

# RITMO

AÑO LVI • NUM. 560 • NOV.-DIC. 1985 • PRECIO 475 PTAS.



## LA MUSICA EN CANARIAS



Número patrocinado por el  
**GOBIERNO DE CANARIAS**  
Consejería de Cultura y Deportes

# 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



Un nuevo monográfico de RITMO que glosa la actividad musical de una zona de nuestra geografía. Tras los dedicados a Asturias (Mayo de 1984), Valencia (Noviembre de 1984) y Cantabria (Junio de 1985), del presente es protagonista una autonomía de grandes peculiaridades, tanto por sus características geográficas como por la manera en que se ha desarrollado y se desarrolla su historia musical.

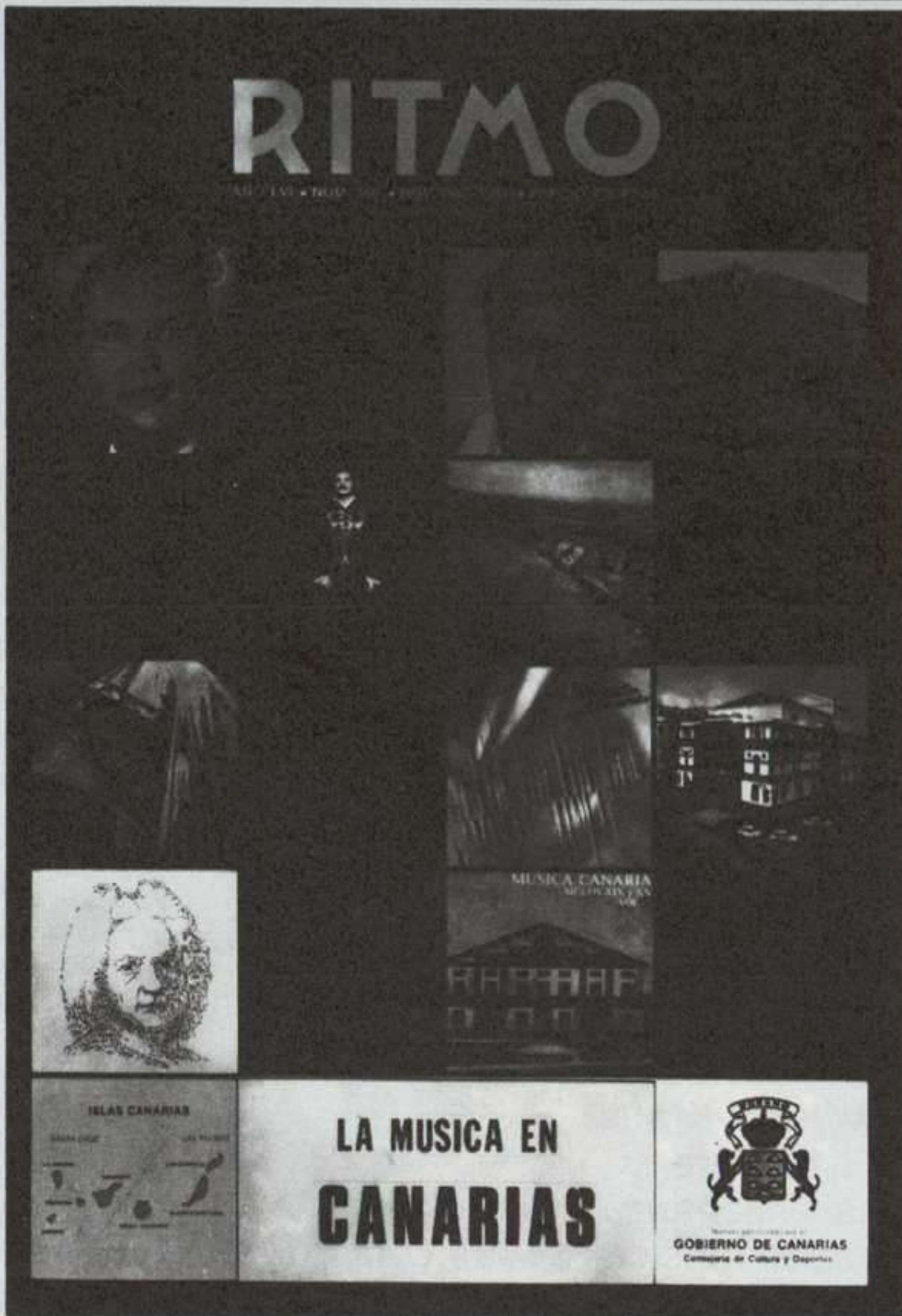
Canarias es sede de la Sociedad Filarmónica más antigua de España; fuente de un riquísimo folklore; poseedora de una afición operística envidiable; cantera de grandes intérpretes y tendrá en breve una de las primeras cátedras universitarias de Musicología de nuestro país. Sus edificaciones estructurales tratan de ser resueltas por el actual Gobierno Autónomo: están en marcha las construcciones de dos grandes auditorios y la restauración de sus dos históricos teatros; es compromiso de su Presidente, Jerónimo Saavedra, la reforma de las enseñanzas musicales (tal como anuncia en la entrevista concedida a RITMO ex profeso para este número) y su Festival de Música, aún de reciente creación, es ya una realidad consolidada. De todo ello tratan las páginas que siguen, y además, de las instituciones con actividad musical como cajas de ahorro y universidades, de la danza, de los compositores, de todo lo que conforma, en fin, el «puzzle» de la música en Canarias que refleja nuestra portada. Para el mejor desarrollo y tratamiento de esta temática, hemos encontrado un eco inusitado; colaboradores y entidades han mostrado su celeridad e interés, y a todos ellos agradecemos su entusiasmo. Personalizamos el agradecimiento en la figura de Felipe Pérez Moreno, Consejero de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, cuya fotografía ilustra estas líneas y que, al frente de un equipo al que se ha incorporado muy recientemente, será el ejecutor material de la política musical de su Gobierno.

**NUESTRO PROXIMO NUMERO**

**ESPECIAL FIN DE AÑO**

dedicado al Año Europeo de la Música.

<b>Cartas</b>	4
<b>Editorial: Contrastes</b>	5
<b>La Música en Canarias: Entrevista con el Presidente del Gobierno de Canarias, Jerónimo Saavedra</b>	6
Rafael Nebot	9
El II Festival de Música de Canarias	11
La Danza: el arte más participativo de las Islas	13
La Musicología, un trabajo individual	16
Música en las universidades	17
La creación musical: Hidalgo, Falcón y Cruz de Castro	20
Las orquestas	22
Breve historia de la música culta	25
Las sociedades de conciertos	30
Manuel Bonnin, un músico rescatado	32
Intérpretes canarios: Pedro Espinosa, Alfredo Kraus	34
El folklore	40
La enseñanza musical	44
Labor musical de las cajas de ahorro	46
Salas de concierto	50
La ópera	53
Información y crítica periodística: un paralelo imprescindible	56
<b>Crítica discográfica</b>	58
<b>Don Taddeo in Barcellona: Festival Internacional de Barcelona</b>	76
<b>Madrid: Festival de Otoño</b>	80
<b>Danza: Y Merce Cunnigham llegó a Madrid</b>	87
<b>Televisión: La filmación de «West side story»</b>	89
<b>La colección discográfica ilustrada «Verdi»</b>	90
<b>Internacional</b>	92
<b>País Musical</b>	104
Discos Editados	115
<b>Cartelera</b>	116
<b>Cursos, becas y concursos</b>	118
<b>Libros y particulares</b>	118
<b>Festivales: Festival «Pablo Ruiz Picasso»</b>	120
<b>Noticias</b>	122
<b>Mercado: La editorial Bongiovanni, de Bolonia, cumple 80 años</b>	126
<b>Músicos del siglo XX: Santiago Sabina Corona</b>	127



### Nuestra portada:

Un «collage» con motivos canarios forma la portada. De izquierda a derecha y de arriba a abajo; Jerónimo Saavedra, presidente del Gobierno de las Islas; el músico Santiago Sabina; el Teide; Alfredo Kraus; la playa de Las Canteras, de Las Palmas; portada de una partitura de José García de la Torre; cartel del Premio de Composición «Islas Canarias»; el Teatro Pérez Galdós, de Las Palmas; anagrama del Festival de Canarias y portada del disco de «Música Canaria de los siglos XIX y XX», en el que aparece una acuarela de Manuel Oraa del Teatro Guimerá, de Santa Cruz.

## Cartas

31, av du Général Delestrain  
75016 Paris

Paris 24 de octubre 1985

Excmos Sres del Jurado  
Premios Ritmo

Estimados amigos,

Con enorme retraso me comunico un conocido al número 550 de "Ritmo" con la lista de premios a los discos clásicos de 1984.

Mucho me halaga el que un disco mío — Misa y Lys de Madrigaux — haya sido galardonado, y no quiero demorar más este mensaje de agradecimiento a Ritmo.

Asimismo les felicito por los interesantes artículos sobre las Cantigas de Alfonso el Sabio que hacen de este número un valioso documento sobre aquel caudal de nuestra música.

Reciban mis más cordiales saludos.

Mauricio Ohana

Reproducimos el original de una carta del compositor Mauricio Ohana dirigida a los componentes del Jurado de críticos que otorga anualmente los Premios RITMO a los mejores clásicos. La carta dice: «**Excmos. Sres. del Jurado, Premios RITMO. Estimados amigos. Con enorme retraso me comunica un conocido el número 550 de RITMO con la lista de premios a los Discos Clásicos de 1984. Mucho me halaga el que un disco mío — Misa y Lys de Madrigaux — haya sido galardonado, y no quiero demorar más este mensaje de agradecimiento a RITMO. Asimismo les felicito por los interesantísimos artículos sobre las Cantigas de Alfonso el Sabio que hacen de este número un valioso documento sobre aquel caudal de nuestra música. Reciban mis más cordiales saludos.**

**Mauricio Ohana**

Me dirijo a Francisco Chacón con la convicción de que ha sido él quien ha hecho la crítica de *Il Trovatore* en el núm. 551 de enero del 85 de la revista RITMO.

En la crítica de *Il Trovatore* dirigida por Carlo Marece Giuliani, última grabación de esta ópera, comenta que «la presente versión viene a ocupar en lugar muy destacado entre las grabaciones existentes que no son muchas, considerando la importancia y popularidad de esta ópera».

Discrepo totalmente de esta afirmación, pues ya de entrada menciona siete versiones ante-

riores y con esta última son ya ocho que ya está bien. Pero no terminan en ocho las grabaciones pues yo, gran aficionado a la lírica y muy especialmente a Verdi, tengo en mi discoteca catorce grabaciones no piratas y alguna más pirata de *Il Trovatore*.

Aparte de las ya mencionadas por él, tengo las siguientes:

EMI: Aureliano Pertile, Apollo Granforte, María Carena, Irene Minghini, Direct. C. Sabajno.

CETRA: Giacomo Lauri Volpi, Caterina Maucini, Carlo Taglia-

bue, Mirian Pirezzini, Dir. Fernando Previtali.

REPLICA: Mario Del Monaco, Leyla Gencer, Ettore Bastianini, Fedora Barbieri, Direct. Fernando Prentali.

RCA: Richard Tucker, Leontyne Price, Leonard Werren, Rosalind Elies. Direct. Arturo Basile.

D.G.: Carlo Bergonzi, Antonietta Stella, Ettore Bastianini, Fiorenza Cossoto. Direct. Tullio Serafin.

EMI: Franco Corelli, Gabriella Tucci, Robert Merrill, Giulietta

Simionalo. Direct. Thomas Schippers.

Como puede ver estas seis grabaciones y las otras ocho suman catorce *Trovadores*, luego tengo otras piratas pero estas ya no las cuento. Desde luego es la ópera que más veces se repite en mi discoteca, de no ser así tendría que salir de casa para que cupieran los discos.

Perdonen que resulte un poco CHINCHE pero me ha llegado al alma lo de que «no son muchas las grabaciones existentes». — **JESUS MARIA GUIROY (San Sebastián).**

**Fundador:**  
Fernando Rodríguez del Río

**Director:**  
Antonio Rodríguez Moreno

**Subdirector:**  
Ramón Barce

**Adjuntos a la Dirección:**  
Ángel Carrascosa y Manuel Clapa  
Brunet

**Redactora Jefe:**  
Amelia Diez

**Director Comercial:**  
Fernando Rodríguez Polo

Victor Alamo Sosa, Rosario Álvarez, Renée de Armas García, Max Bragado-Darman, José Antonio Cabañas Gutiérrez, Juan Cambreleng, Antonio Cillero, Delfín Colomé y Pujol, Carmen Cruz Simo, Luis Carlos Gago, José Luis Gallardo, Guillermo García Alcalde, Pedro González Mira, Francisco Hernández, Alfred Lemmond, Enrique Martínez Miura, José Miguel Mederos Rivero, Juan José Padilla, Félix Palomero, Rosa Paz, Sergio Pérez Parrilla, Gerardo Queipo de Llano, Enrique Rojas Guillén, Carlos Ruiz Silva, José Sábate Fornis y Lothar Siemens Hernández.

**Diagramación:**  
Antonio Boca

**Corresponsales:**

José María Parra Cuencia (Albacete), Victoria Carmona (Alicante), Enrique Molina (Badajoz), Ladislav Prošek (Berlín), Xosé Antonio Santiago Buendía (Lima), Sotelo (Lima), José Luis Vial y Alberto Vilardell (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Berlín), José María Vinyardell (Cádiz), Antonio García (Castellón), Juan Miguel Moreno Blanco (Córdoba), Grupo Garrigosa (Granada), Juan Antonio Torres Planell (Ibiza y Formentera), Julio Andrade Millán (La Coruña), Carmelo David Nieto y José Luis Gallardo (Las Palmas), Juan José Padilla (Málaga), José García Morales (Murcia), Luciano Javier Monreal (Navarra), Pedro Felicitos Palma de Mallorca, Francisco Esteban (San Sebastián), Ricardo Fontanarrosa (Santander), Carlos Villanueva y Francisco J. Bero (Santiago de Compostela), José Manuel Delgado (Sevilla), Gonzalo Paderno (Bilbao), Carlos y José Domercq (Valencia), Elena Isabel Núñez (Valladolid), Alejandro Luis Vique (Vigo), José Dupont (Vizcaya), Carlos Vique (Vizcaya), Hector Echegaray (Argentina), Gerardo Antonio Leyva (Austria), Boris De Foch Marty (Bélgica), Leticia Enrique (Brasil), Joaquín Blanco Ricán (Gran Bretaña).

**Edita:**  
RIBA EDITORIAL S.A.  
Vivero de Aranzazu, 21  
Madrid

**Redacción:**  
Vivero de Aranzazu, 21 (Edificio Lalla) 28034 Madrid. Tlf. (91) 729 15 36 - 729 15 32. Telex 45490 RIBI E

**Distribución:**  
S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES  
Ordóñez, 1. 28029 Madrid. Apartado 151036. Tlf. (91) 715 74 77 - 715 68 81. Telex 45490 RIBI E

**Suscripciones:** España: Año 4.675 ptas. número suelto 425 ptas. extranjero: vía terrestre o marítima 45 dólares. USA: vía aérea 65 dólares USA.

**Imprime:** Pentacrom S.L. - Bachero, 4. 28013 Madrid

Deposito Legal 10-2-1958. Inscrita en el Registro de Empresas. Boletín de Inscritas con el número 329.

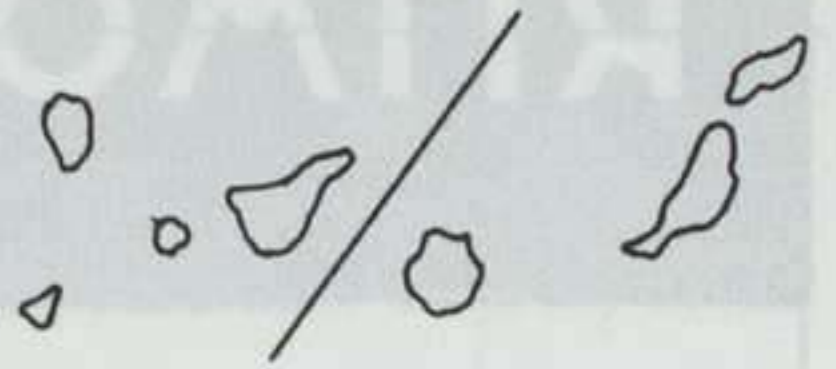
## Contrastes

No es la primera vez que en esta página editorial señalamos, a propósito de diversas zonas de España, la contradicción existente entre el consumo musical y la atención a la propia productividad. Con frecuencia fijamos nuestra vista en el hecho de que colectividades fuertemente consumidoras de conciertos (y actualmente de discos) son gravemente deficitarias en cuanto a educación musical se refiere, y también, como consecuencia, en lo tocante a la verdadera y profunda valoración (y subsiguiente adhesión y gasto) de aquellas actividades que no responden a la publicidad internacional del espectáculo. Capítulos como la preocupación por una formación musical de tipo general, o como una óptima preparación de nuestros intérpretes, o como una ampliación de los gustos estéticos de manera que quepa en ellos no sólo lo más popularizado sino también las novedades de todo tiempo, son habitualmente abandonados por sociedades que, por otra parte, poseen un cierto nivel musical.

Es posible que este tipo de fenómenos estén relacionados con un género de actividad burguesa que identifica el consumo musical con el ornato social —sin ninguna relación con lo que el arte pueda tener de esfuerzo intelectual— y que se limita por tanto a apoderarse de aquellos productos tipificados como excelentes por el mercado mundial (tanto obras como intérpretes). En esa óptima, por supuesto, queda ausente todo lo que la música signifique a excepción del placer del espectáculo y del deleite por las versiones refinadas, reforzado todo ello por el sentimiento, siempre grato a esas capas sociales, de una cierta exclusividad en el usufructo de tales valores.

En este número de RITMO, dedicado a la Comunidad Canaria, podemos detectar algunos de estos fenómenos, que sin duda constituyen hoy por hoy un problema básico. De un lado, la afición musical de las Islas siempre fue adelantada. Hay Sociedades Filarmónicas ya en la primera mitad del siglo pasado, que testimonian de un culto a la música importante en las capitales. También, por su peculiar estratégica posición en relación a tres continentes, las Canarias han sido y siguen siendo escala fácil y a menudo obligada para orquestas, solistas y compañías de ópera. Todo ello ha redundado en una sólida, tradicional y continuada actividad musical (en algunos casos reforzada, aunque pudiera parecer paradójico por una estusiasta rivalidad entre las dos provincias, o especialmente entre las dos capitales, Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas). Obras esenciales del repertorio sinfónico, por ejemplo, se escucharon en Canarias muchos años antes que en la península: en casos muy notorios, personas que luego habrían de ser clave en el desarrollo musical de las Islas han sido a veces viajeros o emigrantes transitorios que después, atraídos por el encanto y la belleza del lugar, quedaron allí de manera estable.

Pero junto a esa brillantez se revela una carencia notable. Esa vida del concierto y de la ópera no tiene su paralelo en el deseable alto nivel de una educación musical general y profesional problemática. De ahí también que los compositores y los intérpretes canarios no hayan sido a menudo suficientemente valorados en su patria y su obra de creación, lamentablemente, se encuentre en ocasiones dispersa o perdida. Como en otros casos, la admiración por los grandes nombres foráneos no ha sido acompañada por la justa valoración de lo propio. Los musicólogos canarios tienen ante sí una ancha tarea de recuperación. Pero nada puede hacerse sin un cambio de mentalidad, que ha de partir, necesariamente, del Gobierno, y que pasa por una educación musical completa a todos los niveles y por una concienciación del público hacia los valores profundos de la música, que no son solamente los encarnados por los grandes nombres de los festivales al uso. En el intento tiene puestas sus miras y está comprometido el equipo de gobierno canario, presidido por un celo militante en las filas de la filarmonía; Jerónimo Saavedra. Sus declaraciones exclusivas hechas a RITMO en ocasión de este nuevo monográfico dedicado a las Islas Afortunadas así lo confirman.



## ENTREVISTA CON EL PRESIDENTE DEL GOBIERNO CANARIO

El Presidente del Gobierno canario es un caso excepcional de afición e interés musical entre nuestros políticos. Su propia iniciativa ha dado lugar a la creación de un Festival en las Islas. Su interés por mejorar y dotar a la enseñanza de la música queda de manifiesto en sus propias palabras y en los planes, ya en marcha, de su gabinete. Jerónimo Saavedra abre nuestro número especial sobre la música en Canarias con unos esperanzadores proyectos y realidades. El vecino de butaca de tantos aficionados españoles nos relata también sus predilecciones musicales y sus opiniones.

**RITMO.—¿Podría definirnos las líneas maestras de la actuación política de su Gabinete en el campo musical?**

**JERONIMO SAAVEDRA.**—La política en relación con la música abarca el plano legislativo y el plano de gestión o ejecución. En el primero, el Parlamento de Canarias acaba de aprobar, por unanimidad, el 13 de noviembre, una proposición de ley que regula la creación de un Consejo Superior de Música en Canarias, como órgano de asesoramiento del Gobierno, así como una serie de medidas de fomento de la enseñanza musical en los distintos niveles de la educación, y recomienda el establecimiento de convenios con las entidades locales de las que dependen los conservatorios hoy existentes en las Islas, todo ello con el fin de que la enseñanza musical pase a ser responsabilidad de la Consejería de Educación del Gobierno Autónomo y, de esa manera, poner las bases de una enseñanza musical que, reconociendo las competencias del Estado en materia de titulación, se adecúe a las técnicas pedagógicas que hoy están imponiéndose en el mundo. En el plano ejecutivo, aparte de la creación de un Festival de Música de Canarias, que se celebra anualmente y que va acompañado de un premio de composición musical, existen ayudas y subvenciones que han venido a multiplicar por cinco las cantidades que el Ministerio de Cultura dedicaba a las orquestas existentes en Canarias. Nuestras dos Orquestas tienen patronatos con presencia de las entidades insulares y locales, y entre ellas el importante apoyo económico del Gobierno de

Canarias. Igualmente, se han multiplicado las subvenciones a las Asociaciones de Amigos de la Opera de las dos islas capitalinas. Todo ello pone de relieve la preocupación por apoyar la acción musical. No nos detenemos ahí, queremos que haya acceso a la música por parte de la juventud que, por falta de información o interés, no pudieron tenerlo con anterioridad, en esta línea se han iniciado conciertos escolares. En un concepto amplio y comprensivo de la música al que me apunto, habría también que hablar de la celebración de Festivales de Jazz en Canarias, así como del apoyo a las nuevas agrupaciones folklóricas, la celebración de recitales de jóvenes intérpretes de música clásica y de la canción popular.

**R.—En relación con su puesto político y en función a su afición musical, ¿cómo ve usted la realidad musical canaria actual?**

**R.—En relación con su puesto político y en función a su afición musical, ¿cómo ve usted la realidad musical canaria actual?**

**J. S.**—No es suficiente definir y analizar la realidad musical de Canarias en base a las iniciativas del Gobierno tal y como se han señalado. Es más interesante determinar hacia dónde se va. Se va hacia una extensión de la enseñanza musical, una profesionalización de la misma y la incorporación de un más amplio número de espectadores, y esto de una manera descentralizada, de forma que el cambio en la música no se limite a las islas grandes, sino al resto de las islas, donde cada vez es mayor el interés por la música. No cabe hablar sólo de las secciones filiales de los conservatorios, sino del interés por la

danza, el ballet clásico en islas como Fuerteventura, La Palma o Lanzarote, donde hay grupos ya constituidos, academias municipales y eso indica que hay un despegue importante en la realidad musical canaria.

**R.—¿Cómo ve usted la enseñanza de la música en Canarias, tanto en el nivel profesional como en el elemental? ¿Cuáles son, según su opinión, sus necesidades perentorias?**

**J. S.**—La enseñanza musical en Canarias adolecí de los mismos defectos que tiene la enseñanza en el resto de España. El tema de la reforma de los conservatorios no ha sido abordado y por eso creo que en Canarias estamos en condiciones de dar un paso adelante y poner en marcha nuevas experiencias en el terreno de la enseñanza musical. Por ejemplo, hay necesidades perentorias en los cuatro conservatorios, para los que la aportación del Estado es casi ridícula. En estos momentos se ha iniciado la construcción, con cargo a la Comunidad Autónoma, de un edificio para el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife por un importe de 300 millones de pesetas. En Las Palmas, donde el Conservatorio depende del Municipio, está en proceso avanzado un intercambio de solares con la Caja Insular de Ahorros de Canarias y abordar en los años próximos la construcción de un edificio que permita dotar a la enseñanza del nivel adecuado. El problema principal está en la falta de profesorado y la cualificación.

Estamos dotando de becas al profesorado, para facilitar su perfeccionamiento, así como la utilización de los profesores



extranjeros que son miembros de nuestras orquestas. Se añade a esto cursos de formación básica para el profesorado de EGB, en los que han participado más de 500, y la celebración de las primeras oposiciones en Canarias de plazas de profesores agregados de música para enseñanzas medias, oposiciones que han sido cubiertas.

**R.—El hecho de que vaya a existir en la Universidad de La Laguna una Cátedra de Musicología, algo muy infrecuente en el panorama universitario español, ¿cómo cree usted que incidirá en la vida musical canaria?**

**R.—¿Cómo ve usted la enseñanza de la música en Canarias, tanto en el nivel profesional como en el elemental? ¿Cuáles son, según su opinión, sus necesidades perentorias?**

**J. S.—La enseñanza musical en Canarias adolece de los mismos defectos que tiene la enseñanza en el resto de España. El tema de la reforma de los conservatorios no ha sido abordado y por eso creo que en Canarias estamos en condiciones de dar un paso adelante y poner en marcha nuevas experiencias en el terreno de la enseñanza musical. Por ejemplo, hay necesidades perentorias en los cuatro conservatorios, para los que la aportación del Estado es casi ridícula. En estos momentos se ha iniciado la construcción, con cargo a la Comunidad Autónoma, de un edificio para el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife por un importe de 300 millones de pesetas. En Las Palmas, donde el Conservatorio depende del Municipio, está en proceso avanzado un intercambio de solares con la Caja Insular de Ahorros de Canarias y abordar en los años próximos la construcción de un edificio que permita dotar a la enseñanza del nivel adecuado. El problema principal está en la falta de profesorado y la cualificación. Estamos dotando de becas al profesorado, para facilitar su perfeccionamiento, así como la utilización de los profesores extranjeros que son miembros de nuestra orquesta. Se añade a esto cursos de formación básica para el profesorado de EGB, en los que han participado más de 500, y la celebración de las primeras oposiciones en Canarias de plazas de profesores agregados de música para enseñanzas medias, oposiciones que han sido cubiertas.**

**J. S.—La enseñanza musical en Canarias adolece de los mismos defectos que tiene la enseñanza en el resto de España. El tema de la reforma de los conservatorios no ha sido abordado y por eso creo que en Canarias estamos en condiciones de dar un paso adelante y poner en marcha nuevas experiencias en el terreno de la enseñanza musical. Por ejemplo, hay necesidades perentorias en los cuatro conservatorios, para lo que la exportación del Estado es casi ridícula. En estos momentos se ha iniciado la construcción, con cargo a la Comunidad Autónoma, de un edificio para el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife por un importe de 300 millones de pesetas. En Las Palmas, donde el Conservatorio depende del Municipio, está en proceso avanzado un intercambio de solares con la Caja Insular de Ahorros de Canarias y abordar en los años próximos la construcción de un edificio que permita dotar a la enseñanza**

del nivel adecuado. El problema principal está en la falta de profesorado y la cualificación. Estamos dotando de becas al profesorado, para facilitar su perfeccionamiento, así como la utilización de los profesores extranjeros que son miembros de nuestras orquestas. Se añade a esto cursos de formación básica para el profesorado de EGB, en los que han participado más de 500, y la celebración de las primeras oposiciones en Canarias de plazas de profesores agregados de música para enseñanzas medias, oposiciones que han sido cubiertas.

**R.—El hecho de que vaya a existir en la Universidad de La Laguna una Cátedra de Musicología, algo muy frecuente en el panorama universitario español, ¿cómo cree usted que incidirá en la vida musical canaria?**

**J. S.—Me parece muy importante. Contribuirá a desarrollar la labor de musicología que han realizado en Canarias personas de tal categoría como doña Lola de la Torre, don Lothar Siemens y, a partir de ahí, investigar los fondos de la Catedral de Las Palmas de los siglos XVI y XVII y también de bibliotecas particulares en las islas de Tenerife y La Palma.**

**R.—¿Hasta qué punto su propia iniciativa ha sido decisoria para la creación de un importante Festival de Música en Canarias? ¿Qué objetivos, necesidades y fines persigue esta creación?**

**J. S.—Creo que no pecho de inmodestia, sino que hago honor a la verdad, si digo que la iniciativa de creación del Festival es cien por cien de este Presidente. Los objetivos son los de mejorar, por una parte, los niveles culturales, y, por otra, los turísticos. Las dos capitales del archipiélago no tienen el desarrollo turístico de otras zonas y, en un mes en que no existe otro festival en Europa, enmarcarlo en un INVIERNO CANARIO puede resultar muy atractivo. Ya hay varios «touroperadores» que están promocionando viajes en los que se ofrece turismo y cultura. Contribuirá a mejorar la ocupación hotelera en las dos ciudades, y a fomentar excursiones culturales desde Las Palmas, de mayor concentración turística. El Festival no es algo que se produce en un campo desértico. Hay que recordar que existe la sociedad filarmónica más antigua de España en Las Palmas, que ha mantenido y mantiene vida musical permanente, y en Tenerife hay un Patronato de Música de muy amplia tradición. Las Semanas de Música del Casino de Santa Cruz de Tenerife llevan bastantes años de celebración. En definitiva, el Festival viene a reforzar una vida musical ya existente.**

**R.—Usted es un conocido aficionado a la música. ¿Podría decirnos de dónde le viene esta afición y cuáles han sido hasta el momento sus contactos con el tema musical?**

**J. S.—Me viene desde la infancia, de una manera que se repite en muchas personas. Los padres son los que llevan a sus hijos a los conciertos, a la ópera, y así van familiarizándose con el fenómeno cultural. Luego, unos lo desarrollarán y otros no, pero ésa es la buena manera en que se despierta la afición a la música. Creo recordar que me llevaron a mi primer concierto cuando tenía cinco años y era precisamente, la reaparición, tras la gue-**

rra civil, de la Orquesta Filarmónica de Las Palmas. A esto siguieron, en edad escolar, las representaciones de zarzuela y las transmisiones radiofónicas de Radio Nacional que se hacían desde Lisboa o de las zarzuelas que dirigía Argenta en los años 40. A partir de ahí, seguí en los coros del colegio como solista, en la Universidad y colegios mayores y con la asistencia a conciertos en el Monumental en Madrid. Se completó esta trayectoria con el interés durante mis viajes en conocer las manifestaciones musicales, hasta llegar a los festivales en Europa.

**R.—¿Cuál es su músico predilecto? ¿Está usted inclinado hacia algún género en particular, o hacia algún compositor?**

**J. S.—Mi músico predilecto, sin ninguna duda y de manera permanente frente a otros que salen y entran según la época vital de cada persona, ha sido y es Mozart. En cuanto a época o género, me gusta el romanticismo y el pos-romanticismo y tengo inclinación preferente por el «lied» romántico, el «lied» alemán.**

**R.—Su presencia asidua en el Festival de Bayreuth nos mueve a preguntarle si es usted especialmente wagneriano. ¿Podría darnos una opinión global acerca de la Tetralogía de Peter Hall-Solti, objeto de su última visita a Bayreuth?**

**J. S.—Soy wagneriano, también soy verdiano. Creo que Wagner representa una visión total del espectáculo teatral musical y que mientras Verdi resuelve en pocos minutos toda una escena dramática, la morosidad de Wagner a mí no me pesa, por el contrario me atrae. Mi opinión sobre la Tetralogía de Peter Hall-Solti viene condicionada por mi opinión global sobre la producción anterior de la Tetralogía, la de Chereau y Boulez. Soy un entusiasta total del primero. El montaje, la visión de Chereau es la que se aproxima más a la perfección, por no decir que es insuperable, porque siempre hay que vivir de la creación permanente. La de Peter Hall no es un avance, es un retroceso. Me parece que su producción imaginativa y naturalista alcanzaba gran claridad en las dos primeras obras de la Tetralogía, pero en Sigfrido se hacía insoportable y en el Crepúsculo entraba en la vulgaridad de los años cuarenta. Esto en cuanto al montaje escénico. Solti iba por otro lado, afortunadamente para los que asistimos a aquella producción, su visión de la Tetralogía, sigue siendo tan extraordinaria como puede ser la de Boulez.**

**R.—¿Prefiere usted la música en vivo, en disco o en los medios de comunicación? ¿Qué títulos o autores son los más frecuentes en su discoteca?**

**J. S.—Prefiero siempre la música en vivo, pero el disco o la radio son auxiliares importantes. Tras un robo, he tenido que reconstruir mi discoteca, en la que tenía más de 700 discos, y que podía calificarse de total, porque no soy fanático, no excluyo nada. Tenía desde el Misterio de Elche hasta las últimas obras de Luis de Pablo, pasando por ópera o «lied», música de cámara o sinfónica. En este momento, y teniendo en cuenta que compro en período de vacaciones, he optado por la ópera italiana y alemana y por el «lied», especialmente Schubert y Schumann. En cuanto a música sinfónica, Mahler y Bruckner, junto con Mozart y las grandes cantatas y corales de Bach.**

# 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.

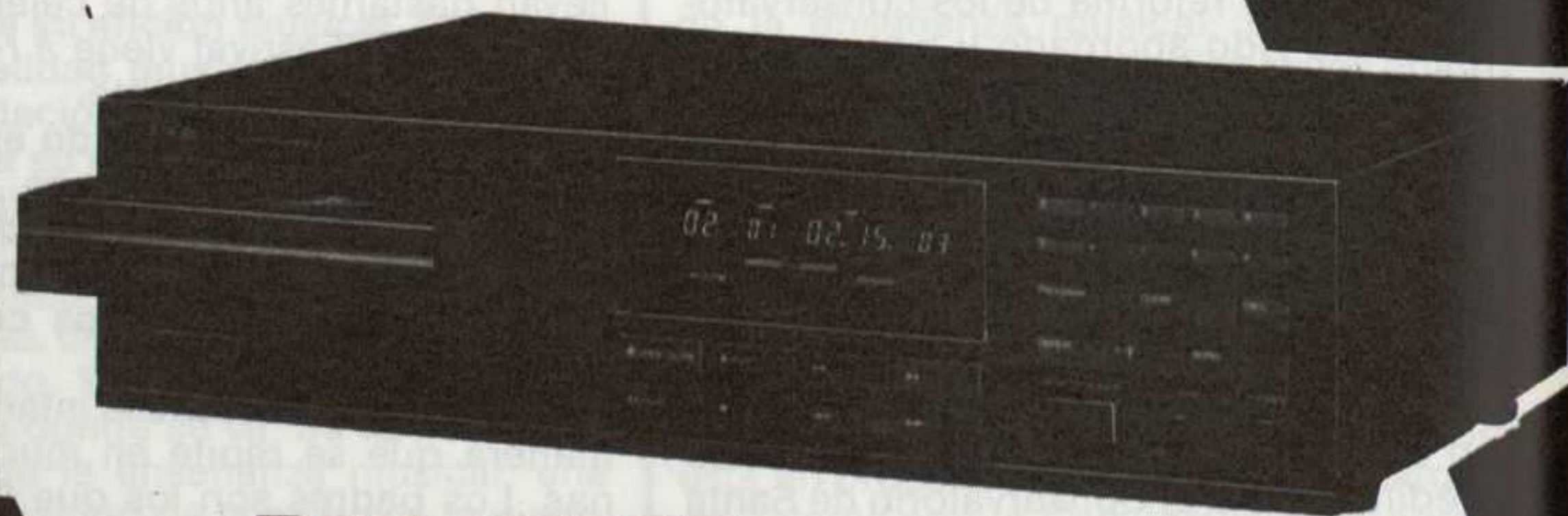
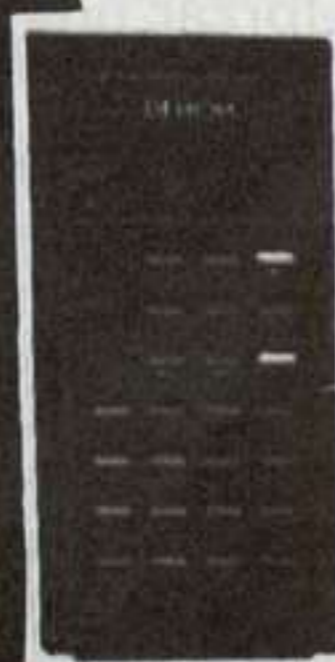
Este hecho nos ha permitido ser pioneros en el desarrollo de nuevas tecnologías de audio, posteriormente aceptadas por el resto de fabricantes.

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



# RAFAEL NEBOT

RITMO ¿Que continuidad tendrá el Festival de Canarias después de esta primera edición? ¿Se presentará en la segunda?

R. «Este año un grupo de músicos canarios decidió no esperar a que se celebrara el Festival de Canarias para presentar un concierto. Fue la primera vez que un grupo de músicos canarios se presentó en un concierto en un teatro de la isla. Este año un grupo de músicos canarios decidió no esperar a que se celebrara el Festival de Canarias para presentar un concierto. Fue la primera vez que un grupo de músicos canarios se presentó en un concierto en un teatro de la isla.»

R. ¿Qué actividades tendrán lugar en el Festival?

R. «Este año un grupo de músicos canarios decidió no esperar a que se celebrara el Festival de Canarias para presentar un concierto. Fue la primera vez que un grupo de músicos canarios se presentó en un concierto en un teatro de la isla.»

R. ¿Hay alguna comisión entre el Festival y la música?

R. «Este año un grupo de músicos canarios decidió no esperar a que se celebrara el Festival de Canarias para presentar un concierto. Fue la primera vez que un grupo de músicos canarios se presentó en un concierto en un teatro de la isla.»

R. ¿En la edición anterior hubo alguna intervención?

R. «Este año un grupo de músicos canarios decidió no esperar a que se celebrara el Festival de Canarias para presentar un concierto. Fue la primera vez que un grupo de músicos canarios se presentó en un concierto en un teatro de la isla.»

R. ¿Hay alguna comisión entre el Festival y la música?

R. «Este año un grupo de músicos canarios decidió no esperar a que se celebrara el Festival de Canarias para presentar un concierto. Fue la primera vez que un grupo de músicos canarios se presentó en un concierto en un teatro de la isla.»

R. ¿Como está el proyecto del año anterior?

R. «Este año un grupo de músicos canarios decidió no esperar a que se celebrara el Festival de Canarias para presentar un concierto. Fue la primera vez que un grupo de músicos canarios se presentó en un concierto en un teatro de la isla.»

R. ¿Qué valdrán las ayudas?

R. «Este año un grupo de músicos canarios decidió no esperar a que se celebrara el Festival de Canarias para presentar un concierto. Fue la primera vez que un grupo de músicos canarios se presentó en un concierto en un teatro de la isla.»

R. ¿Cómo fue la experiencia?

R. «Este año un grupo de músicos canarios decidió no esperar a que se celebrara el Festival de Canarias para presentar un concierto. Fue la primera vez que un grupo de músicos canarios se presentó en un concierto en un teatro de la isla.»

R. ¿Y la experiencia para la Autonomía Canaria?

R. «Este año un grupo de músicos canarios decidió no esperar a que se celebrara el Festival de Canarias para presentar un concierto. Fue la primera vez que un grupo de músicos canarios se presentó en un concierto en un teatro de la isla.»

En el anterior número de RITMO ofrecimos, como prelude a este monográfico, una entrevista con el director del Festival de Música de Canarias y asesor del Consejero de Cultura del Gobierno Autónomo. Rafael Nebot, con motivo de la presentación en Madrid del II Festival. En un número como éste, dedicado a la música canaria, no podemos eludir el protagonismo de Nebot en el ámbito de la política musical de las Islas. Un monográfico de Canarias quedaría incompleto sin sus declaraciones, por eso ahora les presentamos un breve resumen del la entrevista publicada en el número anterior, donde quedan reflejadas las líneas maestras de la acción de su departamento.



**E**l Festival de Canarias es una realidad perfectamente consolidado, por la acogida que ha tenido en todas las capas sociales y grupos políticos. La edición de este año ha triplicado el presupuesto del anterior. Más del 80 por ciento del mismo procede de la Comunidad Autónoma, y el resto son aportaciones del Ministerio de Cultura, de las Cajas de Ahorros canarias y de empresas privadas.

«La Autonomía canaria, que ha hecho un esfuerzo considerable en la organización y financiación del Festival, considera que es la actividad cultural más importante de su ámbito territorial y encuentra en él una buena rentabilidad política, porque su creación se ha basado en la gran tradición musical de las Islas. El apoyo a los artistas canarios se concreta en la actuación de las dos Orquestas y en dos sesiones en las que intervienen intérpretes como Suso Mariátegui, César Morales, Maribel Cabrera, Noel Ramírez, etc. La cuestión insular incide en la organización del Festival, ya que es el único con dos sedes permanentes, con lo que ello supone de duplicación del coste y estructura administrativa.

«Las sociedades musicales como los Amigos de la Opera reciben subvención del Gobierno Autónomo, que únicamente sugiere, respecto a la organización, un título, precisamente el que subvenciona en su totalidad en cada

temporada. El año que viene la obra subvencionada será **Romeo y Julieta** con la actuación de Alfredo Kraus. Otro proyecto operístico de la autonomía es la producción de **Don Juan** de Mozart, con la escenografía que el pintor canario Néstor preparó por encargo de la Opera de París, y que nunca llegó a realizarse. En el año 87 se cumplen el bicentenario del estreno de **Don Juan**, y el centenario del nacimiento de Néstor. El elenco previsto para esta producción es importante: Tomowa-Sintow, Kiri Te Kanawa, Raimondi o Brusson y quizá Eschenbach como director.

«La afición musical de Jerónimo Saavedra, Presidente de la Autonomía canaria juega un papeles decisivo en el aumento de la actividad musical de las Islas. Saavedra es un melómano conocido de los habituales de Salzburgo.

«El auditorio ubicado en el Centro Cultural La Puntilla de La Isleta, en Las Palmas está en gran parte subvencionado por el Gobierno autónomo, con dinero del Fondo de Compensación Interterritorial. La reforma del Teatro Pérez Galdós y otras salas de concierto también reciben subvención de la Autonomía, en su plan de creación de infraestructura.

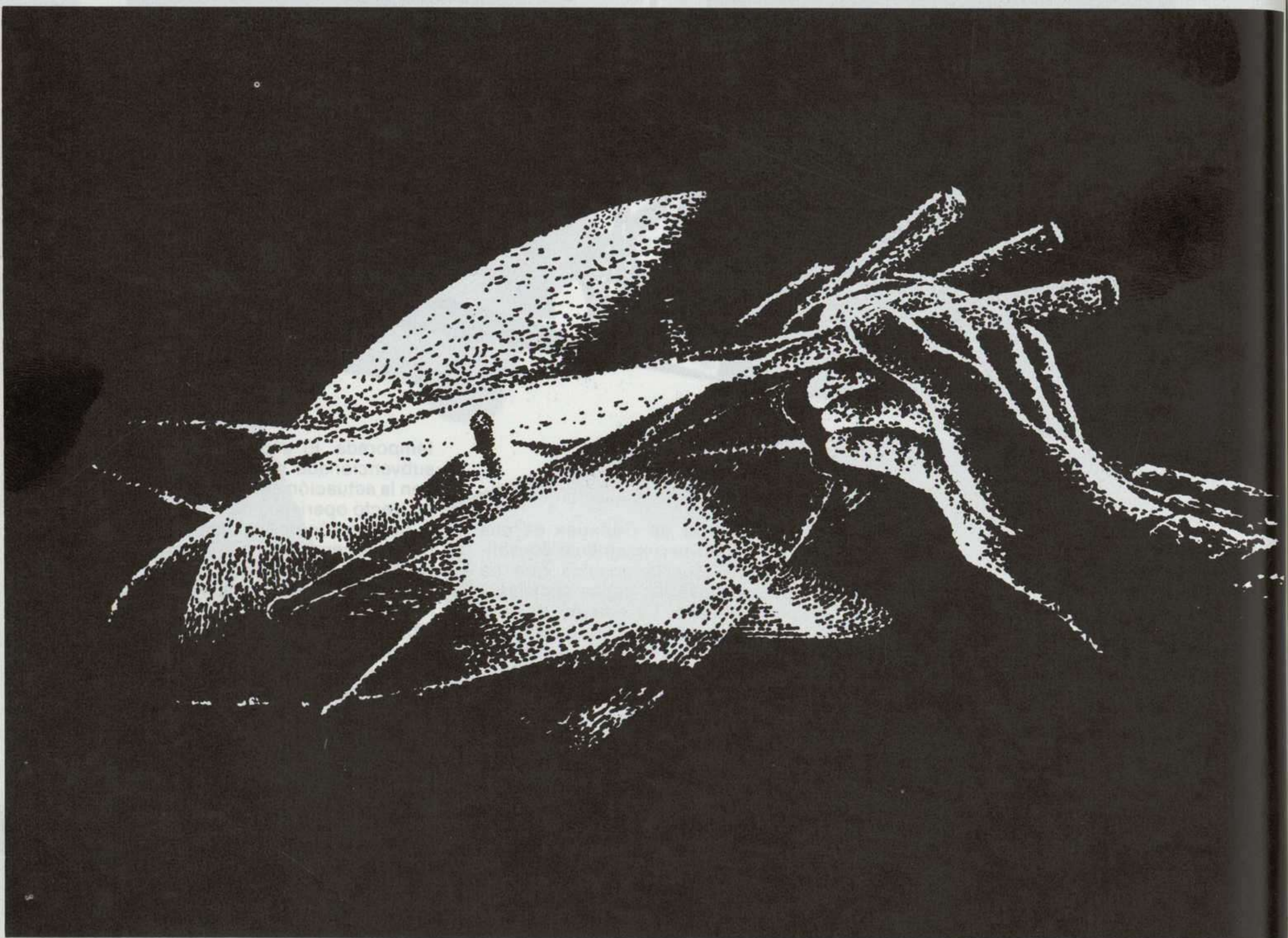
«El apoyo a las sociedades filarmónicas, a las orquestas, la organización de una «Semana Saint-Saens», con motivo de su 150 aniversario, y los actos que conmemoran el Día de Canarias, que este año se han concretado en un recital de Alfredo Kraus que, precisamente, ha sido el Premio Canarias de Bellas Artes, son otras actividades de la Consejería de Cultura, en el campo de la música».

**MUSIK  
MESSE  
FRANKFURT**

# Mercado Mundial de la Música live '86

Más de 700 expositores de  
30 países –  
una panorámica inigualable  
del mercado –  
un ambiente profesional –  
representaciones  
musicales – clásicas y pop –  
el acontecimiento para  
el mercado de la música  
a escala mundial.

Los más modernos pabellones feriales –  
presentación de productos orientada por  
grupos de destinatarios –  
servicios de la Feria en múltiples idiomas –  
emplazamiento favorable para las  
comunicaciones internacionales –  
en centro de pedidos para compradores  
profesionales –  
el lugar de encuentro para profesionales  
de la música.



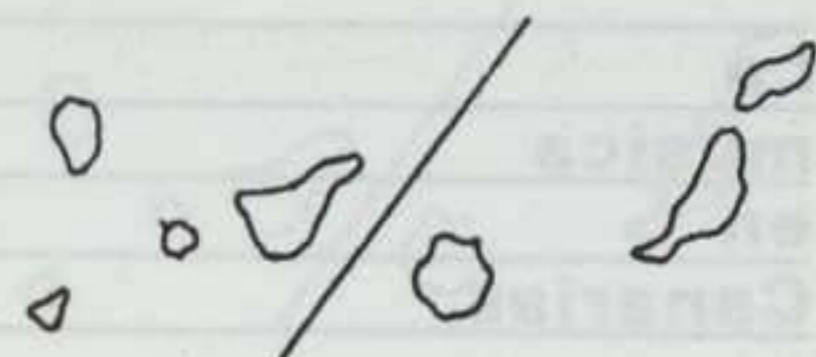
**Frankfurt**  
**Del 15 al 19 de febrero de 1986**

 **Messe  
Frankfurt**

Informaciones sobre la feria, el viaje y los boletos de entrada:

Cámara de Comercio Alemana para España, Paseo de la Castellana 18, 28046 Madrid 1,  
Tel.: 27 54 000, Telex: 42 989 haka e

Calle Córcega 301-303, 08008 Barcelona 8, Tel.: 2 18 82 62, Telex: 50 615 haka e



# EL II FESTIVAL DE MUSICA DE CANARIAS

## UN ACONTECIMIENTO ARTISTICO CULTURAL CON FILOSOFIA PROPIA

Por José Luis Gallardo

Apoyándose en el hecho de que la música es la más social de las artes, el Festival de Canarias se propone no sólo satisfacer la demanda de una afición decantada, o incrementar la oferta de esparcimiento que solicita la industria turística en auge, sino, sobre todo, establecer en cada edición un techo más alto que sirva de acicate para un deseado florecimiento cultural de las islas.

En esta línea, el presidente del Gobierno Autónomo Jerónimo Saavedra, en conferencia pronunciada no hace mucho tiempo en el sur turístico grancanario bajo el título de **Turismo y cultura**, anticipándose a las incompreensiones y posturas demagógicas que siempre surgen, decía que «*la restitución de la vitalidad a nuestro patrimonio (artístico y cultural) del pasado y del presente, debe ir acompañada de una infraestructura de la que muchas veces carecemos*». En el horizonte del Festival se vislumbra también, consecuentemente, la necesidad de la construcción de auditorios modernos y de gran aforo en las dos islas capitalinas (el de Las Palmas inicia su construcción en el presente año).

Otro de los objetivos que se propone es el de la recuperación de artistas canarios. En la pasada edición fue la actuación del pianista Pedro Espinosa. Este año será la del también pianista residente en París,



Martha Argerich tiene un lugar preeminente entre los conciertos del próximo Festival.

César Morales. A lo largo de nuestra exposición irán apareciendo otros nombres de intérpretes isleños a los que se le da oportunidad y cabida. Por último, es de destacar la inclusión de la música contemporánea que en sucesivas ediciones se pretende cobre, cada vez, mayor protagonismo.

El inquieto director del Festival, Rafael Nebot, tiene la amabilidad de señalar —a mi requerimiento— cuatro grandes bloques en los que se puede desglosar el interés de la programación. El más importante, el que abarca la música sinfónico-coral. De este modo, el Festival se abre con una doble actuación de la London Symphony Orchestra. En la primera, bajo la dirección de Günther Herbig y actuando de violinista-solista Guidon Kremer, se interpretará el **Concierto para violín en Re mayor** de Beethoven y la **Sinfonía núm. 1 en Do menor** de Brahms. Max Bragado-Darman dirigirá a la London en su segunda intervención. Las difíciles obras escogidas (Obertura de los **Maestros Cantores**, de Wagner; **Muerte y Transfiguración**, de Strauss y la **Sinfonía «Titán»**, de Mahler) dará oportunidad al joven y competente director titular de la Orquesta Filarmónica

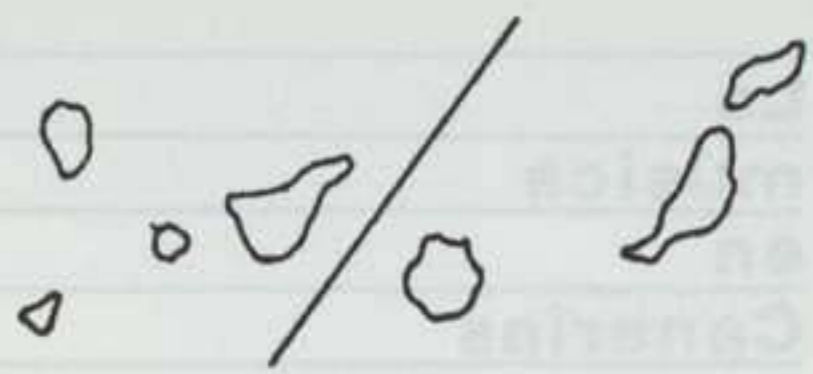
de Gran Canaria de demostrar todo su saber —que es mucho— al frente de uno de los conjuntos sinfónicos más potentes hoy en el mundo.

La otra cumbre será la interpretación de **La Canción de la Tierra** de Mahler por la insuperable pareja constituida por Christa Ludwig (contralto) y Rene Kollo (tenor), bajo la dirección de Jesús López Cobos al frente de la Orquesta Sinfónica NDR de Hamburgo, que lo hará igualmente con **Tres fragmentos póstumos**, de Schubert. Con la soprano Barbara Hendricks y el bajo-barítono Hans Sotin como solistas y la valiosa cooperación del Orfeón Donostiarra, se enfrentará al **Requiem Alemán**, de Brahms. La otra gran orquesta invitada, la Filarmónica de Polonia, con su titular Woyciech Rajshl y actuando de solista Justus Frantz, dará la integral de los **Conciertos para piano y orquesta** de Beethoven.

### Las dos orquestas canarias

La Orquesta Sinfónica de Tenerife con Edmon Colomer como principal director, y la Filarmónica de Gran Canaria, con su

La  
música  
en  
Canarias



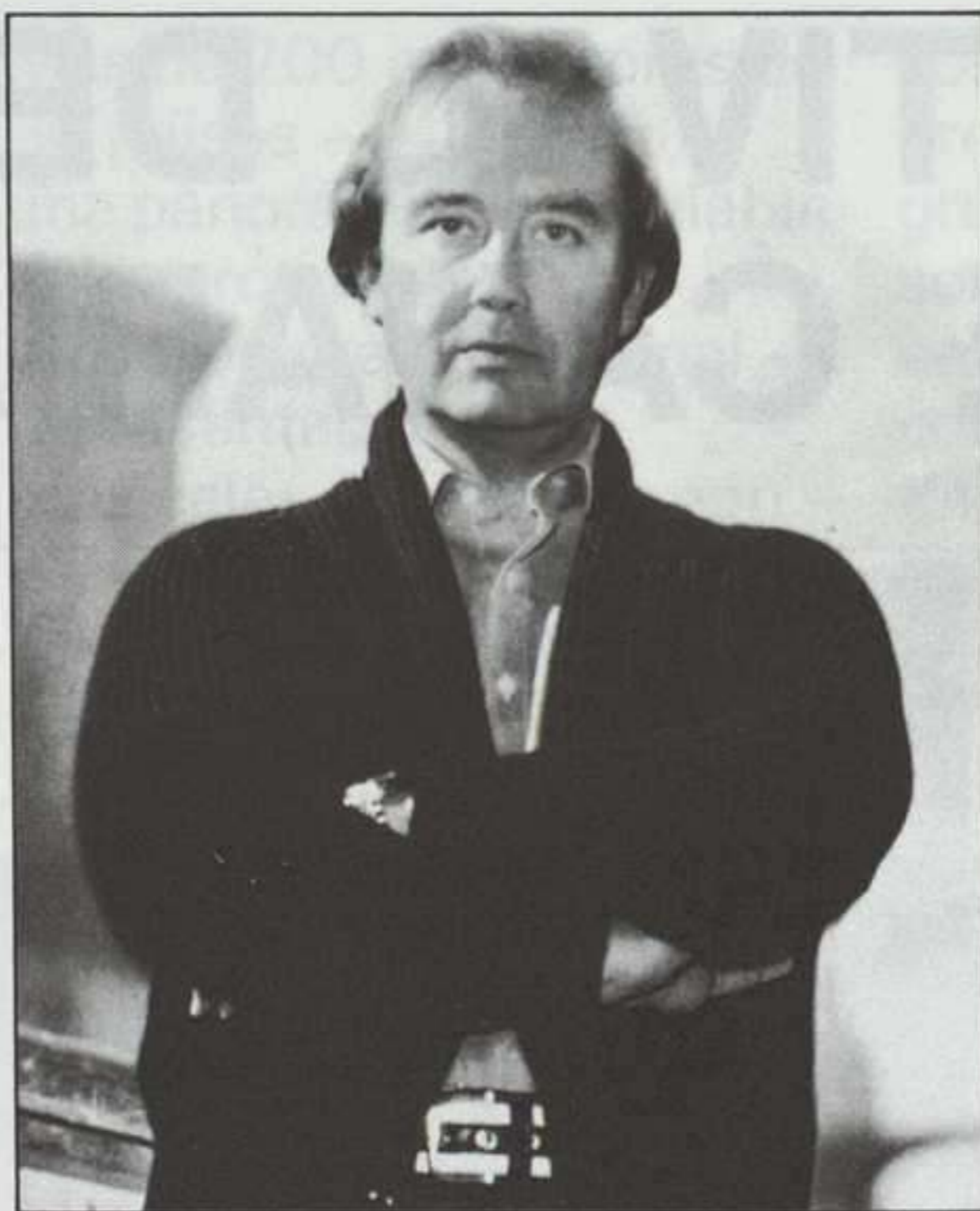
titular Max Bragado-Darman, ofrecerán sendas actuaciones en las dos capitales. La primera de ellas con la «Escocesa» de Mendelssohn, el **Concierto para piano y orquesta núm. 2 en Sol menor** de Saint-Saëns, actuando de solista Jesús Angel Rodríguez, y otra obra no decidida de Stravinsky. A la orquesta grancanaria le acompañarán como solistas el contratenor Mario Guerra y la mezzo Yolanda Medina (obras de Vivaldi, Haendel, y de Pergolesi el **Stabat Mater**). Esta misma agrupación sinfónica, con la colaboración de nuevo del Orfeón Donostiarra, y siempre con su director titular, actuando como solistas César Morales (piano), Maribel Cabrera (soprano), Suso Mariategui (tenor) y Noel Ramírez (bajo-barítono), llevará a cabo el estreno absoluto de **Vive en mí** de Martín Lladó (Premio de Composición «Islas Canarias» de 1985), así como la interpretación del **Concierto en Sol mayor** de Ravel y los **Carmina Burana**, de Carl Orff. Es de destacar el hecho de que todos los solistas son canarios.

El broche de oro de este bloque lo constituye, no obstante, el **Fidelio** de Beethoven en versión concierto, a cargo de la Deutsche Staatsoper de Berlín (DDR), con su director Heinz Fricke al frente y un impresionante plantel de cantantes: Montgomery, König, Goldberg, Nossek, Vogel, Neukirch, el Berliner Staatsoper Chor y la Staatskappelle de Berlín.

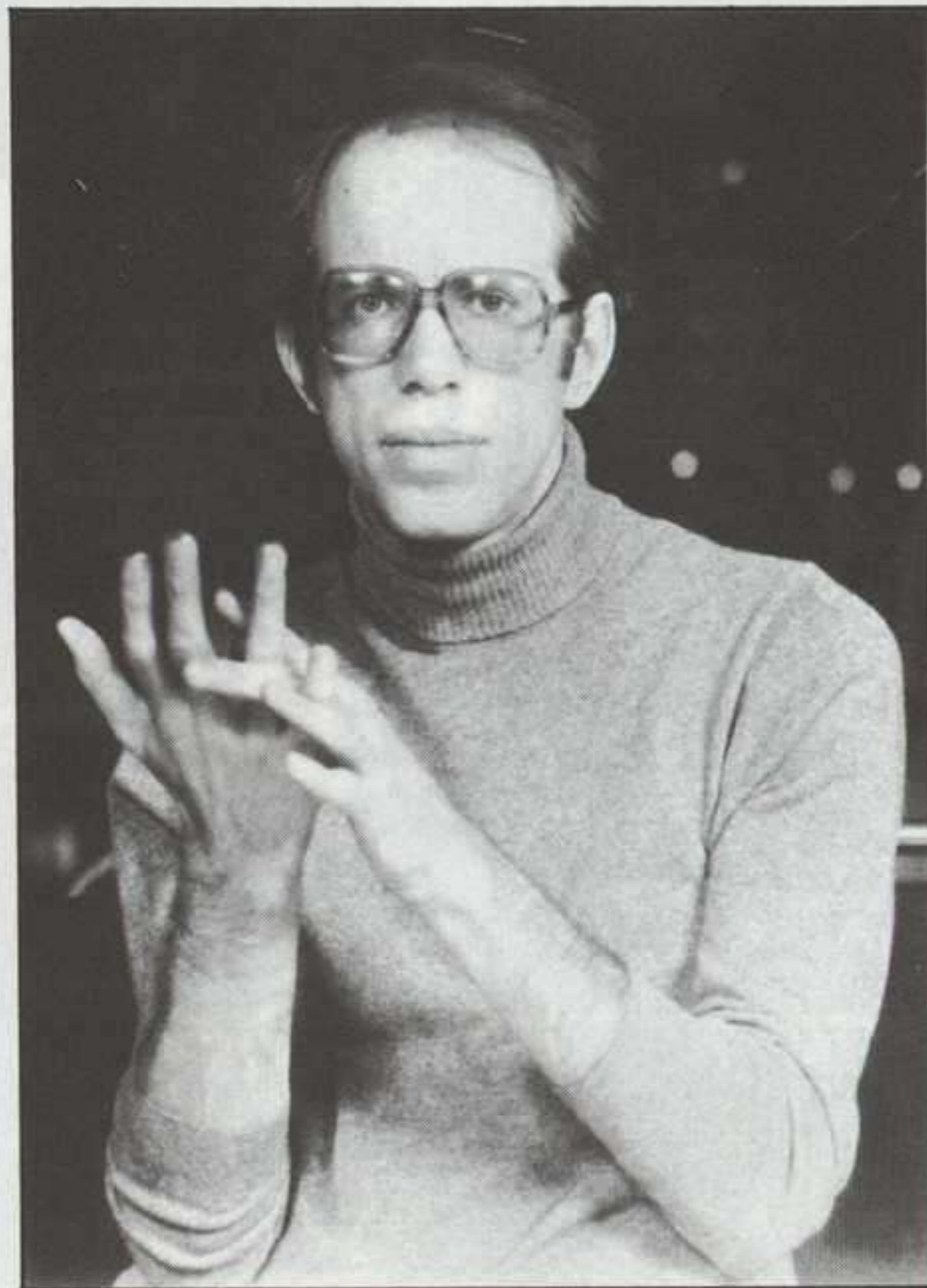
Otro gran apartado lo forma la música de cámara, representada en esta edición por dos conjuntos fundamentales: el Me-los Quartett de Stuttgart y el Berliner Oktett (DDR). El primero actuará en dos conciertos, con obras de Haydn, Bartók, Brahms, en el primero, y Webern, Schumann, Dvorak, en el segundo. El Berliner Oktett lo hará a su vez con Boccherini, Mozart, Schubert, y Brahms, Bruch, Beethoven.

Gidon Kremer.

El director del Festival, Rafael Nebot conversa con Arturo Reverter, director de Radio 2, durante la presentación en Madrid de la segunda edición.



René Kollo.



Solistas

El bloque restante, el de los solistas, no es el menos importante, predominando como instrumento el piano, con lo que se da satisfacción a la idiosincracia del melómano insular. En lugar preeminente (estaba previsto que inaugurara el Festival) el concierto de la extraordinaria pianista Martha Argerich, acompañada por el no menos destacado virtuoso de este instrumento Michel Beroff, con un programa de enorme atractivo: la **Sonata para dos pianos Op. 80** de Brahms (transcripción del quinteto de cuerdas); **Mamère l'Oye**, de Ravel; **Paráfrasis sobre un tema de Mozart**, de Liszt y los **Estudios a cuatro manos**, de Rachmaninof. Siguiendo con el piano, es de destacar la intervención prevista del gran virtuoso soviético Lazar Berman con obras de Liszt, Shostakovich y Mussorgsky (**Cuadros de una exposición**).

El destacado chellista brasileño Antonio Meneses, acompañado al piano por la mejicana Cristina Ortiz, ofrecerá sendos conciertos con obras de Mendelssohn, Shostakovich y Franck. Otro atractivo lo constituye, sin duda, la actuación de la soprano Edda Moser. Primero en solitario con **Lieder** de Schumann, Brahms, Strauss, y más tarde a dúo con el tenor grancanario Suso Mariategui, abordando obras de Monteverdi, Gluck, Carissimi, Beethoven, Mendelssohn y Schumann. Les acompaña en ambos casos el pianista Edelmiro Arnaltes.

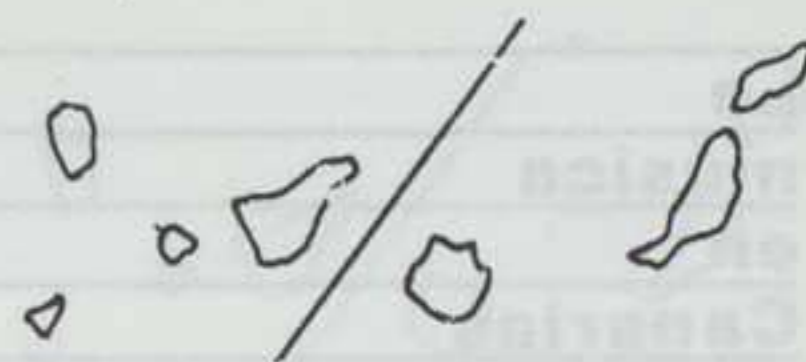
Resta el capítulo de música contemporánea que en esta ocasión es acaparado por el avanzado Grupo Círculo, que dirige José Luis Temes. Como solista vendrá la soprano Pura María Martínez y se interpretarán piezas de Luis de Pablo: **Dibujos**; Tomás Marco: **Rosa Rosae**; Alfredo Aracil: **Tiento**, y como colofón, el **Pierrot Lunaire**, de Schoenberg, como estreno en Canarias.

El concierto de clausura, plato fuerte a cargo de la pareja estelar compuesta por Anne Sophie Mutter al violín y Alexis Weissenberg al piano, interpretando la integral para estos dos instrumentos, de Brahms.

El Festival se desarrollará en un maratón de casi un mes de duración (del 11 de enero al 5 de febrero del año próximo). Todas las intervenciones tendrán una doble actuación en las dos capitales, Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria. La del dúo Edda Moser y Suso Mariategui será repetida en el exótico escenario de Los Jameos del Agua, de la isla de Lanzarote. Como se hizo el año anterior, será editado un cuidado programa-libro en el que figurarán colaboraciones de prestigiosas firmas canarias. Programa denso y de indudable interés que tiende a ampliar el repertorio tópico con aspiraciones a categoría internacional. Por último, decir que el gran valedor de esta magna Fiesta de la Música a celebrar en los dos coliseos capitalino, el Guimerá y el Pérez Galdós, es el presidente de la Comunidad Autónoma y conocido melómano, Jerónimo Saavedra Acevedo, secundado eficazmente por el nuevo Consejero de Cultura, Felipe Pérez Moreno.



JOSE MONGE



«Meteiba», coreografía de Gelu Barbu sobre un tema de Celso Martín de Guzmán.

## EL ARTE MAS PARTICIPATIVO DE LAS ISLAS

Por Antonio Cillero

No podemos eludir, a la hora de hablar de la danza en Canarias, y centrado en Las Palmas, el viejo tema de la incultura nacional, particularmente en su región más apartada y con mayor índice de analfabetismo, tanto más acentuada por el crecimiento demográfico, la distancia de otros centros de cultura y la carencia, sangrantemente mantenida, de centros universitarios suficientes y de escuelas especiales dignamente dotadas.

La recurrencia al consuelo de que la población canaria es particularmente sensible, e incluso dotada para las artes, y el nacimiento de entidades no

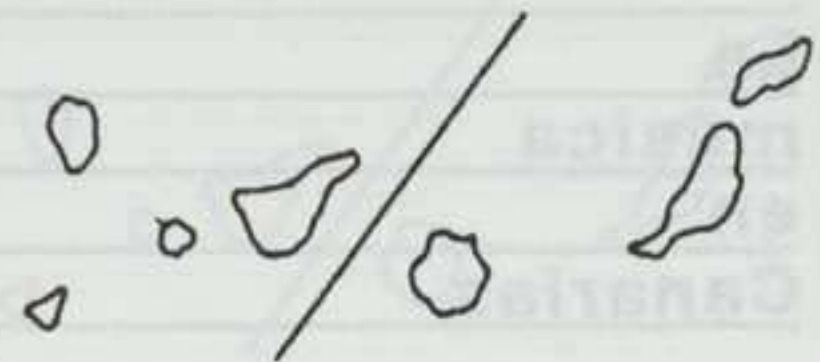
profesionalizadas, no académicas al modo y rango científico satisfactorio, y la visita de golondrina con que tantos buenos y malos de las artes han formulado su noticia artística a Las Palmas, dejando parca o lamentable huella, ha sido moneda corriente en este territorio. Y, no obstante, mirando a la provincia hermana, compañera en el olvido, Las Palmas ha venido a ser, a pesar de todo, no poco afortunada en el desarrollo cultural de su danza.

Está por escribir, y podrá hacerse pronto, la natural predisposición del canario para la danza. Esta realidad es evidente y el paralelismo con otros países hispanoamericanos —Cuba, por ejemplo— constatable. Dejando al margen connotaciones sobre el mestizaje y su proceso de selección, hay unos ecos atávicos de incentivación: juegos como los del palo, las evoluciones de la lucha canaria o las artes de la pesca en la orilla que los aborígenes canarios practicaban batiendo el mar, apuntan a unas intuiciones rítmicas y unas actitudes danzantes que podrían venir de una prehistoria a una historia en este breve lapsus de los cinco siglos canarios; y que descongestionan, en parte, la deuda hispánica que la isa, la folía, y

también el tajaraste y serinoque, tienen. En la medida en que algunos nombres lo intuyeron y que algunos artistas lo han planteado —hacer la danza culta y el ballet canario, cultivar el estilo de la danza popular de las Islas— puede llegarse a una manifestación de este arte que responda a la personalidad del hombre canario y que justifique aquella escritura por realizar.

De momento nos cabe hablar de lo que ha sido la danza en Las Palmas desde la inmensa cicatriz que fue la Guerra Civil. Antes Las Palmas era puerto de paso donde, de vez en vez, se recababa la gentil actuación de la artista de renombre camino de América mientras el buque repostaba —Pastora Imperio entre otras—, o exótico paraíso de paz, para ocultarse tras la estancia de Saint Saëns. Pero teniendo en cuenta los peligros culturales de la frivolidad y los problemas de discernimiento que algunos géneros como la danza plantean, en lo que atañe al hacer ballet, era muy limitado lo hasta entonces hecho aquí.

Pero el canario, si puede, es ciudadano del mundo y participa del arte y la cultura universal. Si es fácil encontrarse con un canario en el Covent Garden, también lo



es que un canario haga su arte en París. Tal es el caso de Néstor de la Torre, a quien no sólo se debe la maravilla pictórica del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas y el feliz contenido del Museo que aquí lleva su nombre, sino una participación muy destacada como escenógrafo, tanto de ópera como de danza, vinculado a las mejores representaciones de París y Barcelona. Néstor trajo a Las Palmas y a la gran sociedad de Las Palmas buena parte de la noticia y de la afección que se guarda respecto del arte y de los grandes espectáculos. Fallecido en 1938, había realizado los figurines y decorados de Pastora Imperio para el estreno de **El Amor Brujo**, de Falla, en Madrid, y los figurines y decorados de Antonia Mercé, «La Argentina», para **El fandango del candil**, de Durán, que estrenó en Alemania, y para **Triana**, de Albéniz, que estrenaría en la Ópera Cómica de París.

### Trini Borrull

Esta referencia al gran baile español, ha de volver para entrar en la historia actual de la danza en Canarias porque ésta nos ha de venir, como primera manifestación, de la mano de quien para algunos fue, y pudo superarla, la heredera del talento de Antonia Mercé. Me refiero a Trini Borrull. Quien esto escribe tuvo el honor de asistir, niño y sin ojos críticos, en la Barcelona de 1938, a su presentación en el Liceo, donde hizo **Corrida de Feria**, con música de Salvador Bacarisse y bajo la dirección y con la compañía de Juan Magriñá. Entiendo que el planteamiento artístico de aquel montaje —las concepciones de Magriñá y de Bacarisse— fueron una lección imborrable y punto de partida y brújula de la obra de Trini Borrull, que enriqueció tal postulado con su personalidad de bailarina y con su exquisito talento para la coreografía. La primorosa caligrafía de sus danzas, aún en el ejercicio de alumnos a medio camino, el respeto y la elegancia en el tratamiento de lo popular, en sus transcripciones, constituyen un acervo de cuyo olvido o pérdida tendremos que lamentarnos.

Pero hay que dejar constancia de la aparición en Las Palmas de Trini Borrull. Ella había venido a Santa Cruz de Tenerife con Magriñá, en espectáculo que dirigía desde el foso el Maestro Lasalle, y con Regino Sáinz de la Maza como solista, en 1940. Era su tiempo de apoteosis, con gira por toda España, dirigiendo Obradors y Sabater, y una actuación memorable en Zurich, donde también actuaba Lifar, bajo la dirección de Ansermet, en 1942. En este año actuaría en Las Palmas. Los espectáculos base de la gira Magriñá-Borrull fueron **La vida breve** y **El Amor Brujo**, hasta la autonomía de Trini, con espectáculo propio en Barcelona, nuevas giras, nueva visita a Las Palmas en 1944 y, finalmente, su matrimonio y radicación aquí desde 1950, con Academia de Danza. Pues bien, si Trini encontró un sustento posible y unas sugerencias artísticas para hacer —crear— danza, es lo cierto que tenía que empezar por una enseñanza elemental que no

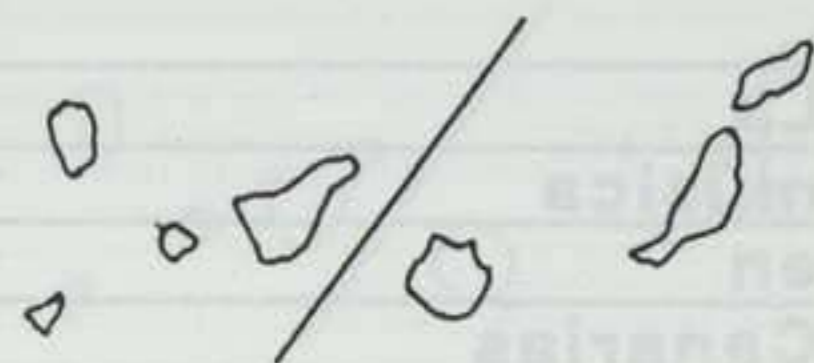


Trini Borrull la heredera del talento de Antonia Mercé.

siempre se culmina, cuando no luchar contra la deficiente información, tanto en lo español como en lo clásico. De su Academia, de su creciente Compañía, fueron surgiendo montajes como **Pavana para una Infanta difunta** y **Bolero**, de Ravel; **Orgía**, de Turina; una revisión de **El Amor Brujo**, de Falla, y, finalmente, en 1959, **La verbena de la Paloma**, de Bretón, en un montaje que aunaba en el ya antiguo sueño de Trini, los decorados de Néstor para esta obra y revisados por su discípulo Sergio Calvo, la batuta del Maestro Gabriel Rodó —otra figura musical a recordar siempre— y el piano del no menos memorable Luis Prieto. Por otra parte, consciente de que el ballet clásico y contemporáneo tenía otros atractivos para el no iniciado y porque quiso facilitar opciones diversas, su Academia incor-

poró a Teresa Palance y otros a lo largo de los años.

En otro orden, la presencia de Trini Borrull y su vocación de estudiosa, investigadora y traductora a la actuación y al libro —su manual **La danza española** circula profusamente por todos los países de habla hispana— le hizo plantearse la creación de coreografías para un ballet canario, que continúa pendiente de las necesarias colaboraciones, y la propuesta, como último recurso, de la creación de la Academia Oficial de Danza de Canarias, que duerme desde hace varios años en los ministerios, tanto de la cultura estatal como de la autonómica. Trini Borrull acude anualmente a sus citas con el Teatro Pérez Galdós, incorporando siempre nuevas creaciones coreográficas, y a las invitaciones que se le hacen desde



Barcelona, Jerez o La Habana y aquí está un mundo de significativas gentes de la danza que siguen haciendo ambiente y que con ella actuaron o que de ella aprendieron. Nombres como los de Nanda Martín, Carmen Cambreleng, Esperanza Izquierdo, Pino Bolaños, Enrique Lages, Paco Bello, Raúl Cárdenes y tantos otros a lo largo de los años están afectados por esta evocación y presencia.

## Gladys Alemán y Gelu Barbu

La aproximación a la década de los 60 y el auge del mercado turístico acentuó la atracción de las Islas y sucesivamente tendremos los intentos, con actuaciones y apertura de Academias, de figuras como Karen Taft y, más tarde, Gladys Alemán, que también abarcaría a Tenerife, ahora sede de la apreciable actividad de Rosalina Ripoll. De Gladys Alemán, peruana, hay algunas películas, testimonio de su danza, altamente interesante, recordamos su Escuela Insular de Danza y su presencia, como profesora de danza moderna, en un I Coloquio Internacional de Danza, organizado en París y Londres, pero con sede en Las Palmas (agosto de 1971) y compartiendo el magisterio con Michel Resnikoff, ex estrella del Gran Ballet del Marqués de Cuevas. Asimismo, hay que citar la anterior presencia del maestro Gerardo de Atienza y del Olmo, ex director del Ballet de la Casa Real de España y del Country Club de Caracas, como se presentaba, personalidad de excelente presencia y, sin duda, con muchas tablas, aunque con relativa formación. Fundó en Las Palmas, en 1958, una Academia de la Bella Danza y alguno de nuestros posteriores directores de ballet llegó a admitir su dudoso magisterio. Pero su nombre figura en la memoria. A quien no podemos silenciar tampoco es a Angela Plá, actriz y bailarina, con grandes dotes para la creación coreográfica moderna y que a sus enseñanzas en Las Palmas unió la realización de un Ballet del Senegal directamente extraído en

cuanto a gentes y danzas, o viceversa, del próximo país africano.

En este tiempo se produce la aparición de Gelu Barbu, que había venido a Las Palmas por razones de salud y que, posteriormente, crearía la Academia de Danza de su nombre. Procedente del Ballet de la Opera de Bucarest, donde había compartido actuaciones con Magdalena Popa, evidenciaba una notable formación clásica sobre la que vino a crear una sucesiva colección de espectáculos de danza contemporánea, sin duda dentro de la eclosión europea de Maurice Béjart. No ha sido Gelu Barbu un riguroso maestro, cedió —y creemos que tuvo que ceder en un ámbito escasamente preparado para la disciplina en el estudio, como experimentara Trini Borrull— a la llamada de las actuaciones antes que a la sistemática del lenguaje, pero amplió considerablemente el espectro de las vocaciones y ha dado en los últimos quince años espectáculos del mérito de **Homenaje a Manolo Miralles, Homenaje a García Lorca (Alma Ausente), Homenaje a Machado, Poema del Mar y Poema de la tierra**, homenajes a Néstor de la Torre, **Ciclos**, de Teddy Bautista, **Meteiba** y otros de menor extensión. En torno a Gelu Barbu hay que destacar la colaboración, como escenógrafos, del pintor Pepe Dámaso y del que sería director de Academia y Ballet, Lorenzo Godoy, ambos con inteligentes trabajos. Creemos que su excesiva facilidad aportando espectáculos, el despertar de las vocaciones —que no se producía sólo en Las Palmas—, el interés de los centros docentes por crear sus pequeñas clases de danza y la traducción crematística del magisterio del ballet, produjo en torno a Gelu Barbu una abundante aparición de bailarines-profesores que, de cualquier modo, hacen hoy de Las Palmas una auténtica población de futuros bailarines. La aparición de la Asociación de Profesores de Danza, que cuenta con dieciséis miembros —y no están todos en ella, empezando por Trini Borrull— dan testimonio del auge de la danza y el ballet en las Islas, sin duda en deuda con Gelu Barbu.

En esa concitación de Gelu Barbu hay que destacar la presencia en Las Palmas de otras figuras que aquí ejercieron magisterio y que protagonizaron actuaciones destacadas, como el caso de la también rumana Elena Sandulescu; la inglesa, aquí radicada, Heather Robertson, primera bailarina en los mejores espectáculos de Barbu, y Lorenzo Godoy, sin duda el mejor escenógrafo de la historia del ballet moderno en Canarias. Tanto la Robertson como Godoy responden a la lección de Barbu, y ambos han concitado, también, un meritorio conjunto de intérpretes del ballet. Fallecido el pasado año, Lorenzo Godoy hizo de su Ballet Contemporáneo de Las Palmas digno rival del Ballet Las Palmas de Gelu Barbu y desde la Escuela de Danza «Lorenzo Godoy» gestionó, además, importantes cursos a cargo de señaladas figuras universales: Serge Lifar, Eva Borg, Nina Vyrouvoba, Leo Felder y otros, expusieron teórica y prácticamente su lección, y, como en el caso de Felder, sus coreografías para espectáculos en Las Palmas. Actualmente este empeño de Godoy se continúa de la mano de Manuel Jiménez, bailarín solista de la Compañía.

Numerosos nombres ha dejado esta etapa en la danza de las Islas: Mabel Cabrera, Pinela Paiz, Elisabeth Mateo, Gema Pérez, Aida Lustres, Fernando Rodríguez, Sergio Perdomo, Raúl Cárdenes, Miguel Montañez, Coca Navarro, etc. Entre los nombres que han alcanzado incorporación a conjuntos foráneos recordamos la presencia de Mabel Cabrera y Manuel de Armas en el Ballet Nacional de España, Mauricio González y Pío Fernández en el Ballet Royal de Valonie (Bélgica), Mary Sagasetta, en el Ballet Nacional de Cuba, y otros.

Por último, en la pasada temporada se presentó en Las Palmas el Ballet del Atlántico que promueve la Caja de Canarias —entidad que cuenta con un largo historial de apoyo a la danza, desde Gladys Alemán a Barbu y Godoy— y que dirige Anatol Yanowsky con Carmen Robles. Una entrevista con Yamowsky aparece en este mismo número de RITMO.

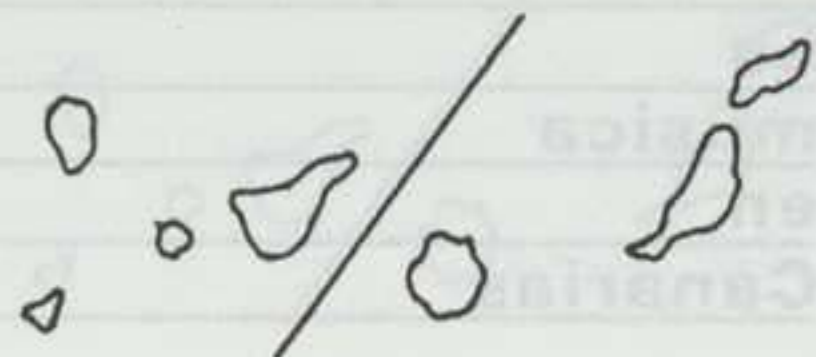
## LOS BALLETS DE TENERIFE

Esta compañía nace en 1979 y se presenta oficialmente con éxito en el Teatro Guimerá de Santa Cruz el 6 de mayo de 1980. A raíz de ello, la Caja General de Ahorros propone a Ballets de Tenerife un primer ciclo de difusión por varios pueblos de la provincia, que se desarrolla con una muy favorable acogida de público. En 1981 monta un segundo programa y con él se desplaza nuevamente a las islas, abarcando Gomera, Hierro, Lanzarote y Gran Canaria. En las Fiestas

de Mayo de Santa Cruz de Tenerife de ese mismo año estrena un tercer programa y graban para Televisión Española un programa en el estadio «La Danza». El director de la compañía es desde su fundación el español Miguel Navarro, que ha actuado en su dilatada carrera en los escenarios del Teatro Municipal de Burdeos, London Ballet, Teatro Municipal de Niza, Stadt Theatre Zurich, Teatro Municipal de Toulouse, Scala de Milán, Lands Theatre Hannover, Ballet Clásico

de París, etc. El cuarto programa de la compañía se realiza en 1982 con inclusión de **Las Sifides** y **Noches en el monte pelado**. En 1984, el Patronato Insular de Música del Cabildo Insular de Tenerife decide apoyarlo y durante 1985 recibe el patrocinio para montar un programa que se estrene en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, el 23 de noviembre.

ENRIQUE  
ROJAS GUILLEN



## LA MUSICOLOGIA, UN TRABAJO INDIVIDUAL

Por Rosario Alvarez

La Musicología en Canarias, al igual que en la mayoría de las regiones peninsulares, se caracteriza por el trabajo individual y la tenacidad de sus investigadores, cuyo esfuerzo personal la ha situado a un alto nivel, obteniendo con ello el reconocimiento nacional e internacional. Solamente en algunas ocasiones los organismos e instituciones oficiales han prestado atención a este tipo de investigación musical y han patrocinado ciertas publicaciones y ediciones fonográficas.

La pionera de la Musicología en Canarias es Lola de la Torre, cantante, profesora e investigadora de gran valía, que con trabajo y tesón comenzó a desvelar la historia de nuestro pasado musical. Realizó estudios musicológicos en Madrid con Eduardo Martínez Torner y en 1956 inició la búsqueda de datos sobre la vida y la obra de Diego Durón en la Catedral de Las Palmas, lo que la condujo a elaborar el catálogo del archivo musical del citado templo, obra que publicó el Museo Canario en 1964 y 1965. Más tarde llevó a cabo un estudio de la música en la catedral canaria durante el siglo XVI, a través de múltiples documentos, que fue publicado por la Sociedad Española de Musicología en 1983. Sus trabajos sobre músicos tinerfeños como Domingo Crisanto Delgado y Domínguez Guillén y la realización de catálogos de archivos musicales como el de la casa-museo de Osuna en La Laguna, le han llevado a contemplar una amplia panorámica del quehacer musical en las Islas.

De su enorme entusiasmo por la labor musicológica y de su afán investigador participa también su sobrino Lothar Siemens Hernández, figura relevante y sobradamente conocida en el ámbito nacional e internacional en su doble vertiente de investigador y compositor. Son numerosísimos los trabajos que ha realizado en el campo de la Musicología, Etnología y Prehistoria, materias cuyos estudios cursó en la Universidad de Hamburgo. De sus aportaciones al campo de la historia de la música en la península ibérica entresacamos los trabajos sobre Sebastián Aguilera de Heredia, Antonio Brocarte, Joaquín García, la escuela de órgano de Zaragoza en el siglo XVII, Tomás

Micieces o el magnífico prólogo a la **Escuela Música** de Pablo Nassarre. También son numerosas sus publicaciones dedicadas a Canarias, tanto en el terreno etnográfico como en el musicológico: **La Música en Canarias**, **La creación musical en Canarias en el siglo XX**, **Las Pasiones polifónicas tradicionales en la Catedral de Las Palmas**, **el Romancero de Gran Canaria**, en colaboración con Maximiano Trapero, etc. Debido a sus reco-

nocidos méritos, en 1983 se le concedió el premio «Presidente del Gobierno Autónomo de Canarias».

Actualmente es el director de la **Revista de Musicología** y dirige, asimismo, el Museo Canario, donde ha creado un departamento de Musicología con un archivo musical que recoge partituras de compositores canarios, programas de conciertos, grabaciones fonográficas, instrumentos musicales, etc. En el seno de esta institución y dirigidos por el propio Lothar Siemens se han realizado diversos trabajos musicológicos, como los de Talio Noda sobre los instrumentos tradicionales en las islas de La Palma y El Hierro o el de Isabel Sánchez sobre el ballet en Las Palmas en el siglo XIX.

Por otra parte, en la Universidad de La Laguna (Tenerife) desde hace ocho años se viene impartiendo en la especialidad de Historia del Arte una asignatura de Historia de la Música y dos cursos monográficos cuatrimestrales de Musicología, que vienen a llenar el vacío que hasta ahora ha provocado la carencia de estudios musicológicos en la Universidad española. Estas materias las imparte quien esto escribe, profesora titular de Musicología del departamento de Historia del Arte, que dirige en el marco de dicho departamento diversos trabajos sobre la música en Canarias durante los siglos XIX y XX, trabajos que constituyen las memorias de licenciaturas de Evelia Suárez, Juan Carlos Camacho, Isidoro Santana, Pilar Pérez Marichal, Estrella Ortega y Elvia González Sabina.

En mi formación se aúnan la práctica musical con los estudios humanísticos, ya que simultanéé los estudios de piano realizados en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife con los de Filosofía y Letras en la Universidad de La Laguna, para más tarde continuar con el perfeccionamiento de piano y el órgano en el Real Conservatorio de Música de Madrid y el doctorado en Historia en la Universidad Complutense. Mi tesis doctoral sobre **Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos** fue leída en 1981 en la citada universidad madrileña y, al año siguiente, obtuve con ella el Premio Nacional de Musicología. Desde entonces he publicado varios artículos sobre iconografía y organografía medieval y antigua. En 1983 encontré en un archivo particular de La Orotava (Tenerife) varias obras inéditas para tecla de compositores adscritos a la Corte de los primeros Borbones, entre las que destacan un fandango y una sonata de Domenico Scarlatti. La transcripción y el estudio de estas obras los publicó al año siguiente la Sociedad Española de Musicología e inmediatamente se llevó a término la grabación discográfica interpretada por Genoveva Gálvez. En esta empresa colaboraron el Ministerio de Cultura y la Consejería de Cultura del Gobierno Autónomo de Canarias.

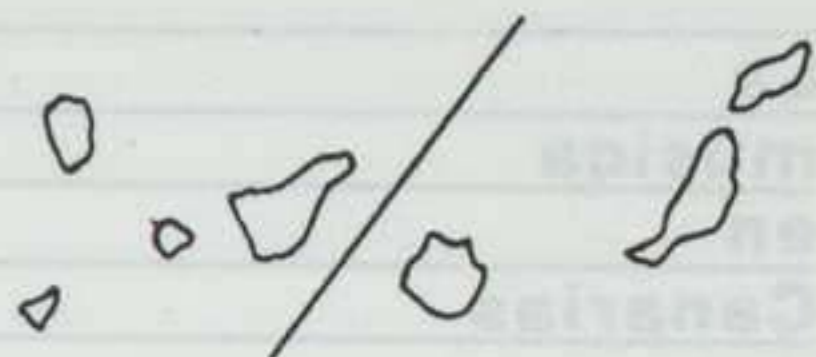


Lola de la Torre, pionera de la Musicología canaria.



Portada del disco del «Fandango» de Scarlatti, descubierto por Rosario Alvarez.





# MUSICA EN LAS UNIVERSIDADES

## LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Por Carmen Cruz Simó

La Universidad de La Laguna, actualmente con once facultades, más de mil profesores y unos diecisiete mil alumnos, presenta a lo largo de su corta historia (fue creada como Universidad de San Fernando en 1927) una irregular actividad musical.

Estas actividades, según nuestros datos, se remontan a la década de los 60 con la creación de un Aula de Música que organizaba lo que su profesor, Agustín León Villaverde, llamaba «clases de apreciación musical», consistentes en explicaciones sobre audiciones grabadas y también sobre ejemplos vivos que él, buen violinista, daba con su violín. Con Agustín León, unos interesantes conciertos procurados por el Instituto Goethe y la donación por la Comisaría de la Música de un piano Steinway, se oyó la música en la Universidad.

Surgen también una serie de iniciativas en los Colegios Mayores debidas a los colegiales y que consistían en conferencias, organización de conciertos y audiciones comentadas. Hay también en estos colegios unos intentos de formación de coros que funcionan esporádicamente durante los cursos académicos.

### Los coros universitarios

Esta incipiente actividad decae por falta de apoyo y presupuesto y es en 1971 cuando, de la mano de un profesor de la Universidad, Francisco González Luis, nace la Coral Universitaria, idea que fue apoyada con gran entusiasmo por el entonces rector, Jesús Hernández Perera.

Esto se produce en una época en la que todo está cambiando. Se tambalean las estructuras, y en el ambiente universitario está de moda el sentirse descontento con lo establecido. La Coral, termómetro de todo lo que acontece en la Universidad, se hace eco de este fenómeno y hay problemas con los directores, que significan la representación del poder instaurado, y se van sucediendo uno tras otro.

Viene a continuación un período de calma donde mayoritariamente hay una preocupación por la adquisición de una calidad y un deseo de aprender y de enseñar, que haga posible la realización, dentro y fuera de la Universidad, de una labor de proselitismo del canto coral. Indudablemente, a esto se debe el gran resurgimiento coral en la isla de Tenerife, actualmente con un censo de treinta coros.

La Coral Universitaria, a partir del año



80 y debido a los Encuentros Nacionales de Polifonía Juvenil, comienza una proyección nacional que hace nacer en unos el deseo de mejorar y en otros el afianzarse en su idea de una posible desvirtuación del espíritu de coro universitario. Esto, y dos Concursos ganados en el extranjero (Middlesbrough, Inglaterra, 1983, Polifonía Juvenil y Folklore) desembocan en un período de inestabilidad interna del que surge en 1984 y como escisión de la Coral Universitaria, el Coro Polifónico de la Universidad con una unificación de planteamientos.

Este nuevo coro, en coexistencia actual con la Coral Universitaria, alcanza en muy poco tiempo una gran calidad debida al esfuerzo común de todos sus componentes en su mayoría también estudiantes del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife. Gran parte de éstos cursan el grado medio y superior de enseñanzas musicales, lo que permite una programación más a la medida de su capacidad técnica o intelectual, musicalmente hablando, y que convierte al Coro en una auténtica escuela para jóvenes directores.

La empresa más importante emprendida por este Coro es el estudio y realización de un programa de música religiosa del Barroco Pleno Español, investigado y transcrito en su totalidad por el musicólogo Lothar Siemens Hernández, que realizó con este soberbio trabajo una meritoria labor de rescate. Este programa representó para el Coro, además de la grata

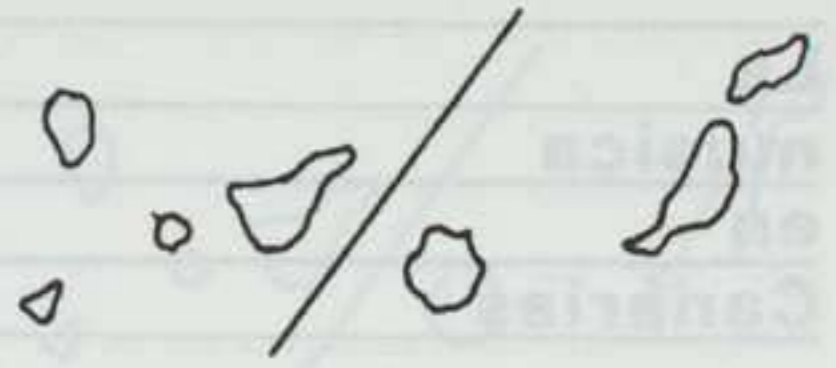
experiencia del contacto con el musicólogo y el poder vislumbrar el gran mundo de la musicología, una prueba muy difícil de superar por la complejidad técnica de unas composiciones con gran número de voces y dificultad de tesituras.

También se caracteriza esta agrupación por su introducción en el campo de la música contemporánea de técnicas vanguardistas, atrayente no sólo a la condición juvenil de sus componentes, sino a los oyentes universitarios que ven en esto una novedad, sirviendo en gran medida de información y de acercamiento a este tipo de música.

La Coral Universitaria, en cambio, mediante una programación más parecida a la de la mayoría de coros universitarios españoles, realiza otra importante labor dentro de la Universidad consistente en la captación de alumnos de las diferentes facultades. Es indudable que con ellos se cumple una función tan necesaria como es la de extender la afición por el canto coral al mayor número posible de universitarios, aunque conlleva la evidente dificultad que supone la renovación constante de sus miembros curso tras curso y que significa el casi volver a empezar cada año.

### Agrupación Folklórica Universitaria

La Agrupación Folklórica Universitaria nacida en el curso 1982/83, viene a llenar



una parcela importante en una región como la canaria, con gran riqueza folklórica. Este grupo estudia y practica el folklore con rigor científico, organizando y realizando, fuera y dentro de la Universidad, conferencias y charlas paralelas o complementadas por exposición de danzas y cantos cuya procedencia se estudia.

## Ciclos de conciertos

Aparte de éste quehacer musical que se caracteriza por la participación directa del propio estudiantado, actualmente los conciertos se siguen presentando en escaso número o en unos ciclos programados, dependiendo de las autoridades académicas del momento.

En los cursos pasados, el Aula de Música ha organizado tres ciclos de conciertos y dos cursillos sobre pedagogía musical enfocado a los estudiantes de la Escuela de Magisterio. Estos cursos y conciertos presentan como rasgo común la escasez de medios económicos y, generalmente, son debidos a iniciativas privadas, con el apoyo de alguna autoridad académica. En estos momentos se cuenta no sólo con el apoyo, sino con el entusiasmo del actual vicerrector de Extensión Universitaria, Ramón Pérez González.

También es de señalar la aportación del Patronato Insular de Música del Cabildo Insular de Tenerife, con cesión para el Paraninfo de la Universidad de algunos de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, y que tan buena acogida tienen entre el público estudiantil.

Con la nueva regulación del Vicerrectorado de Extensión Universitaria dentro de los Estatutos Autonómicos de la Universidad de La Laguna, se abre un pequeño resquicio al porvenir de la actividad musical, si bien las autoridades académicas no contemplan la posibilidad de cubrir económicamente esta parcela, continuando con la idea de que la formación musical debe estar al margen de los conocimientos y de la formación general que se adquieren en la Universidad.



El Coro Polifónico de la Universidad de La Laguna.



Coral Universitaria de La Laguna.

## LA UNIVERSIDAD POLITECNICA DE LAS PALMAS

Por Sergio T. Pérez Parrilla

En sus pocos años de existencia, la U.P.L.P. cuenta ya con una sugestiva trayectoria musical, desarrollada por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Aparte de alguna esporádica colaboración con la Sociedad Filarmónica, la Universidad empieza a tener actividad musical propia.

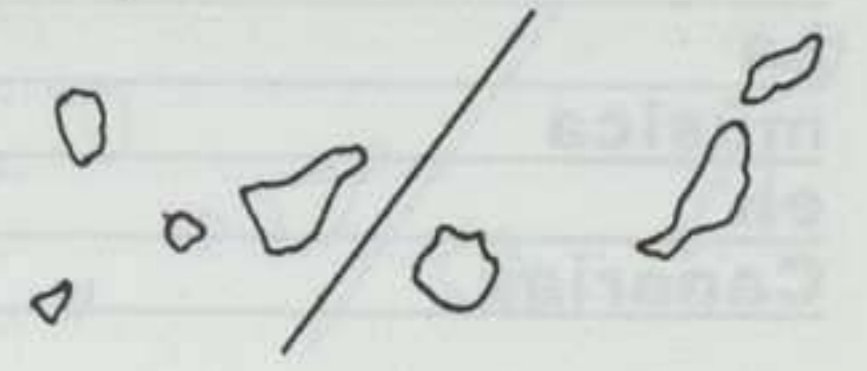
Una vertiente interesante de este desarrollo lo constituye el Aula de Jazz, que durante dos cursos ha estado dirigida por el pianista Luis Vecchio. El logró formar una pequeña banda (piano, trompeta, saxo, tenor, flauta, contrabajo y batería), que realizó actuaciones en la propia Universidad y en el Club Prensa Canaria, así como en el Festival de Jazz de Las Palmas del año 1983.

En el curso 84-85 se creó el Aula de Música de la Universidad, encomendando su dirección al compositor grancañario Juan José Falcón Sanabria. Con este

Aula se pretende cubrir una parcela de la formación cultural de los universitarios de la región, abriendo las posibilidades del alumnado, desde la participación viva en la música hasta el campo de la investigación.

### Seminario de Francisco Guerrero

Mención especial, en este último aspecto, merece la labor efectuada por el com-



positor Francisco Guerrero, que estudia las posibilidades técnicas de la informática aplicables en el campo compositivo. Guerrero aboga por la utilización del ordenador como un medio más, con el control de todo el proceso por parte del compositor para que, de esta forma, la informática sea sólo un medio que agiliza y amplía las posibilidades de la composición. Francisco Guerrero impartió el pasado curso en la Universidad Politécnica de Las Palmas un Seminario de Lenguaje Musical Contemporáneo. El programático unos objetivos que contemplan una total revolución de las posibilidades de la composición, como, por ejemplo, la transformación tímbrica del sonido de una orquesta tradicional a través del ordenador, sin prescindir, claro está, ni de los instrumentos tradicionales ni de los ejecutantes. Con ello se lograría, a partir de una ejecución en vivo de determinados instrumentos, un resultado sonoro distinto, entendiéndose que para esta transformación computada se necesitarían nuevas estructuras en la concepción formal y entraríamos, sin duda alguna, en una revolución profunda de todo el mundo musical.

A partir del Seminario de Francisco Guerrero, la Universidad Politécnica ha puesto a disposición del compositor sus ordenadores. Alumnado y profesorado colaboran en esta fase inicial y, por otra parte, el Gobierno autónomo concedió a Guerrero una beca de investigación para



Juan José Falcón, director del Aula de Música, con el compositor Francisco Guerrero.

la colaboración de los inicios del programa.

En la parcela de participación del alumnado universitario y, dentro del Aula de Música de la Universidad Politécnica, podemos citar la formación rápida y entusiástica de la Schola Cantorum, una agrupación coral que ya el pasado año colaboró con la Coral Polifónica de Las Palmas durante su viaje a Riga y Bruselas. La Schola Cantorum, además de la formación de coralistas, contempla una sec-

ción destinada a las disciplinas encaminadas a la formación de directores de coro.

Finalmente, hay que señalar que se están realizando una serie de audiciones en formas de Cursos de Didáctica Musical, para alumnos, en el que han intervenido varios conjuntos de cámara de Las Palmas, como el Quinteto de Cuerdas de Viena, la Camerata Musica Viva, la Orquesta Bach de Las Palmas y la propia Schola Cantorum de la Universidad.



# ACORDE



## PAGUE 3, LLEVESE 4

OFERTA LIMITADA DEL 4 DE NOVIEMBRE AL 31 DE DICIEMBRE



**NOËLS**  
Cantiques & Chansons



**BACH**  
Suites para cello 1 y 2



**BERLIOZ**  
ROMEO Y JULIETA



**VERDI**  
Requiem



**ELGAR**  
Pomp and Circumstance



**BRITTEN**  
Cuatro interludios - Guía

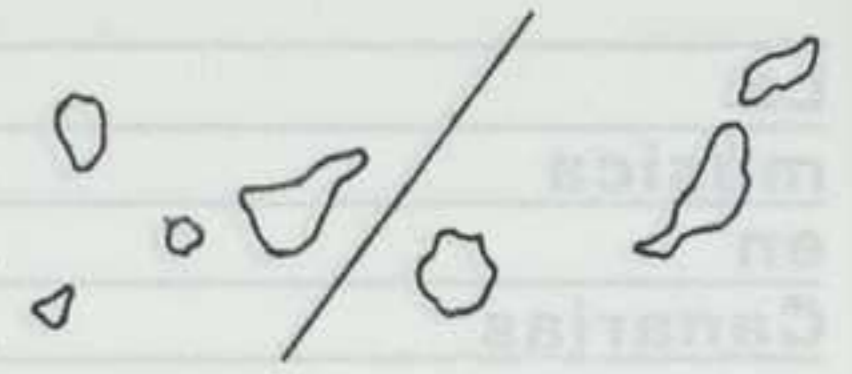


Obras de  
**BRAHMS, WAGNER Y MAHLER**



**HAENDEL**  
Dixit Dominus

...YOCHO NOVEDADES MAS



# LA CREACION MUSICAL

## HIDALGO □ FALCON □ CRUZ DE CASTRO

Aunque la música canaria actual no cuenta con una gran proliferación de compositores en activo, sí hay tres que son significativamente importantes en la música española: Juan Hidalgo, Juan José Falcón Sanabria y Carlos Cruz de Castro. De ellos, sólo Juan José Falcón realiza su labor compositiva en las Islas. Otra salvedad importante es que Carlos Cruz de Castro ha nacido y realizado sus estudios musicales en Madrid, aunque su ascendencia familiar es canaria y está incluido en la mayoría de los trabajos que sobre música canaria hemos consultado.

### JUAN HIDALGO

Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1927. Sus estudios los realiza en Barcelona (con Xavier Montsalvatge), Madrid, París, Ginebra y Fontainebleau (con Nadia Boulanger), y en 1956 se establece en Milán donde trabaja con Bruno Maderna. Las Palmas conoce las primicias de su talento: su **Trio para piano, violín y violoncelo** fue estrenado en el Museo Canario en 1948; su canción **Letrilla**, para voz y piano, con texto de Góngora fue publicada en 1949 en el número III de la revista **Planas de poesía**, dedicada a conmemorar el nacimiento de Chopin; también se estrena el **Triptico**, sobre texto de Sebastián de la Nuez.

Tuvo una importancia primordial en su formación el compositor Bruno Maderna, uno de los músicos más estimados dentro del serialismo del momento. En los años 57 y 58 dirige Maderna en el Festival Internacional de Darmstadt las obras de Hidalgo, **Ukanga** y **Caurga**. La primera, que se ejecuta entre cinco grupos de instrumentos, con la intervención de un piano preparado, está considerada por Tomás Marco como «una de las más perfectas obras que el estructuralismo haya producido nunca». Dentro de la tendencia serial-estructural está también concebida **Caurga**, obra compuesta para una orquesta más reducida, lo que tal vez haya contribuido a su ejecución más reiterada. Ambas obras fueron dadas a conocer en Las Palmas en el trascurso de un Festival celebrado durante el primer regreso de Hidalgo de Italia.

Lo que marcó una huella honda en Hidalgo fue su encuentro en Darmstadt con John Cage, cerca del cual pasó varios



meses en Milán. Viene a España con el ya inseparable Walter Marchetti, organizando en Barcelona una serie de conciertos con el nombre de «Música abierta» y en los que dieron a conocer las últimas obras norteamericanas y españolas, entre otras, el **Offenes Trio** y el **Milán Piano**, de Hidalgo. En 1961 Juan Hidalgo hizo un «stage» de seis meses en París en el Service de la Recherche de la ORTF bajo la dirección de Pierre Schaeffer, realizando **Etude de stage**, primer trabajo español de música concreta. De allí marcha a Italia, donde residirá en Milán y Roma estudiando chino y cultura oriental.

El apoyo de Cage y la primavera musical española que culmina el año 1964 con la Bienal de Música Contemporánea, el Festival de América y España y el Festival de la S.I.M.C. que por primera vez tiene lugar en Madrid (en 1936, había sido Barcelona la sede) animan a Hidalgo a volver a España. Con Walter Marchetti y Ramón Barce crea Zaj, posteriormente se une a ellos Ester Ferrer. «Zaj parte de una premisa fundamental: el arte es vida. Esta identificación arte-vida Zaj, como tantos de sus compañeros fluxus, la reciben del Zen directamente o a través de Cage, discípulo y amigo de Suzuki, y que es considerado por muchos no tanto como músico sino como «el más inopinado maestro Zen» (Llorenç Barber: **Veinte años de Zaj**, en RITMO núm. 550). «Zaj es el hecho cultural más importante producido en España desde la guerra civil» (Dick Higgins, en 1966 tras actuar en Madrid traído por Zaj). «Una de las razones que justifican la evolución de Juan Hidalgo es la realidad de que en la nueva música la ejecución no logra reproducir en la mayoría de los casos ni siquiera un cuarenta por ciento de lo que es la obra (...). Para Juan Hidalgo el «concierto» debe realizarse ante un público que también toma parte sustancial en la realización del mismo (...). Juan Hidalgo nos confiesa que lo que hoy hace no es música, pero puntualiza, sino una continuidad: los planteamientos de una obra musical y de un guión Zaj constituyen un problema de características

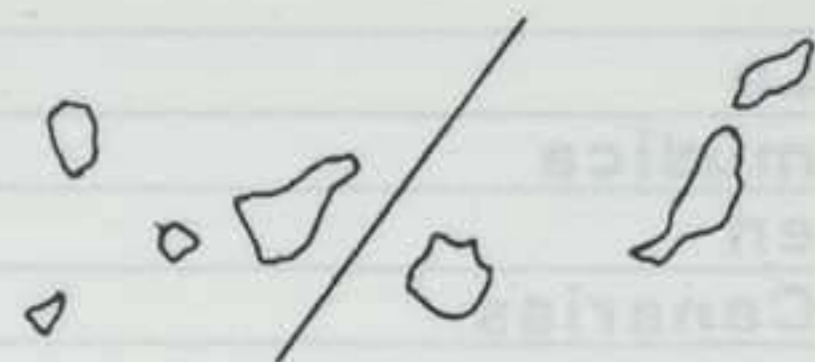
comunes, sólo han variado los medios de expresión y el alejamiento del sonido como materia fundamental ha traído consigo una nueva libertad de posibilidades insospechadas.» (Lothar Siemens: **La creación musical en Canarias en el siglo XX**, separata de **Canarias, siglo XX**, Las Palmas, 1983).

A partir de 1967 escasean las actividades de Zaj en España y hay viajes y actuaciones en el extranjero cada vez más frecuentes. Juan Hidalgo reside en Milán hasta 1977 y durante esta larga estancia compone **Tamarán** y **Rose Selavy**. Entre las obras teóricas de Hidalgo puede destacarse **Viaje a Argel** (1969) y **De Juan Hidalgo** (1971). Su discografía es amplia: **Aulaga-2** (Jesús Villa-Rojo y Elisa Ibáñez, Movieplay-EMEC), **Jau-u-la** (Antoni Ros Marbá, Movieplay-EMEC), **Milán Piano** (Pedro Espinosa, Movieplay-EMEC), **Caurga** (José María Franco Gil, Movieplay-ACSE), **Tamarán** (Juan Hidalgo, Cramps Records), **Rose Selavy** (Juan Hidalgo, Cramps Records) y **Roma dos pianos** (Susana Marín, Movieplay-ACSE). Han escrito sobre Juan Hidalgo: Ramón Barce, Tomás Marco, Edmund Haines, Llorenç Barber, Lothar Siemens, J. L. Castillejo, Tomás Marco, Daniel Charles, José Ditrambo, Simón Marchán y Miguel Angel Coria, entre otros.

### JUAN JOSE FALCON SANABRIA

Lola de la Torre promovió y fundó en 1956 la delegación en Las Palmas de las Juventudes Musicales, en las que pronto se organizó un coro cuya dirección se encomendó a un joven discípulo del maestro José Moya: Juan José Falcón Sanabria. Falcón asumió su tarea con entusiasmo y no tardó en dar a conocer la primicia de sus primeras composiciones corales. Juan José Falcón nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1936, tras su experiencia con el coro de Juventudes Musicales se ausentó de las islas para seguir estudios musicales en la península. A su regreso, ya desaparecida la institución, su vocación coral se concreta en la voluntad de crear un grupo, lo que consigue en 1968 bajo el patrocinio de la Caja Insular de Ahorros de Las Palmas (en este mismo número de RITMO se publica un artículo sobre las actividades musicales de esta institución, con atención preferente a la labor de la Coral). Con esta agrupación, Falcón pudo dar a conocer a niveles internacionales parte de este gran filón polifónico que, redescubierto y ordenado por Lola de la Torre, existe en el archivo de la Catedral de Las Palmas. En este sentido, fue un hito el homenaje al pintor Néstor en el que se estrenó su **Poema coral del Atlántico** (1973).

Falcón compuso en los años 70 otras



piezas corales de éxito, si bien su lenguaje musical, cada vez más depurado y exigente le ha llevado hacia obras mejor realizables por un cuarteto de solistas especializados, como por ejemplo **Cum palmis et ramis** (1979), encargo de Radio Nacional de España, que se estrenó radiofónicamente en la Semana Santa de ese año por el Cuarteto Tomás Luis de Victoria. El Encuentro de Polifonía Juvenil de Cuenca le encargó en 1983. **Psalmus laudis**, esta obra para coro mixto con cuatro trompas y timbal fue estrenada en la Iglesia de San Pablo por todos los coros asistentes al Encuentro y el Cuarteto de Trompas de la Orquesta de Radiotelevisión. Pedro Espinosa interpretó en Madrid sus páginas **Ananke** y **Vibración**, para piano solo.

Su proyección internacional como compositor se concentra en el estreno en octubre de 1973 por el Coro de Radio Nacional Finlandesa de su **Poema coral del Atlántico**, que ha incorporado el Coro Nacional de España en su programa especial de autores españoles del siglo XX, para Europlia 85, en Bruselas. **Ibalia**, para flauta y piano fue estrenada por Wiltrud Bruns y Angélica Nebel en Bad Homburg y, posteriormente, por Ane-grete Lucke y la misma pianista en París. Presentó Falcón varias composiciones en el Festival Internacional de Música Hispano-Mejicano, en la ciudad de Méjico.

Para la temporada 83-84 la Orquesta Nacional le encargó una obra para canto común. Nació así **Kyros**, que fue estrenada en el Teatro Real en noviembre de 1983 bajo la dirección de Torcanowsky. En los años 70 fundó Falcón, en el Instituto de Enseñanza Media Isabel de España, el coro Alba Vox, para esta agrupación ha compuesto algunas composiciones dodeca-fónicas como **Dirindín-dan-dan**. Con este coro ha obtenido también varios galardones locales y nacionales.

En el momento actual Joan José Falcón está escribiendo la obra orquestal **Aleph**, encargada por el Gobierno autónomo canario para ser estrenada en el Teatro Pérez Galdós, en mayo de 1986, por la Filarmónica de Gran Canaria, bajo la dirección de Max Bragado Darman, en el concierto conmemorativo del Día de Canarias. De una conferencia de Guillermo García Alcalde sobre el compositor Falcón entresacamos algunos comentarios: «En nuestros días, la composición musical canaria se escinde en un marco conservador que nada aporta a la evolución de los lenguajes, y en un frente vanguardista fundamentalmente cubierto por Juan Hidalgo y Cruz de Castro. Juan José Falcón Sanabria es, a mi juicio, un caso único en la composición musical española. Con un sólido aprendizaje musical, pero con someros conocimientos de la composición contemporánea, se propuso, hace ya varios años, no saltar en el vacío, no pasar de sus filas poswagnerianas en que se quedó situado al finalizar sus estudios, al plano lingüístico en que hoy se desarrolla la música. Su programa creador se cifró en vivir, trabajar y experimentar, en soledad y con su único esfuerzo, todas las etapas que han ido marcando el proceso musical del siglo. De las

últimas expresiones del romanticismo, confluyentes en el tiempo y en la estética con el primer expresionismo alemán no atonal, pasa al impresionismo, luego la atonalidad, a la música serial y, finalmente, en su etapa actual, franquea el límite de la no forma y construye un lenguaje personal que puede ser el definitivo. Es por ello el compositor más completo entre todos los canarios vivos. Nunca le preocupó escribir música PASADA, porque en los grados de experiencia que se propuso y cumplió con enorme tesón, aplicó a las formas y a las pautas de composición una personalidad intensa, fuerte, capaz de servirse de determinados modelos para transformarlos y adaptarlos a su verbo.»

## CRUZ DE CASTRO

**C**ARLOS Cruz de Castro nace en Madrid el 23 de diciembre de 1941. De padre canario y madre madrileña, vive unos años en Las Palmas de Gran Canaria. Trasladada de nuevo la familia a Madrid, es en esta ciudad, en el Real Conservatorio Superior de Música, donde cursa sus estudios musicales, realizando especialmente la composición con Gerardo Gombau y Francisco Calés, así como la dirección de orquesta con Enrique García Asensio. Posteriormente trabaja la composición con el compositor yugoslavo Milko Kelemen en la Hochschule «Robert Schumann», de Düsseldorf y recibe consejos de Günther Becker y Antonio Janigro.

En 1963 participa como coofundador en «Problemática 63», movimiento cultural creado en Juventudes Musicales de Madrid. En 1968 forma parte del grupo de compositores «Estudio Nueva Generación». En 1971, representa a España en la VII Bienal de París con las obras **Menaje** —para instrumentos no convencionales— y **Pente** —para quinteto de viento—. En 1973 funda, en unión de la pianista y compositora mexicana Alicia Urreta, el Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea. Representa a Radio Nacional de España en el «Premio Italia» con la obra **Mixtitlan** en el 75, y es ésta obra la que dicha emisora lleva también a París en 1979 a la Tribuna Internacional de Compositores. En 1976 crea, en unión de seis compositores más, la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE). La Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música le concede en 1977 el Premio de Música «por la promoción de la Música

contemporánea en el IV Festival Hispano Mexicano». Recibe una de las ayudas a la creación musical del Ministerio de Cultura y compone **Tarot de Valverde de la Vera** (1983), para cuarteto vocal solista y orquesta, sobre los poemas del mismo nombre de Hugo Gutiérrez Vega. En 1984 compone el **Concierto para orquesta** por encargo de la Orquesta Nacional de España, siendo estrenado por esta misma orquesta el 8 de marzo de 1985 bajo la dirección de Victor Pablo Pérez. De este mismo año data su ballet **Carta a mi hermana Salud**, para piano y narrador, sobre el texto del mismo título del poeta León Felipe, realizado para TVE por los bailarines Anatol Yanovsky y Carmen Robles, con el narrador Rafael Taibo y Lidia Guerberof al piano.

Con motivo del Año Europeo de la Música, compone por encargo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música el **Concierto para clave y cuerdas**, estrenado en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante el 19 de septiembre por la clavecinista Lidia Guerberof y la Orquesta de la Fundación Gulbenkian, de Lisboa, dirigida por Michael Tabachnik. El 4 de octubre del presente año se estrenó en Salamanca el **Trío** para violín, violoncello y piano, por Nestor Heidler, Mark Friedhoff y Eulalia Solé. El 18 de octubre, y dentro del Festival Europlia 85 España, se estrenó en Bruselas **Música de Cámara**, para catorce instrumentos, por el Ensemble Musique Nouvelle dirigido por Georges-Elie Octors.

En su producción, que abarca varios géneros musicales —desde la música solística a la sinfónica-vocal, pasando por las diferentes formaciones de grupos instrumentales y teatro musical—, destacan las obras que están dentro de lo que él conceptúa como «concretismo», que no es un método ni un sistema, sino una manera de polarizar cualquier elemento elegido como jerarquizante de la obra. En este aspecto, cualquier elemento sonoro imaginable es válido como elemento base y jerarquizante de una obra. Enmarcadas en este «concretismo» pueden citarse: **Menaje**, **Concierto en B para flauta y orquesta de cuerda**, **Capricornio**, **Tauro**, **Ana-lysis** y **Concierto para orquesta**, las cuatro para orquesta; **Disección**, para cuarteto de cuerda; **Estudio para las octavas negras**, para piano; **Tarot de Valverde de la Vera**; **Trío**; **Música de Cámara** o el **Concierto para clave y cuerdas**.

En su discografía destaca la versión de Pedro Espinosa de **Llámalo como quieras**, editada por EMEC (Movieplay, 26214). De las mismas editoras es **10=1**, interpretada por un grupo instrumental que dirige Antoni Ros Marbá (EMEC, Movieplay, 171304/0). **Pente**, por el Quinteto de Viento «Aulos», es editada por Ariola-Eurodiscs (27508-1) y **Escorpión**, interpretada por el Grupo LIM, por CBS (S-73779). Por último, **Sagitario**, editada por ACSE, Movieplay (171540/4), está interpretada por un grupo instrumental que dirige José Buenagu.

Su catálogo se compone de cerca de sesenta obras, que han sido estrenadas en sus dos terceras partes. Las editoras EMEC y Alpuerto han publicado algunas de sus partituras.





# LAS ORQUESTAS

## LA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA



Por Max Bragado-Darman

Las Palmas de Gran Canaria, disfruta de una historia gloriosa de tradición musical. Las más grandes figuras de la interpretación musical han pasado por esta ciudad dando muestras de su arte. Es sorprendente pensar que la Sociedad Filarmónica de Gran Canaria, con sede en Las Palmas es la más antigua de España y que bajo sus auspicios un sinnúmero de eventos musicales fueron organizados. La Orquesta existió durante largos años bajo su tutela, desligándose en tiempos recientes de la misma y existiendo como Orquesta Sinfónica.

Sus profesores actuales más veteranos de plantilla han vivido algunas de estas fases diferentes, lo que demuestra que este conjunto y aunque con diferentes nombres, ha existido durante largo tiempo constituyendo una larga tradición orquestal que posiblemente sea de las más añejas de España.

Es por lo que, a mi juicio, no puede devinularse la tradición, ni la muy positiva labor de maestros como fueron: Obradors, Pich Santasusana, Kourad, Frei-

tas Franco, Rodó, García Asensio y Marçal Gols, por mencionar algunos, hicieron durante su permanencia ante esta orquesta. También es verdad que la orquesta en el transcurso de estos años pasa de una orquesta que funciona bajo los auspicios generosos, pero no suficientes de la Sociedad Filarmónica, siempre con carácter regional, a ser una agrupación que tiene que experimentar la lucha por su supervivencia, reconocimiento y respeto.

El Excmo. Cabildo Insular o el Ayuntamiento, indistintamente, se hacen cargo y ayudan al conjunto creando una necesidad local y educativa, promocionando conciertos escolares que tienen repercusiones muy positivas. Los Amigos Canarios de la ópera, a través de su muy arraigada afición y entusiasmo por la gran forma, usan de la Orquesta en la mayoría de sus temporadas.

El 30 de octubre de 1980, con el objetivo de promocionar y dar creación estable a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, el Excmo. Cabildo Insular y en sesión plenaria constituye la Fundación que lleva el nombre de la Orquesta. Se crea para ello una estructura de funcionamiento que es la siguiente: Junta Rectora de la Fundación, cuyo presidente es el Presidente del Cabildo Insular y su vicepresidente, el Consejero de Cultura de la Corporación.

El Comité Ejecutivo de la Fundación es el órgano que facilita el funcionamiento de la Fundación y preside el Vicepresidente de la Fundación. Desde el punto de vista jurídico, la Orquesta queda como ente provincial y no autonómico.

Desde este período trabajan con esta orquesta de forma prolongada los maestros: Manuel Galduf, Sabas Calvillo, Max

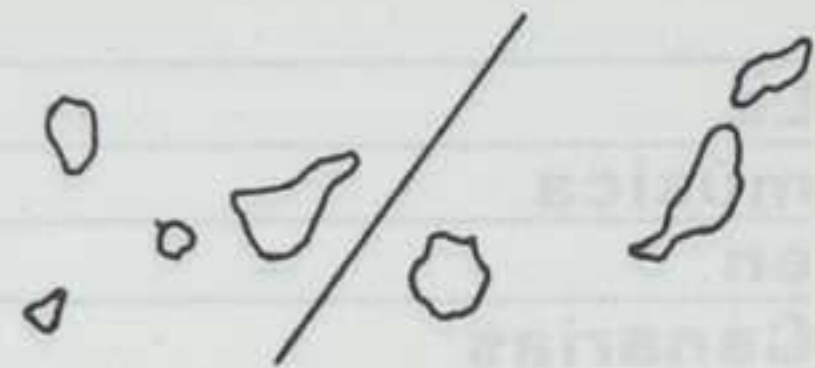
Bragado Darman y José Ramón Encinar. A partir de la temporada 1984/85, vuelve el firmante Max Bragado Darman, como titular de la Orquesta.

Un juicio artístico, dentro de la estructura musical de la orquesta, sería difícil dilucidar en este breve espacio. La plantilla actual de la Orquesta está constituida por 63 músicos con un 50 por 100 de profesores extranjeros contratados.

Una orquesta es un conjunto cultural-musical, que proporciona deleite a los iniciados en la música y permite la audición en vivo de las magistrales partituras de compositores pasados y presentes. Pertenece a esa parcela que el ser humano ha tratado de mejorar a través de su historia para su MEJOR VIVIR y es, por tanto, un colectivo que tiene la doble función de deleitar e instruir a sus oyentes.

La música como expresión máxima del arte debe ser instruida y la orquesta como su vehículo e instrumento más grandioso, debe dar prestigio a la localidad a la que ésta pertenece. Por esta razón, mi filosofía profesional resultado de mi educación musical y con relación a la Fundación Filarmónica de Gran Canaria es la de hacer una labor que se fundamenta en la colaboración con los centros culturales locales para que la Orquesta sea ante la vista y criterio de todos una orquesta de la isla, para la isla. Para conseguir esto, ha habido cambios positivos incrementándose el número de conciertos en pueblos y aldeas de Gran Canaria. Posiblemente, de 30 a 40 mil personas oirán en la temporada presente a través de estos conciertos una orquesta por primera vez.

De la misma forma, la Fundación y con el patrocinio del Aula Cultural de la Caja de Ahorros de Canarias en la presente



temporada se instituirá una serie de conciertos para la juventud, con temas monográficos y a los que tendrán acceso todos los niños de la isla que quieran asistir. La Orquesta cambia radicalmente de «modus operandi», incrementando sus conciertos de un número discreto de 16 en las temporadas anteriores a cerca de 50 en la presente.

Su futuro se encaja dentro del doble concepto profesional y educativo, creando versatilidad en la demanda, incrementando su calidad como conjunto instrumental y formando una orquesta de repertorio que a través de su política interna de colaboración sea orgullo y parte intrínseca de la vida cotidiana de Gran Canaria.



Max Bragado Darman,  
actual titular de la  
Filarmónica de Gran  
Canaria.

## LA SINFONICA DE TENERIFE

Por Enrique Rojas Guillén

El 16 de noviembre se cumplieron 50 años del primer concierto celebrado por la entonces Orquesta de Cámara de Canarias, hoy Orquesta Sinfónica de Tenerife. La historia de nuestra Orquesta está marcada en este período por dos etapas perfectamente diferenciadas que corresponden a la existencia al frente a ella de dos directores titulares: de 1935 a 1966 el maestro Santiago Sabina y de 1969 a 1985 el maestro Armando Alfonso.

En el año 1935, concretamente el 8 de junio, los profesores del Conservatorio de Tenerife —Victoria L. Carvajal, José Terol, Emma Martines, Rafael Marrero, Antonio Lecuona, José Pozuelo, María del Amor Lozano y Agustín León Villaverde— en una de las sesiones del claustro de profesores deciden crear la Orquesta de Cámara de Canarias, para que sirva como conjunto instrumental en el cual los alumnos y profesores del centro, realizaran las prácticas necesarias y al mismo tiempo sirviera de elemento difusor del quehacer musical, para ello, encargan la dirección de la Orquesta al maestro Santiago Sabina, sin lugar a dudas el hombre adecuado para tal cometido.

Toda esta primera etapa de la Orquesta estuvo marcada por el sello personal del maestro Sabina, músico de gran prestigio internacional que se vincula a la Orquesta hasta su fallecimiento en el verano de 1966. La Prensa así como la sociedad canaria de la época, prestan su apoyo a la creación de la Orquesta: «Aquello que nos parece difícil suele ser lo que se realiza» (diario *Hoy*). «La Orquesta de Cámara de

Canarias no es una organización de tantas que aquí en todo tiempo se han iniciado y que desde que nacen, nacen muertas...» (*Hoy*). «Gaceta de Tenerife, que desde el primer momento acogió dicha iniciativa como algo grande que nuevamente aparecía en el horizonte artístico y cultural de nuestra isla, reitera en estas líneas su complacencia en tal sentido, a la vez que exita a nuestro país para que entusiastamente se disponga a convertir en éxitos económicos los anunciados conciertos...» (*Gaceta de Tenerife*). «La Orquesta de Cámara se propone dar a la labor que desarrolla un carácter eminentemente popular, poniendo los precios de los conciertos que organice el alcance de todo el mundo e invitando a todos a cooperar en la empresa que acomete» (*La Prensa*).

El telón del Teatro Guimerá se alza, pues, en la noche del 16 de noviembre de 1935 para, al tiempo de escuchar obras de Mozart, Debussy, Rossini y Falla, ilusionar a la sociedad tinerfeña en un proyecto de futuro del cual hoy celebramos sus bodas de oro.

La Orquesta durante esta etapa recibe artistas de prestigio internacional: Joa-

quín Alberto de Prusia, José Cubiles, Pierino Gamba, Alicia de Larrocha, Julius Katchen, André Gertler, Shura Cherkasky, Alexis Weisenberg, Ida Haendel, Narciso Yepes, etc. Sirve de vehículo para hacernos conocer las obras de nuestros compositores: Emma Martínez de la Torre, Juan Reyes Bartlet, Antonio González Ferrera, Manuel Bonnin Guerin, Agustín León Villaverde, Juan Alvarez García, Francisco González Ferrera, Teobaldo Power y Lugo Viña, Santiago Reig Pascual, Carlos Guigou Puchol, el propio Santiago Sabina Corona, etc., nuestros artistas locales encuentran en ella un apoyo en su trabajo: Maruja Ara, Dolores Trujillo, Angel Mañero, Agustín Soler, Emma Martínez de la Torre, Agustín León Villaverde, Cástor Gómez, Victoria L. Carvajal, Antonio Lecuona, Agustín León Ara, María Orán, etc.

El 15 de junio de 1940 se independizó la Orquesta del Conservatorio formándose entonces la Sociedad Filarmónica. En 1942 la revista RITMO dedica la portada de su número 155 a la Orquesta con una fotografía a cuyo pie se lee: «La Orquesta de Cámara de Santa Cruz de Tenerife y la Masa Coral Tinerfeña, que tan brillantemente animan el movimiento musical de la isla».

El miércoles 1 de marzo de 1966, el maestro Santiago Sabina dirige por última vez a su Orquesta de Cámara de Canarias, era el número 559 de su historia. Entre esa fecha y el 16 de enero dirige la agrupación su concertino, el violinista Agustín León Villaverde, pieza clave para comprender la historia musical de la ciudad y de la isla en estos últimos 50 años.

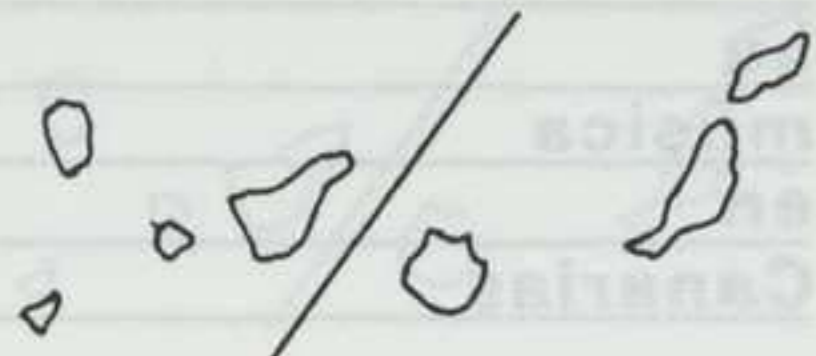
En los comienzos de 1969 se hace cargo de la dirección de la Orquesta el maestro Armando Alfonso, era el concierto 583. La prensa valora así aquel momento: «El gran concierto de la Orquesta de Cámara de Canarias. Armando Alfonso el maestro que necesitábamos» (*El Día*). «Vuelve a nacer la Orquesta de Cámara de Canarias» (Almadi, *La Tarde*).

La ampliación del repertorio, la elevación del nivel profesional de sus componentes y una amplia descentralización de sus actividades son las características de esta fructífera etapa. El archivo de la Orquesta cuenta en la actualidad con un



Edmon Colomer.

MIGUEL GOMEZ/PULL



catálogo de más de 600 obras. A lo largo de estos 16 años el pódium de la Orquesta es ocupado como directores invitados por: Maurice Suzan, Enrique García Asensio, José María Cervera, Miklos Erdely, Benito Lauret, Eduardo Rahn, Héctor Quintanar, Van Lier Lanning, José Buenagu, Luis Remartínez, Manuel Galduf, Luis Izquierdo, Sebastián Mariné, Edmon Colomer, etc., los artistas internacionales de gran prestigio se suceden: Rudolf Buchbinder, Christine Walewska, Alfredo Kraus, Witold Malczunsky, André Navarra, José Iturbi, Andras Shiff, Dimitri Bashkirof, Roberto Bravo, Christian Zacharias, Rafael Orozco, Stoika Milanova, Jeffrey Siegel, Takashi Shimizu, Janis Vakarelis, Vladimir Spivakov, Zola Shaulis, Marta Deianova, Irina Zaritskaya, Dubravska Tomsic, etc., los españoles como Joaquín Soriano, Agustín León, Víctor Martín, Guillermo González, Manuel Villuendas, Suso Mariategui, María Orán, Rafael Ramos, Alberto Giménez, Pedro Corostola, Manuel Carra, Perfecto García Chornet, Josep Maria Colom, Lluís Claret, Pedro León, Gerard Claret, Gonçal Comellas, etc., artistas locales tienen cabida en su programación y enriquecen su actividad.

La Orquesta conoce en este período dos momentos importantes; la creación del Patronato Municipal, primer escalón en su desarrollo y sobre todo su pase al Patronato Insular de Música del Cabildo



Insular de Tenerife a partir de octubre de 1981.

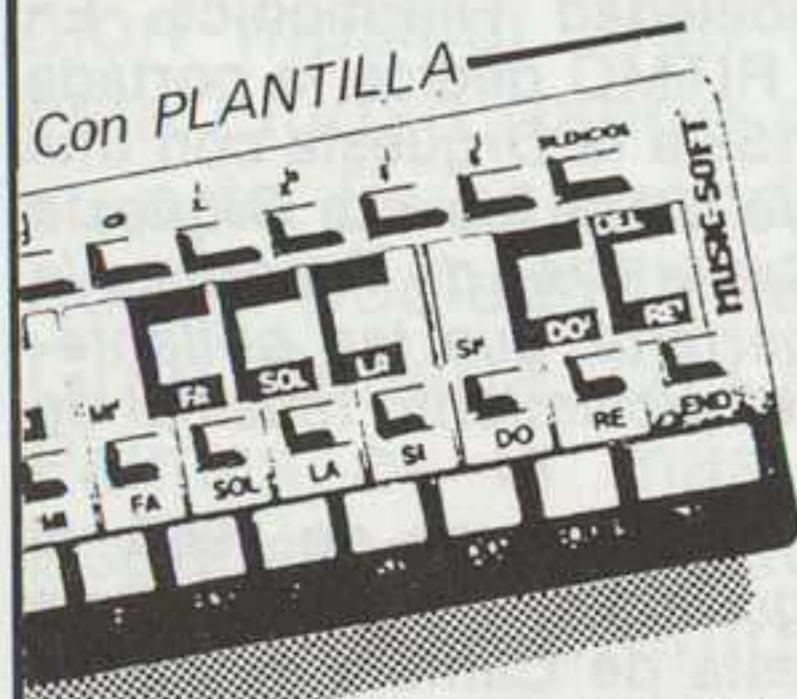
El 3 de junio de 1970 realiza su último concierto como Orquesta de Cámara de Canarias y el 19 de noviembre del mismo año el primero como Orquesta Sinfónica de Tenerife. La prensa vuelve a ser reflejo escrito de tal acontecer: «...inaugurada

empresa con la que es preciso colaborar desde todos los ángulos de nuestras preocupaciones culturales...» (Almadi, **El Día**). «Un logro más para Tenerife...» (José Campillo Ros, **La Tarde**).

El 8 de octubre de 1981 en el salón de plenos del Cabildo Insular de Tenerife se firman los contratos de los músicos para la temporada 1981/82. Con motivo de la audición número mil, el presidente del Patronato, Víctor Alamo Sosa dice: «...esta celebración se encuadra dentro del marco de un ilusionado proyecto de reestructuración de la Orquesta Sinfónica que nosotros, recogiendo el testigo que nos entregó la anterior Corporación, estamos decididos a llevar a cabo...»

El pasado mes de septiembre se inauguró la temporada 1985/86, en la que la Orquesta celebra su cincuenta aniversario, inaugurándose al mismo tiempo una nueva etapa en la misma contando para ello con la persona de Edmon Colomer, uno de los más importantes músicos de nuestro país, que asume la asesoría artística de la misma en un momento de despegue ilusionado hacia la profesionalización de la Orquesta, haciéndonos partícipes a todos de la realidad de un proyecto que hace 50 años ilusionó a un grupo de hombres y mujeres de nuestra tierra que se esforzaron por dotar a la ciudad, a su isla y a su región, de un elemento tan valioso y tan necesario como es el de contar con una Orquesta.

# Busca en Garijo la clave de tu Spectrum

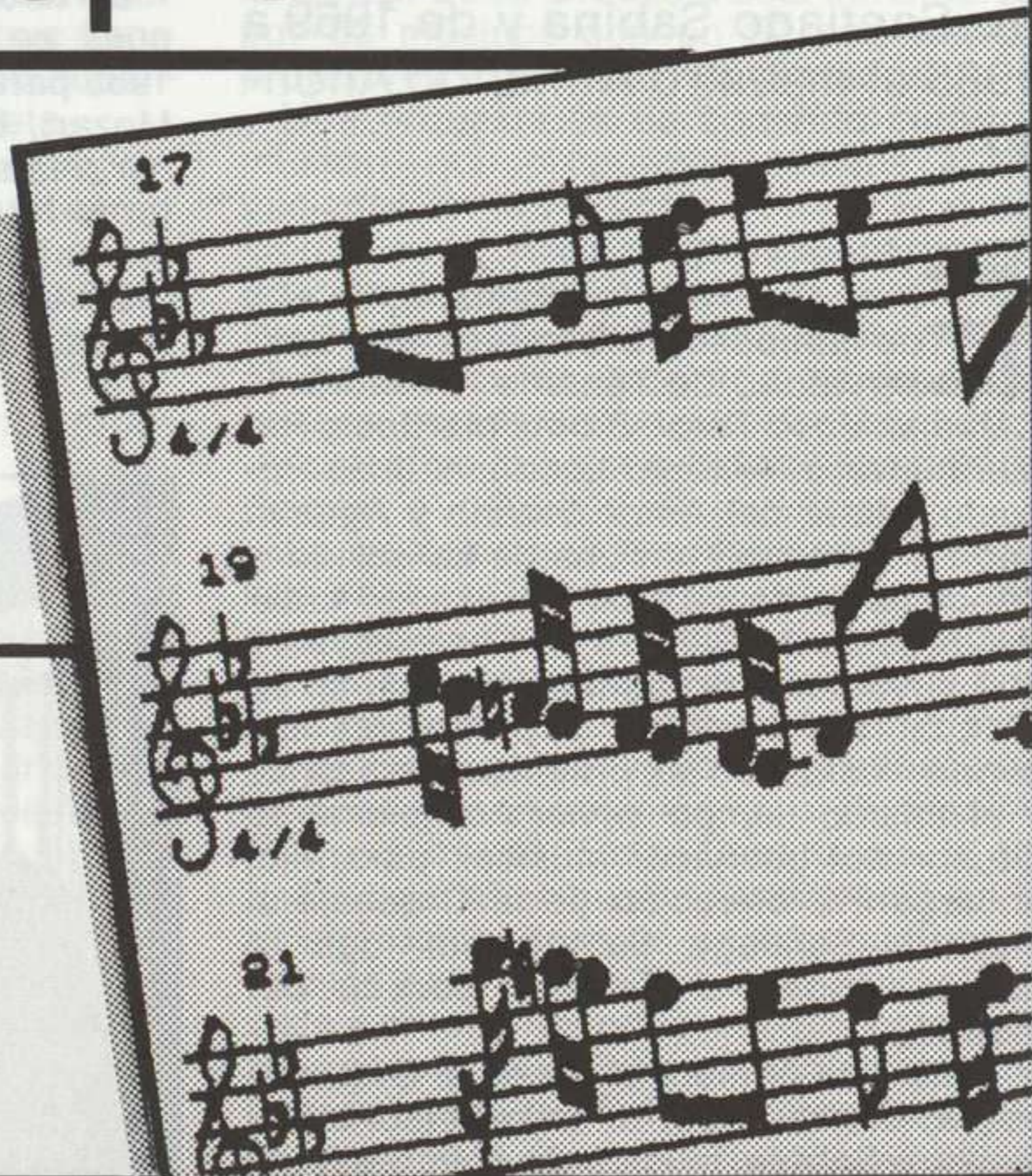


Ahora puedes aprender música. Convierte tu Spectrum en una Imprenta Musical y tendrás la clave.

En exclusiva para toda España **Music-Soft, JMS.** y toda la nueva gama **Garijo** para tu Spectrum y Commodore 64

A PRECIOS DE OFERTA

- EDITOR MUSICAL ..... 2.500
- MELODIAN ..... 2.200
- MINI-SOLFEO ..... 1.700
- TEORIA I ..... 2.500
- TEORIA II ..... 2.500
- MINI-COMPOSITOR ..... 1.500
- FICHERO MUSICAL ..... 990



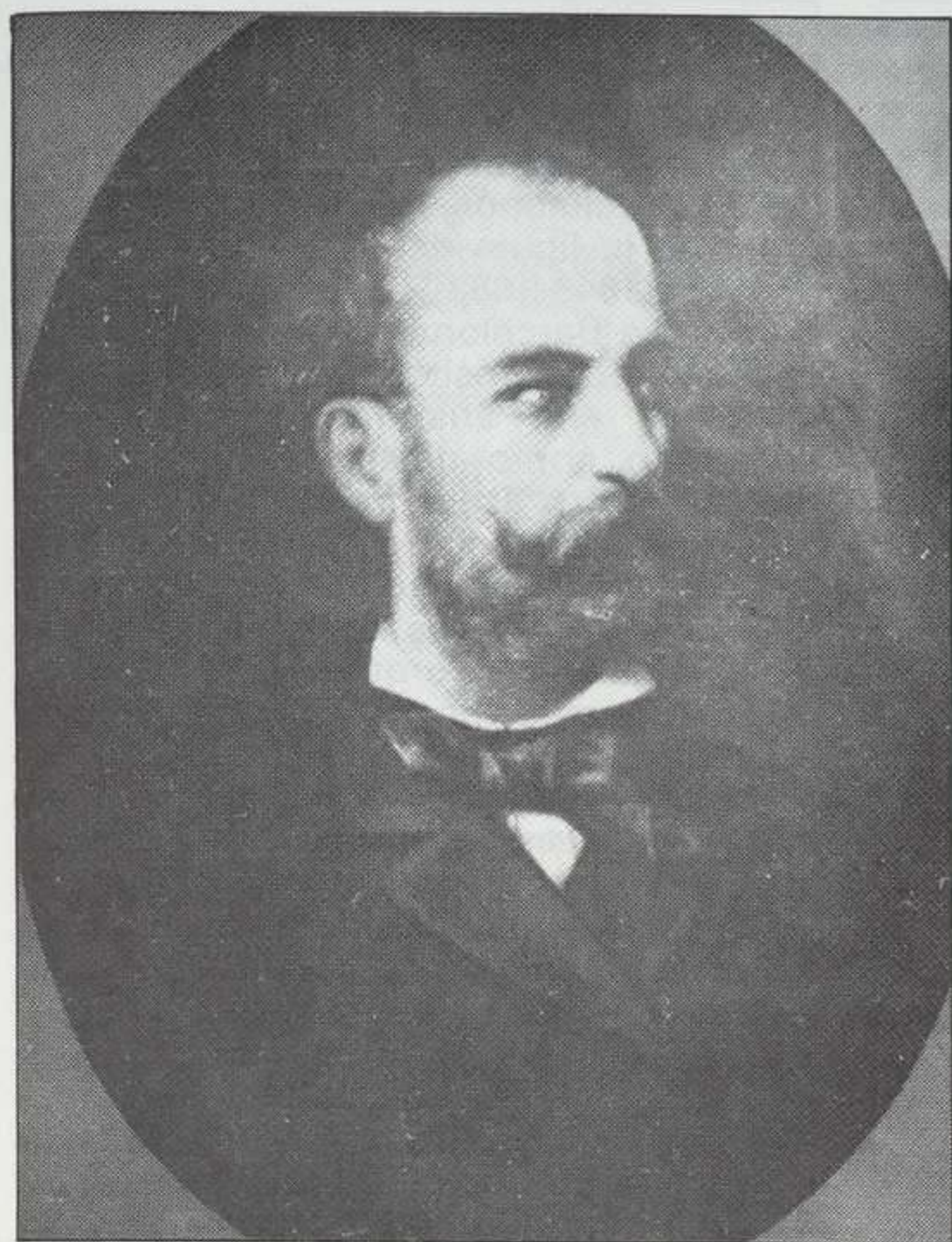
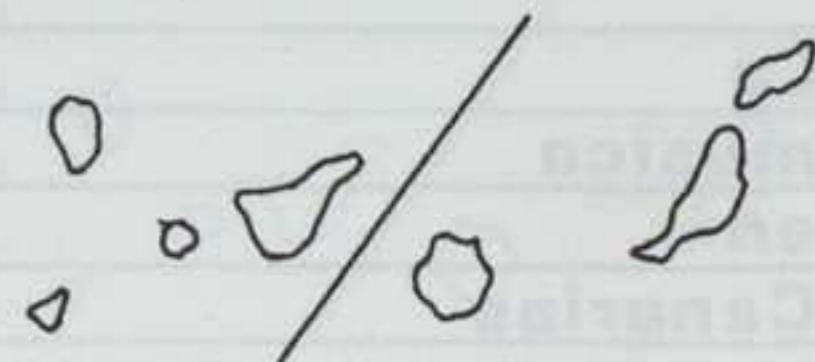
**Holding Garijo, s.a.**  
Distribución Instrumentos Musicales  
Alonso Núñez, 28 - Tel. 459 24 14/4 líneas  
28039 MADRID - Télex: 48879 GRIJ

Nombre .....

Dirección..... Población .....

Código P. .... Pedido .....





Teobaldo Power (1848-1884).

# BREVE HISTORIA DE LA MUSICA CULTA

Por Lothar Siemens Hernández

El musicólogo Lothar Siemens escribió en 1977 un libro titulado **La música en Canarias**, en el que realizaba una síntesis de la música popular y culta desde la época aborigen hasta nuestros días. Del capítulo cuarto: **La música culta: 500 años de creación**, hemos realizado un resumen para los lectores de RITMO.

Terminada la conquista se erige en la ciudad de Las Palmas su catedral, y en ella opera desde los primeros momentos una capilla de música cuya actividad sería muy intensa durante los 350 años siguientes. Los maestros de capilla se suceden a lo largo del siglo XVI, cultivando la polifonía de los más afamados compositores flamencos, españoles e italianos de aquel entonces: Josquin des Prés, Morales, Victoria, Palestrina, etc. Sin duda alguna estaban «al día», como se dice ahora. Pero si bien no nos queda ninguna obra de los propios maestros que actuaron en Canarias durante aquel siglo —seguramente a causa de la devastadora toma de la ciudad por los holandeses en 1599—, sabemos que algunos de ellos fueron compositores notables, y que incluso un canónigo canario aventajaba con creces la ciencia de los maestros que regían en su tiempo la capilla musical de Las Palmas: don Bartolomé Cairasco de Figueroa. Ya el más antiguo compositor del que se conserva música, el maestro Melchor Cabello, figura en las historias de la música hispana como fray Melchor de Montemayor, ya que, cuando salió de Las Palmas, profesó de jerónimo en Guadalupe, donde

fue músico fecundo y maestro de maestros. También antes de mediar aquel siglo actuó en Las Palmas, durante la última década de su vida, el famoso maestro portugués Manuel de Tabares, quien nos legó un selecto número de obras, todas ellas admirables. Vienen luego años en los que trabajan aquí maestros menos conocidos, como Juan de Navas, Francisco Redondo, Miguel de Yoldi y Juan de Figueredo Borges, de producción muy estimable todos ellos, hasta que en 1676 llega un joven de dieciocho años, discípulo del famoso maestro Alonso Xuárez, llamado Diego Durón. Era hermano mayor de Sebastián Durón, el que sería luego famoso maestro de la corte española y en el exilio; pero relegado Diego al ámbito insular, permaneció trabajando silenciosamente en Las Palmas durante cincuenta y cinco años, hasta que murió en 1731. Se trata sin duda de un polifonista y policoralista de primera fila entre cuya numerosa producción (cerca de medio millón de obras) existen incluso composiciones de inspiración canaria, en las que los textos encierran un marcadísimo interés folklórico. Tal, por ejemplo, el villancico representado y cantado entre ángeles y pastores en 1691, así como los llamados **Cuatro tratatas de la plaza, El alcalde de Tejeda, Los muchachos de Canaria**, etc. El sucesor de Durón, el valenciano Joaquín García, trajo a Las Palmas otro estilo de desenfadado sabor dieciochesco, y entre sus quinientas y pico de obras abundan las «cantadas» a voz sola con acompañamientos instrumentales. Son obras que rezuman una gracia y un españolismo extraordinarios.

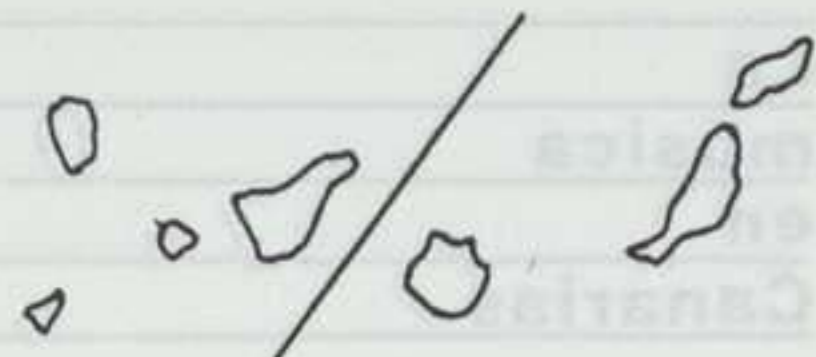
Al socaire de toda esta música compuesta en Canarias y para Canarias habrían de salir también en todo tiempo músicos canarios; pero lo cierto es que sólo conservamos producción de compositores insulares a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, siendo el primero de ellos Mateo Guerra, el más aventajado discípulo

de don Joaquín García. Le siguen Antonio Oliva (tinerfeño de Garachico), José Rodríguez Martín, Agustín José Betancur, José María de la Torre y Cristóbal José Millares, formados muchos de ellos a la sombra del presbítero Mateo Guerra y del maestro de capilla Francisco Torrens, el sucesor de García. Vive además en esta segunda mitad del siglo XVIII otra personalidad canaria que proyectaría su labor musical y literaria fuera del ámbito insular: el tinerfeño Tomás de Iriarte, original compositor de abundantes melólogos y autor del célebre poema **La Música**.

## El desarrollo de los movimientos filarmónicos burgueses desde fines del siglo XVIII

En conexión con la intelectualidad vinculada a las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, fundadas en Tenerife y Las Palmas al comienzo del último cuarto de siglo de la Ilustración, se inicia en las Islas una actividad musical ciudadana apoyada por ciertos sectores de la burguesía y por los propios músicos de la iglesia de la Concepción de La Laguna y de la catedral de Las Palmas, actividad creciente que culminaría, ya bien entrado el siglo XIX, con la fundación en el Archipiélago de las dos Sociedades Filarmónicas más antiguas de España.

Este hecho ocurriría gracias a la ininterrompida afluencia a Canarias de maestros de gran talla. Huyendo de la invasión napoleónica llega primero a Las Palmas como maestro de capilla, procedente de la corte portuguesa, el compositor madrileño José Palomino, quien, pese a haber fallecido a los dos años de su llegada, dejó una profunda huella musical, tanto a nivel eclesiástico (responsorios de Navi-



dad) como profano (minuetos para piano); su obra tuvo una larga vigencia durante el siglo XIX. Y al poco tiempo arriba a Gran Canaria otra personalidad de gran brillantez: Benito Lentini, siciliano, quien tras deslumbrar a la burguesía con la novedad sonora de sus tocatas pianísticas no tardó en vincularse a la catedral, para la cual compuso numerosas obras vocales e instrumentales de gran efecto y con calidades rossinianas que eclipsaron sobremodera la producción del maestro sucesor de Palomino, don Manuel Jurado Bustamante. Por otra parte, a mediados de los años veinte llegó también a Tenerife un joven y notable compositor francés, don Carlos Guigou, quien pese a venir de paso para La Habana, a donde iba contratado, decidió quedarse en la isla del Teide y, de acuerdo con las extravagantes modas musicales que irrumpían por entonces en París, no tardó en organizar en Santa Cruz conciertos ejecutados por centenares de músicos reunidos, requiriendo para ello la presencia en la capital tinerfeña de todas las bandas de los pueblos y del mayor número posible de músicos de las demás islas.

La división del obispado en Canarias en 1828, con la consiguiente merma de rentas para el establecido en Gran Canaria, motivó una crisis definitiva en la capilla de música de la catedral de Las Palmas y precipitó la consolidación extraeclesial de los movimientos musicales ciudadanos. La actividad sinfónica de carácter progresista iniciada años antes en ambas islas (en 1818 se tocaban ya en Las Palmas sinfonías de Beethoven, todavía en vida del gran maestro) cristalizaría al cabo de algún tiempo con la organización definitiva de las Sociedades Filarmónicas. La de Las Palmas vio la luz en 1845 bajo el patrocinio del Gabinete Literario, con un memorable concierto que dirigió el propio don Benito Lentini un año antes de su muerte. En Tenerife se desconocen fechas exactas, pero es presumible una organización anterior, bajo la tutela de don Carlos Guigou y del músico Manuel Núñez.

La preocupación en las Islas por una continuidad musical digna e independiente se concreta durante los años treinta y cuarenta del pasado siglo en el doble proyecto frustrado de formar en el exterior a dos jóvenes músicos de gran talento. Se anticipó Tenerife, de donde partió a los dieciocho años Eugenio Domínguez Guillén para estudiar durante cuatro años en Madrid y luego en Nápoles. En Italia, tras dos años de actividad, se le auguraba un gran porvenir como compositor operístico; más contrajo allí una terrible enfermedad que le obligó a volver a su tierra, a la cual no regresaría, pues falleció en Cádiz ya en vísperas de embarcar para Tenerife. En Las Palmas, al morir en 1846 los dos pilares del movimiento musical ciudadano Benito Lentini y Cristóbal José Millares, se crea una suscripción pública para enviar a estudiar al conservatorio de Madrid al nieto de éste, Agustín Millares Torres (1826-1896), joven de inteligencia extraordinaria. En la capital del Reino estudia composición con Carnicer, además de violín, piano, arpa y canto, pero regresa después de un año a Las Palmas porque, al haber fallecido repentinamente su padre, hubo de hacerse cargo del

mantenimiento de su madre y de sus seis hermanos menores. No obstante, Millares Torres aprovechó muy bien su año en la corte, no sólo dada su gran capacidad de trabajo, sino especialmente porque cuando marchó a Madrid era ya un músico bien iniciado en el arte de componer y de dirigir la orquesta.

Durante la década de los cincuenta del pasado siglo desarrolló Millares Torres una gran labor musical en Las Palmas como compositor y director orquestal, reorganizando incluso la Sociedad Filarmónica, para la que reestructuró y editó sus estatutos en 1855. Pero pronto fue derivando hacia otras actividades literarias y eruditas más compatibles con su amarrada profesión de notario, de manera que a partir de 1860 va en disminución



Santiago Tejera.

progresiva su actividad musical pública y crece su personalidad como novelista e historiador de Canarias.

La Filarmónica de Las Palmas se volvió a reorganizar en 1866 y emprendió un nuevo camino con otros directivos y otros maestros al frente, hasta que en 1878 fue contratado en Madrid un joven discípulo de Arrieta que había triunfado al darse a conocer como compositor con su aún célebre **Serenata española**: el aragonés Bernardino Valle (1850-1928). Como tantos antecesores musicales suyos, Valle se desvinculó de la Península para enterrarse en Las Palmas durante cincuenta años, y nos dejó una copiosísima producción musical, entre la que destaca su

cantata sobre el descubrimiento de América, que fue Premio Nacional de Música en 1892.

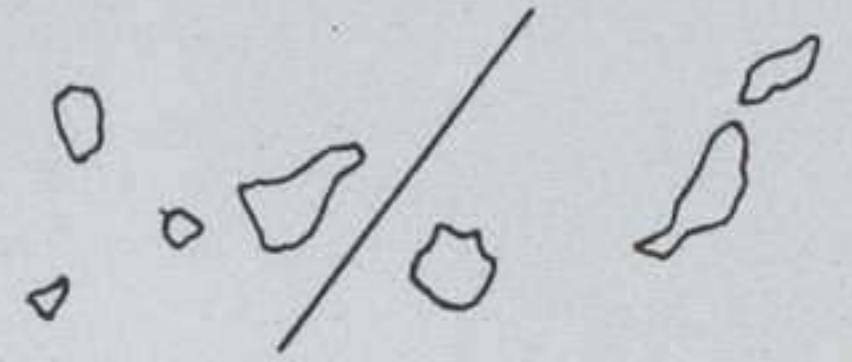
Para rematar el proceso del sinfonismo insular decimonónico, no podemos pasar por alto la figura del tinerfeño Teobaldo Power (1848-1884), quien de joven se trasladó a Barcelona para formarse como pianista y compositor, desde donde pasa a residir en París, revelándose desde temprano como destacado creador de obras sinfónicas y dramáticas. Durante una de sus estancias en Tenerife, a donde acudió para reparar su quebrantada salud, compuso los **Cantos canarios**, pieza angular de la música orquestal del Archipiélago en aquella época y que sigue vigente en el repertorio sinfónico insular.

Tanto Millares y Power como Valle fueron asimismo cultivadores de la lírica teatral. Pero si bien las óperas y zarzuelas de Millares se inspiran en temas literarios puramente románticos (que él mismo escribía), el contorno geográfico y humano irá invadiendo cada vez más la producción lírica de los compositores insulares, como ya ocurre en las obras escénicas de Valle de principios de este siglo y también en las de su contemporáneo en Las Palmas, Santiago Tejera (recordemos las zarzuelas de éste, **Folias tristes** y **La hija del mestre**), y luego, en Tenerife, con Reyes Bartlet. Otro compositor grancanario más sofisticado, Andrés García de la Torre, logra estrenar en Milán una ópera, **Rosella**, cuya partitura es incluso impresa allí por la casa Fantuzzi.

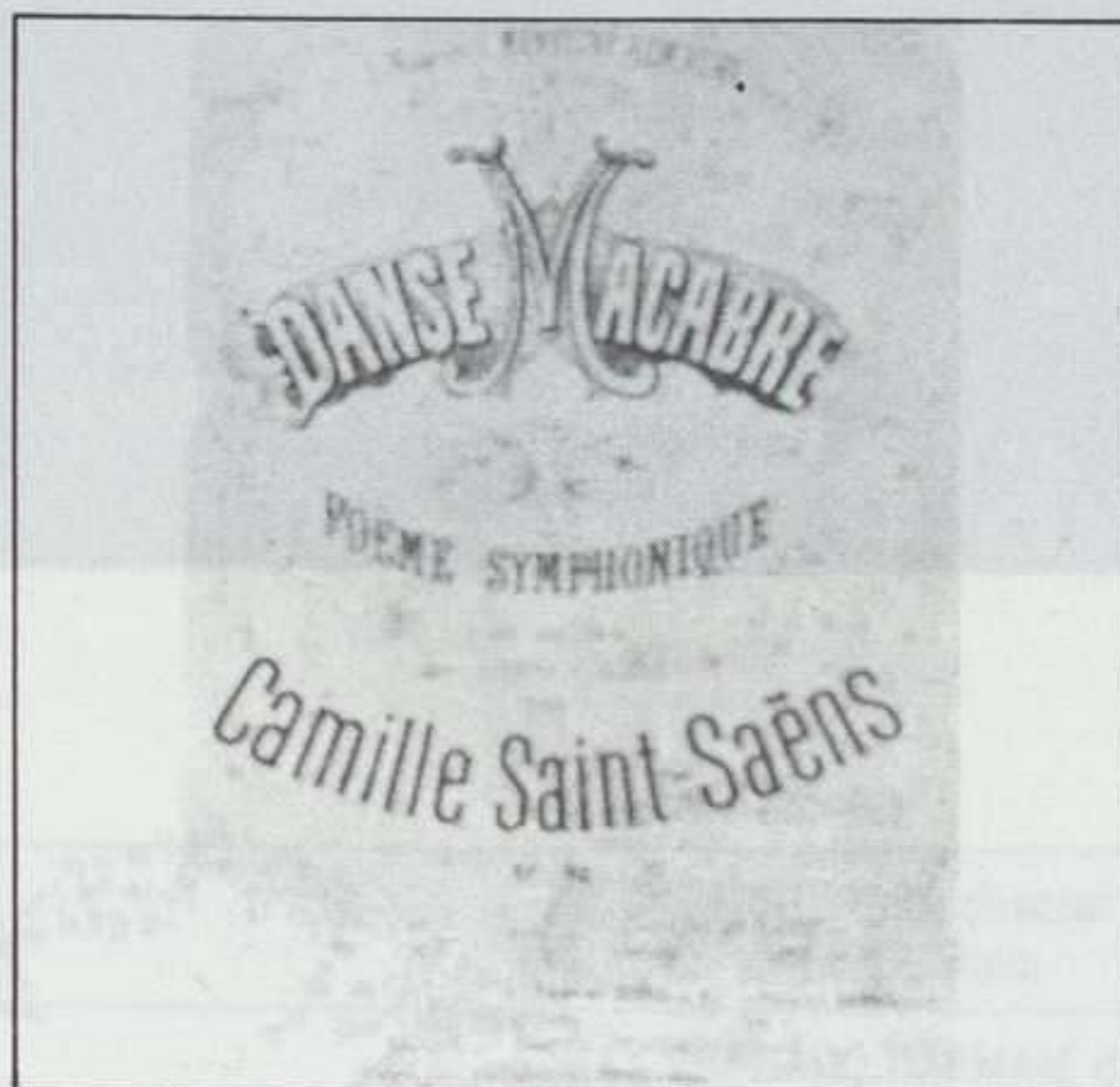
La actividad de estos últimos músicos se alarga hasta casi la cuarta década de nuestro siglo, en que los prolegómenos de la guerra civil española abrirán un paréntesis importante. El cambio de siglo había tenido durante largos años el aliciente de las reiteradas estancias en Gran Canaria de Camilo Saint Saëns, quien incluso participó activamente en la vida musical isleña; aparte de sus conocidas obras para piano. **Las campanas de Las Palmas** y **Vals canariote**, existe en el archivo de la catedral una curiosa composición suya escrita en notación de canto figurado, un himno a Santa Teresa dedicado al obispo de Canarias fray José Cueto, el cual no figura aún en los catálogos de obras del ilustre músico francés. Fue aquella, en efecto, una época fecunda, dada la simultánea proliferación de intérpretes canarios de talla: el barítono Néstor de la Torre; el violinista José Avellaneda, que animó durante la «belle époque» a la afición de Las Palmas con sus brillantes interpretaciones, sus composiciones violinísticas y los ciclos de conciertos que organizó con su cuarteto de cuerdas; el joven y muy ingenioso guitarrista Víctor Doreste, formado musicalmente en Alemania, quien en el ocaso de sus años produjo aún dos expresivas composiciones para orquesta de cuerda, etc.

## La época actual

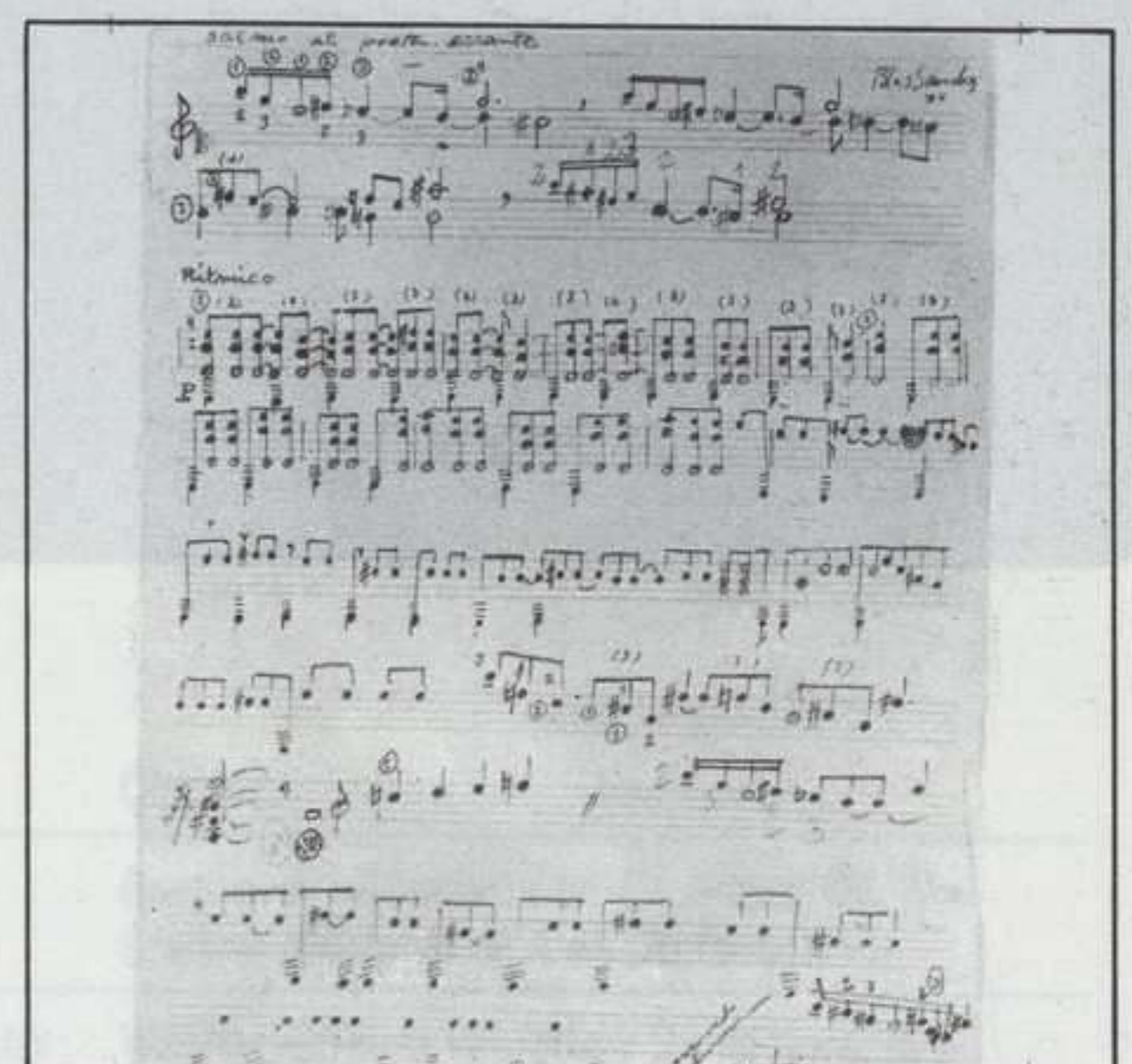
Después de la guerra civil había que partir casi de cero. Vuelven a reorganizarse las Sociedades Filarmónicas en los



Portada de la «Segunda Sinfonía» de Saint Saens.



Los «Salmos a Neruda», autógrafo de Blas Sánchez.



Portada de «Rosella», de García de la Torre.

años cuarenta, y si bien en Tenerife ello es menos difícil gracias a la ininterrumpida labor del compositor y director insular Santiago Sabina, en Las Palmas, tras un comienzo prometedor que se debió al entusiasmo del melómano Miguel Benítez Inglott y a la presencia fugaz del gran maestro Obradors, hay altibajos hasta la llegada en 1951 del catalán Gabriel Rodó, violoncelista magnífico, gran director y notable compositor sinfonista; éste dominaba a la perfección las técnicas del postromanticismo orquestal con un interesantísimo lenguaje musical expresionista, y ello durante unos años en que en España sólo interesaba el andalucismo a ultranza. Rodó compuso música sinfónica para Las Palmas, organizó el Conservatorio de Música, creó una orquesta juvenil y, después de doce años de labor fecunda y poco comprendida, las rencillas politiqueras urdidas en torno a la música acabaron con su paciencia. Marchó a Bogotá en 1963, donde falleció a los pocos meses de su llegada. Rodó fue el último director-compositor que pasó por Las Palmas. De entonces a esta parte la orquesta fue a menos, para acabar por desvincularse de la Sociedad Filarmónica y subsistir milagrosamente al socaire de los conciertos escolares que organiza su actual director el maestro Marcal Gols, quien cuenta actualmente con el apoyo decidi-

do de políticos inteligentes, deseosos de que Las Palmas llegue a tener una gran orquesta sinfónica, empresa que ya comienza a dar buenos frutos.

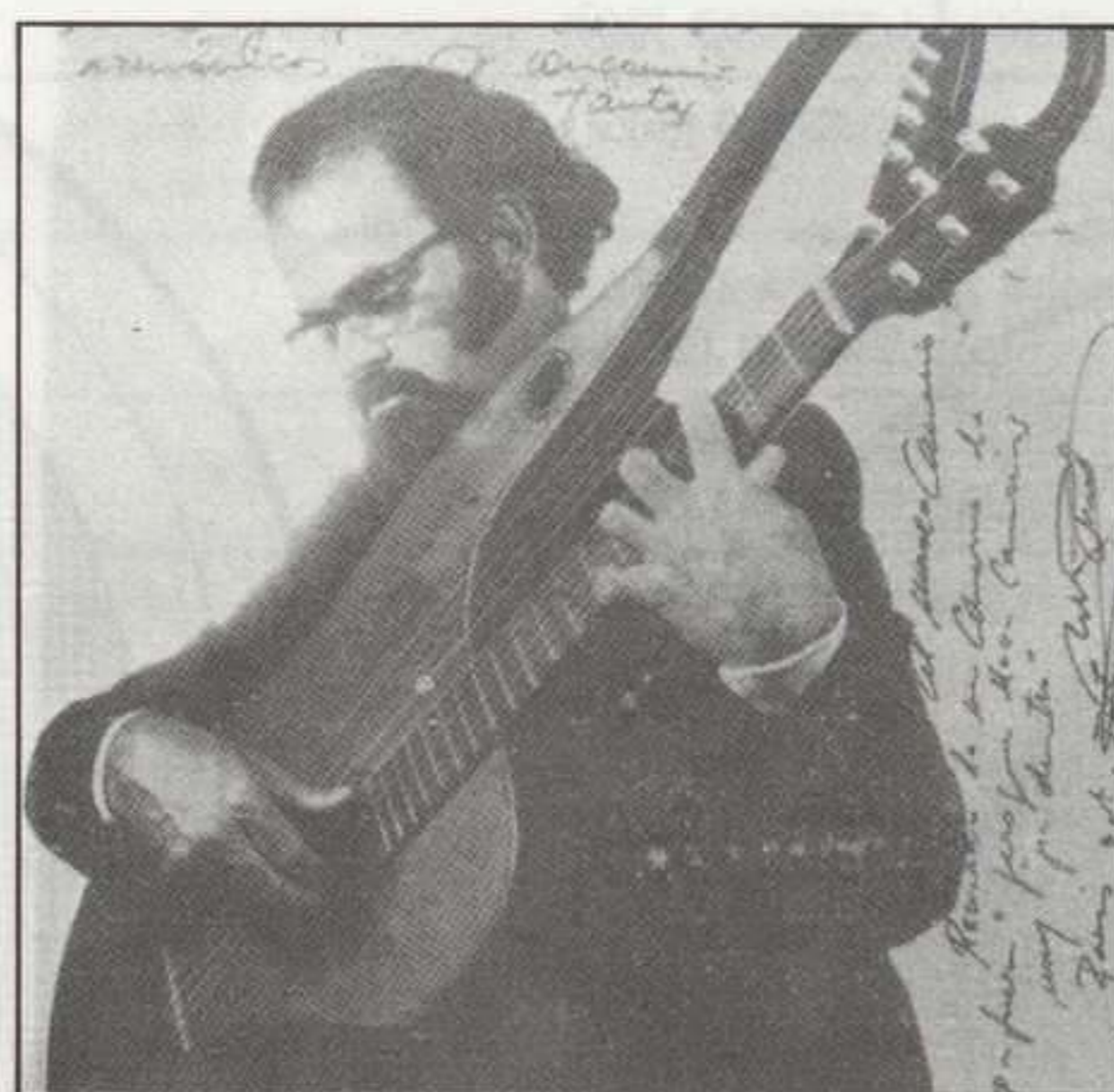
En todos estos años actúan también en Las Palmas una serie de compositores guitarristas canarios, cuyo principal exponente es Francisco Alcázar. Había estudiado algún tiempo en Barcelona con Pujol y componía, guiado de una imaginación delirante, piezas morunas de difíciles ritmos y originales ideas. Y junto a la figura reciente del más insigne discípulo de Alcázar, Efrén Casañas, aparece independientemente otro guitarrista compositor interesante: Blas Sánchez, hoy establecido en París, cuyo gran homenaje a Pablo Neruda ha sido coreografiado recientemente por elementos del ballet de Maurice Béjart.

Paralelamente, mientras ocurría esto, Canarias no era ausente a la gestación de los nuevos lenguajes musicales que han abierto una nueva era en los últimos años. En este sentido, dejando a un lado las creaciones insulares de corte ultratradicionalista (entre las que caben destacarse la corta producción sinfónica regionalista de Néstor Alamo, así como los reiterados estrenos sinfónicos-corales del compositor Navarro Grau en Tenerife), hay que reseñar que un aventajado discípulo de Xavier Montsalvatge, Juan Hidalgo Cor-

dorníu, estrena ya a partir de 1948 en Las Palmas obras de cámara que resultaban REVOLUCIONARIAS en aquel entonces, de la misma manera que diez años más tarde parecerían extravagantes las ejecuciones de las obras sinfónicas y de cámara del cónsul italiano en Gran Canaria, Claudio Ammirato. Ya por entonces había marchado Juan Hidalgo a Francia, Suiza e Italia, donde aprende las técnicas del serialismo dodecafónico con Bruno Maderna y una nueva concepción abierta de la música con John Cage. Cuando regresa a España en 1959, su obra va media docena de años por delante de lo que acaban de descubrir los jóvenes vanguardistas madrileños y catalanes. Desde entonces y hasta nuestros días, Hidalgo ha continuado su trayectoria musical casi en solitario, siempre en el incómodo vértice de la vanguardia. Desde Las Palmas se incorpora más recientemente a la nueva escuela madrileña Carlos Cruz de Castro, cuya obra alcanza ya resonancias internacionales, y en nuestra ciudad queda Juan José Falcón, compositor forjado en ambiciones wagnerianas, que alcanzó en su día un interesante lenguaje atonal de matices impresionistas y que se ha sumido también últimamente en las técnicas de vanguardia, donde ha descubierto un campo de expresión en verdad subyagador.



Camilo Saint-Saens.



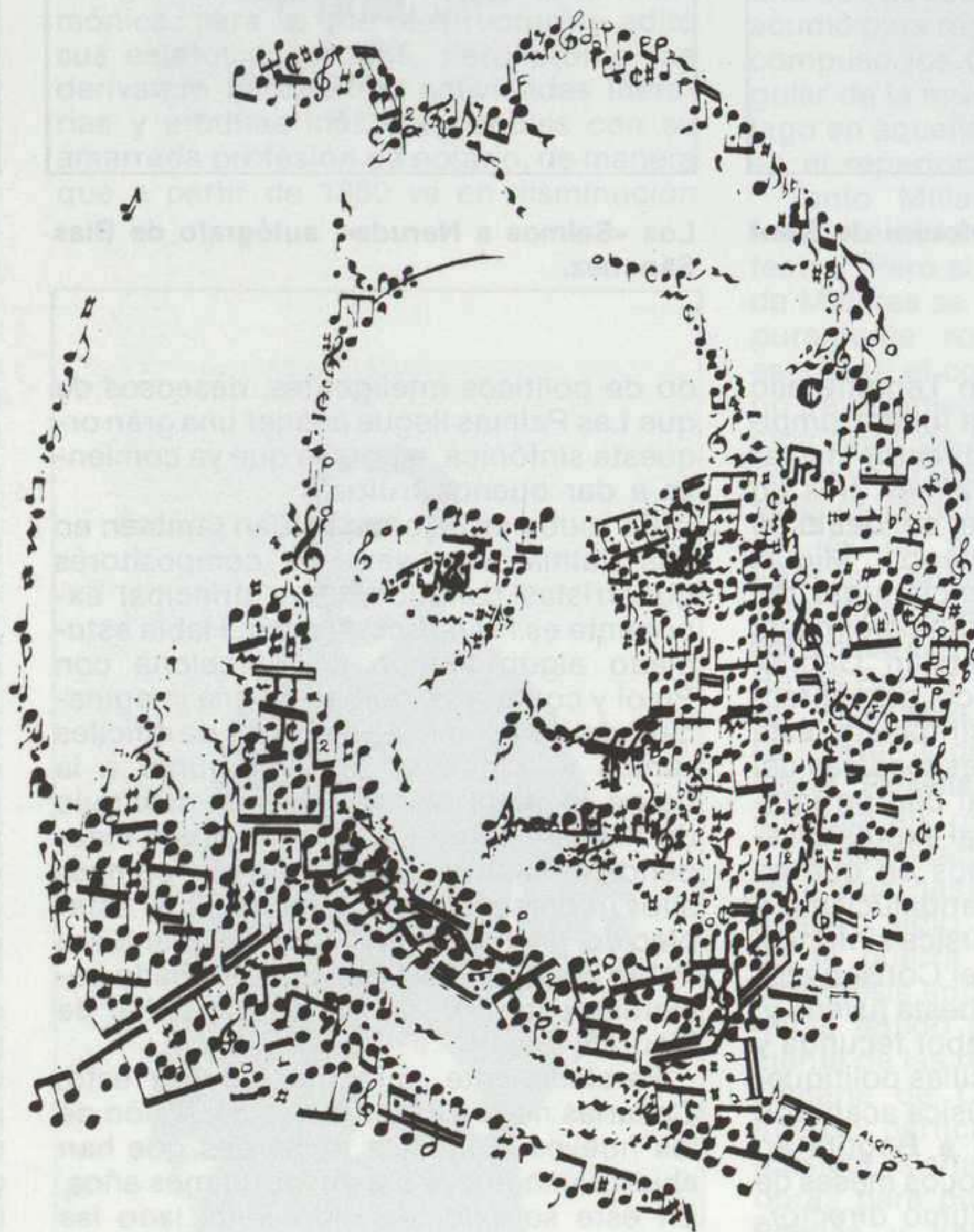
Blas Sánchez.



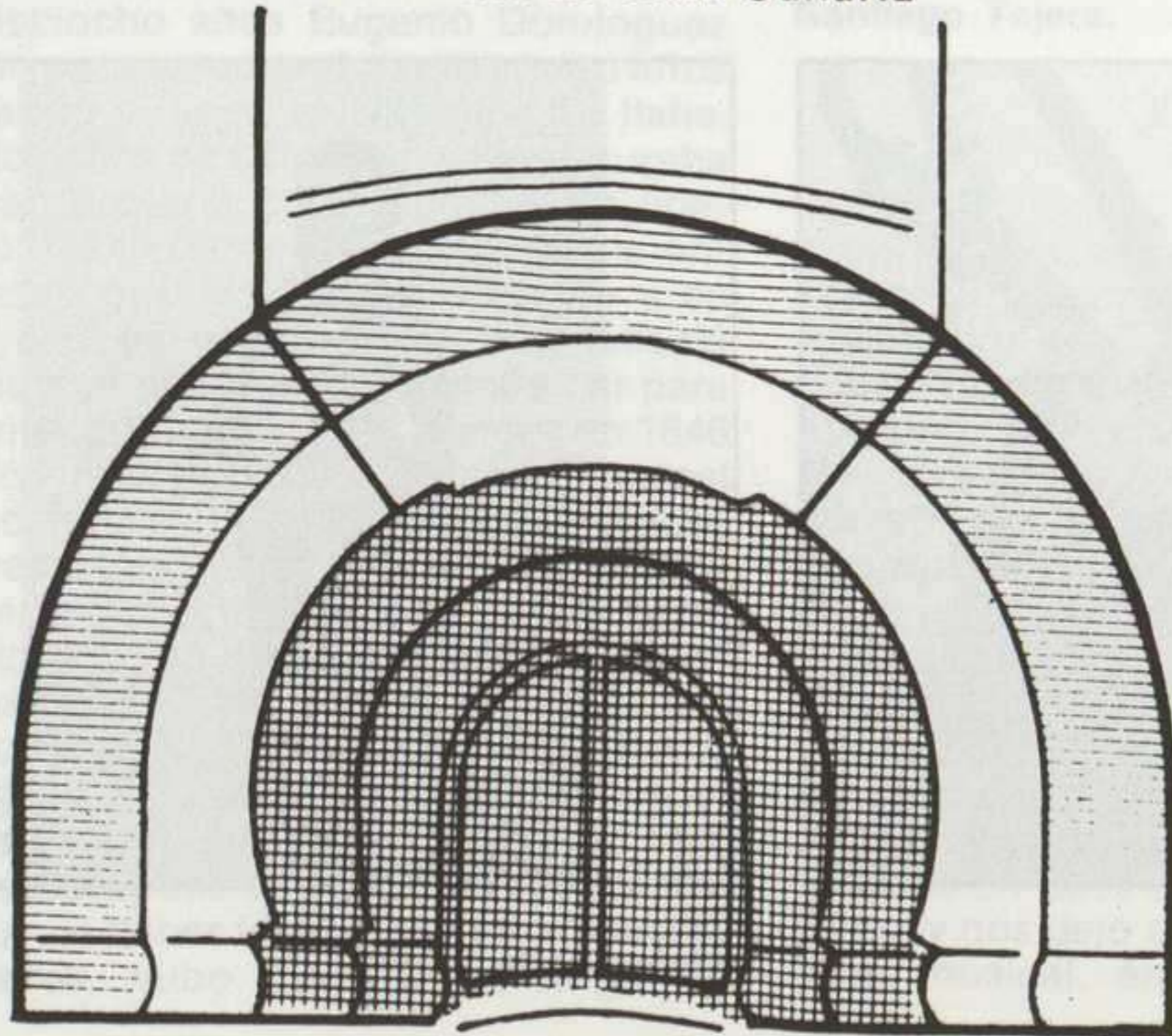
Nestor de la Torre.

# II festival de música de Canarias

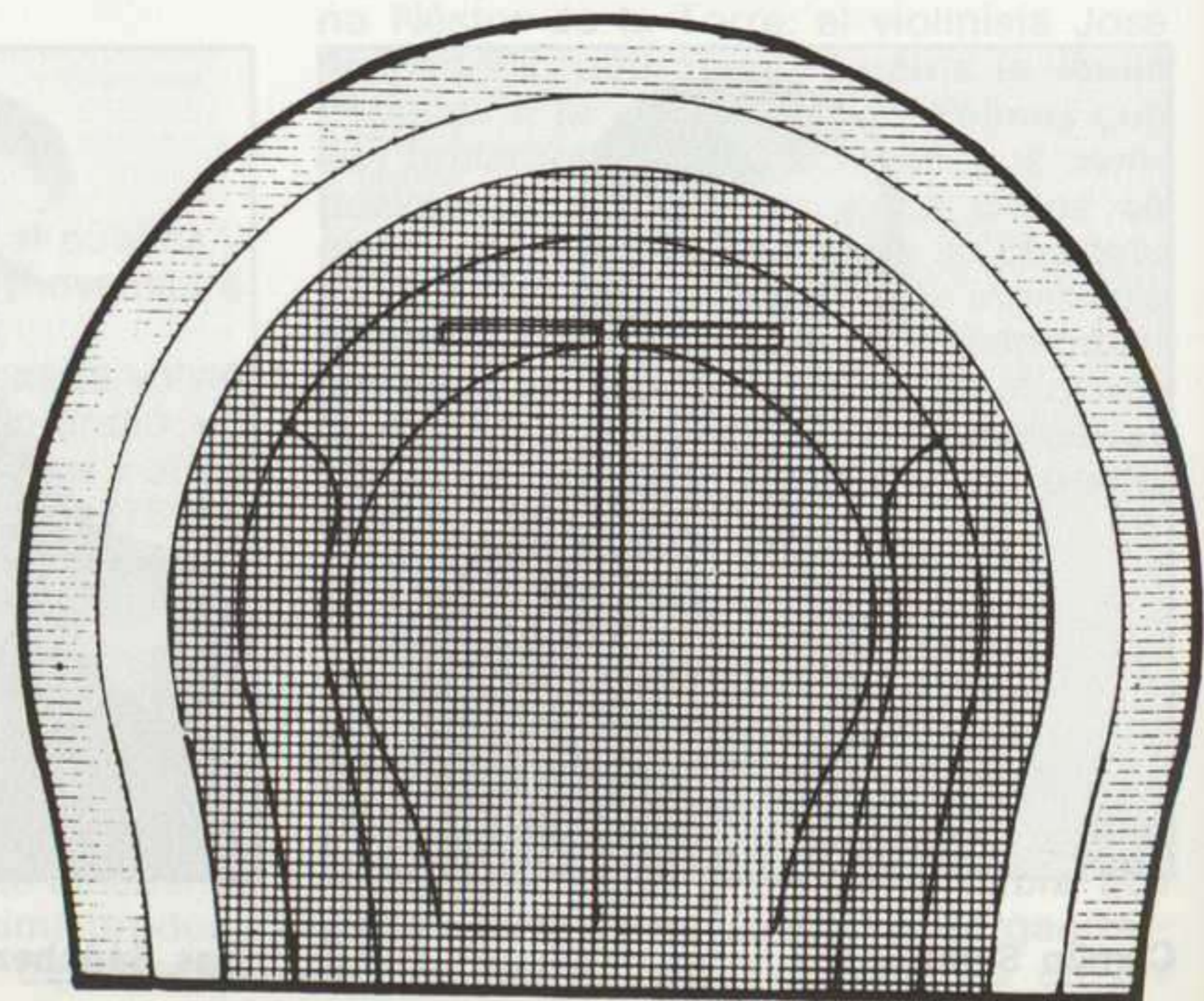
11 enero - 5 febrero 1986



**TEATRO PEREZ GALDOS**  
Las Palmas de Gran Canaria



**TEATRO GUIMERA**  
Santa Cruz de Tenerife





**GOBIERNO DE CANARIAS**  
Consejería de Cultura y Deportes

Fecha	Lugar	Orquestas / Coros	Director / Solistas	Obras de
enero 11	L/P	London Symphony Orchestra (I)	GÜNTHER HERBIG, director GUIDON KREMER, violín	Beethoven «Concierto en Re Mayor Op. 61» Brahms «Sinfonía nº 1 en Do menor»
enero 13	S/C			
enero 12	L/P	London Symphony Orchestra (II)	MAX BRAGADO DARMAN, director	Wagner /Strauss «Muerte y transfiguración» Mahler «Sinfonía nº 1 - Titán»
enero 14	S/C			
enero 14	L/P		A. MENESES, violoncello C. ORTIZ, piano	Mendelssohn /Shostakovich /Franck
enero 16	S/C			
enero 15	L/P		EDDA MOSER, soprano EDELMIRO ARNALTES, piano	Schumann /Brahms /Strauss /Wolff
enero 20	S/C			
enero 16	L/P	Orquesta Filarmónica de Polonia (I)	JUSTUS FRANTZ, piano	Beethoven «Conciertos núms. 1, 2 y 5»
enero 18	S/C			
enero 17	L/P	Orquesta Filarmónica de Polonia (II)	JUSTUS FRANTZ, piano	Beethoven «Conciertos núms. 3 y 4»
enero 19	S/C			
enero 18	L/P		EDDA MOSER, soprano SUSO MARIATEGUI, tenor EDELMIRO ARNALTES, piano	Monteverdi /Gluck /Carissimi /Beethoven /Mendelssohn /Schumann
enero 22	S/C			
Enero 20	L/P	Orquesta Filarmónica de Gran Canaria Orquesta Sinfónica de Tenerife	MARIO GUERRA, contratenor YOLANDA MEDINA, soprano	Vivaldi /Händel Pergolesi «Stabat Mater»
enero 17	S/C			
enero 21	L/P	Melos Quartett, de Stuttgart (I)		Haydn / Béla Bartók /Brahms
enero 23	S/C			
enero 22	L/P	Melos Quartett, de Stuttgart (II)		Webern /Schumann /Dvorák
enero 24	S/C			
enero 23	L/P	Orquesta Sinfónica NDR-Hamburgo (I)	JESUS LOPEZ COBOS, director CHRISTA LUDWIG, contralto RENE KOLLO, tenor	Schubert «Tres piezas postumas» Mahler «Das Lied von der Erde» (La Canción de la Tierra)
enero 25	S/C			
enero 24	L/P	Orquesta Sinfónica NDR-Hamburgo (II) Orfeón Donostiarra	JESUS LOPEZ COBOS, director BARBARA HENDRICKS, soprano HANS SOTIN, bajo-barítono	Brahms «Ein deutsches Requiem» Op. 45 (Un Requiem alemán)
enero 26	S/C			
enero 27	L/P	Berliner Oktett-DDR (I)		Boccherini /Mozart /Schubert
enero 29	S/C			
enero 28	L/P	Berliner Oktett-DDR (II)		Brahms /Bruch /Beethoven
enero 30	S/C			
enero 29	L/P	Orquesta Filarmónica de Gran Canaria Orfeón Donostiarra	MAX BRAGADO DARMAN, director CESAR MORALES, piano MARIBEL CABRERA, soprano SUSO MARIATEGUI NOEL RAMIREZ, bajo-barítono	M. Lladó «Premio Composición Islas Canarias 1985» «Vive en mí»  Ravel «Concierto para piano» C. Orff «Carmina Burana»
enero 27	S/C			
enero 30	L/P		LAZAR BERMAN, piano	Liszt /Shostakovich /Mussorgsky
enero 28	S/C			
enero 31	L/P		MARTHA ARGERICH, piano MICHEL BEROFF, piano	Ravel /Rachmaninoff /Brahms /Liszt
febrero 1	S/C			
febrero 1	L/P	Orquesta Sinfónica de Tenerife	EDMON COLOMER, director JESUS ANGEL RODRIGUEZ, piano	Saint-Saëns «Concierto en Sol menor» Mendelssohn «Sinfonía en La menor» Escocesa
enero 31	S/C			
febrero 3	L/P	Deutsche Staatsoper Berlin DDR Berliner Staatsoper Chor Staatskappelle Berlin	HEINZ FRICKE, director	Beethoven «Fidelio» Op. 72-Versión Concierto (Opera en 2 actos)
febrero 4	S/C			
febrero 4	L/P	Grupo Círculo	JOSE LUIS TEMES, director PURA MARIA MARTINEZ, soprano	Luis de Pablo /Alfredo Aracil /Tomás Marco /Schönberg «Pierrot Lunaire»
febrero 2	S/C			
febrero 5	L/P		ANNE SOPHIE MUTTER, violín ALEXIS WEISSENBERG, piano	Brahms «Sonatas núms. 2, 1 y 3»
febrero 3	S/C			

L/P = Las Palmas de Gran Canaria - (Teatro Pérez Galdós)  
S/C = Santa Cruz de Tenerife - (Teatro Guimerá)



# LAS SOCIEDADES DE CONCIERTOS

## SOCIEDAD FILARMÓNICA DE LAS PALMAS

Por Sergio T. Pérez Parrilla

Fundada en 1845, la Sociedad Filarmónica de Las Palmas es sin duda la más antigua de España. Su creación va unida, en cierto modo, a la construcción del Teatro Cairasco de Figueroa, primer edificio de este género con que contó Las Palmas, y que fue inaugurado en 1844.

El 1 de junio de aquel año, y en el seno de la sociedad del Gabinete Literario, propietaria del teatro, se fundó la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, bajo la presidencia de Alfonso Alvarez, con Agustín Millares como secretario y el maestro italiano Benito Lentini como director de la Orquesta de la sociedad.

La Constitución de la Sociedad Filarmónica es el resultado de un proceso de maduración y desarrollo de las nuevas necesidades sociales, originadas por el cambio intelectual y artístico que se produjo en toda España a mediados del siglo XIX.

Ya antes de esta fecha, había una importante actividad musical en la ciudad, no sólo en la Capilla de la Catedral de Las Palmas (archivo de extraordinaria importancia), sino también en veladas privadas. Ambos factores fueron el germen de la Sociedad Filarmónica. El primer concierto fue dado precisamente con miembros de la Orquesta de la Capilla de la Catedral de Santa Ana y solistas aficionados. Ocurrió el 6 de noviembre de 1845 y se volvió a repetir el 14 de diciembre del mismo año. Con él se inició una larga serie de actuaciones, conciertos patrióticos, populares o religiosos que han mantenido la tradición musical de Las Palmas por más de cien años. Los músicos de la Orquesta pasaron a ser «socios activos», y se aprovechaba el paso de conocidas figuras por las Islas camino de América, para ofrecer conciertos.

Es de destacar la visita que en el año 1890 realizara Pietro Mascagni, al frente de un elenco de cantantes camino de Buenos Aires. Para la Sociedad Filarmónica actuaron el maestro italiano y la soprano Bellincioni que dieron a conocer las últimas obras del compositor. El piano en el que tocara Mascagni se conserva aún en el Gabinete Literario.

Otro hecho a destacar fue la presencia



Un histórico concierto de Arturo Rubinstein dirigido por Pedro Freitas Branco.

de Camille Saint-Saëns en la Isla, que llegó de riguroso incógnito por motivos turísticos. Se cuenta que el compositor francés llegó a tocar los instrumentos de percusión en la orquesta debido a la enfermedad del profesor encargado de ello, sin que ningún músico ni el director logran reconocerle durante los ensayos. Descubierta durante el concierto por parte del público (con gran consternación del músico), después llegó a ser Presidente honorario de la Sociedad Filarmónica, a la que dedicó una pequeña composición realizada con una pintoresca mezcla de los himnos nacionales de los dos países, partitura que se conserva en la sede de la entidad.

En esta primera época, nombres como Stagno, Mennotti, Rubinstein, etc., llenaron la actividad musical de Las Palmas. Después de la Guerra Civil, y tras un breve paréntesis de menos de un año, resurge la Sociedad Filarmónica en su segunda época con inusitada fuerza. Aunque la relación de artistas sería imposible de dar, dado el número y calidad de los mismos, baste citar como botón de muestra los de aquellos que, a la luz de este comentario, han permanecido en el recuerdo. Sólo en la década de 1940 al 50 cabe contabilizar más de 130 conciertos, sobresaliendo los nombres de José Cubiles (actuó en 1940), Sophie Noel (40), Rosa Sabater (46), Victoria de los Angeles (43), Alicia de la Rocha (43), Regino Saenz de la Maza (46), Henryk Szryng (48), Agustín León Ara (en el 48, con sólo 11 años), Geza Anda (49), Pedro Espinosa (en el 49, con 15 años), Julius Katchen (50), Shura Cherkasky (51), Malcuzymsky (52), Zabaleta (52), Maurice Gedron (53), Ira Haendel (53)... Obradors, Pich Santamaría, Luis Prieto, Conrad Bernhard, Ga-

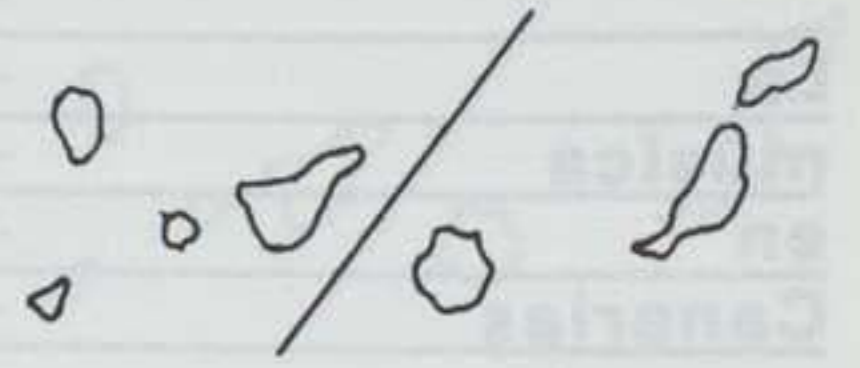
briel Rodó, Pedro de Freitas Branco, son algunos de los maestros que dirigieron la Orquesta en estos años.

La Sociedad Filarmónica tuvo también bajo su responsabilidad desde el momento fundacional el Conservatorio de Música, entonces llamado Academia, y que por necesidades obvias pasó a ser independiente en 1971. Por las mismas razones, a partir del año 1973 la Orquesta se convirtió en un organismo autónomo.

Es en este año cuando la Sociedad Filarmónica de Las Palmas se transforma en sociedad de conciertos, que es su actual cometido. La música de cámara, el lied, el recital, la pequeña orquesta y los conciertos sinfónicos en colaboración con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, vertebran, en estos momentos la programación a lo largo de 20 conciertos durante todo el año.

Capítulo aparte merece el interés por la música y los intérpretes canarios. La práctica totalidad de ellos han actuado en el seno de la Sociedad Filarmónica y nombres como Alfredo Kraus, María Orán, Pedro Espinosa, Juan Hidalgo, Falcón Sanabria, Suso Mariátegui, Guillermo González, etc., han tenido acogida, bien como solistas, o agrupados en ciclos de intérpretes canarios, que con cierta regularidad conforma la programación.

En estos momentos, con 1.700 socios que pagan 600 pesetas al mes, y con pequeñas subvenciones (tres millones del Gobierno Autónomo, un millón del Cabildo y la cesión del Teatro por parte del Ayuntamiento) la Sociedad Filarmónica intenta mantener la media de los veinte conciertos anuales repartidos de octubre a julio, a pesar del elevado coste que suponen los desplazamientos aéreos a la Isla, sin bajar la calidad de los intérpretes.



## PATRONATO INSULAR DE MUSICA DE TENERIFE



Contraportada del disco de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, con obras de autores canarios, patrocinado por el Cabildo Insular.

Por Víctor Alamo Sosa

Carentes en Tenerife de una Sociedad Filarmónica o de Conciertos, el Patronato de Música del Cabildo Insular de Tenerife es una fundación pública cuyo principal objetivo es la difusión del hecho musical en el marco de la isla de Tenerife.

El Patronato Insular de Música ha centrado su actividad, desde su creación en 1981, en dos aspectos fundamentales de la vida musical: de una parte la reestructuración y profesionalización de la Orquesta Sinfónica de Tenerife y, de otra, el mantenimiento y desarrollo de los Conciertos Escolares.

Al mismo tiempo, el Patronato Insular de Música se ha marcado una serie de objetivos que van desde la concesión de becas para estudios de música a realizar en el extranjero, a la difusión de la actividad coral, potenciando los denominados «Encuentros Corales» y creando el Premio de Composición de Música Coral «a capella», asimismo, el desarrollo de las actividades de las Bandas de Música, un plan de restauración de los órganos de la isla, el apoyo a la ópera, la edición de una serie de discos de **Música canaria de los siglos XIX y XX**, edición, también, de la obra pianística de Teobaldo Power (partituras), conforman un amplio abanico de su trabajo.

Dentro de los denominados Conciertos Escolares se desarrolla un programa de difusión de la música entre los escolares que abarca a una población infantil de más de 32.000 estudiantes de quinto a octavo de EGB, pertenecientes a los más de 120 colegios de la Isla. Ello supone alrededor de 1.700 conciertos (audicio-

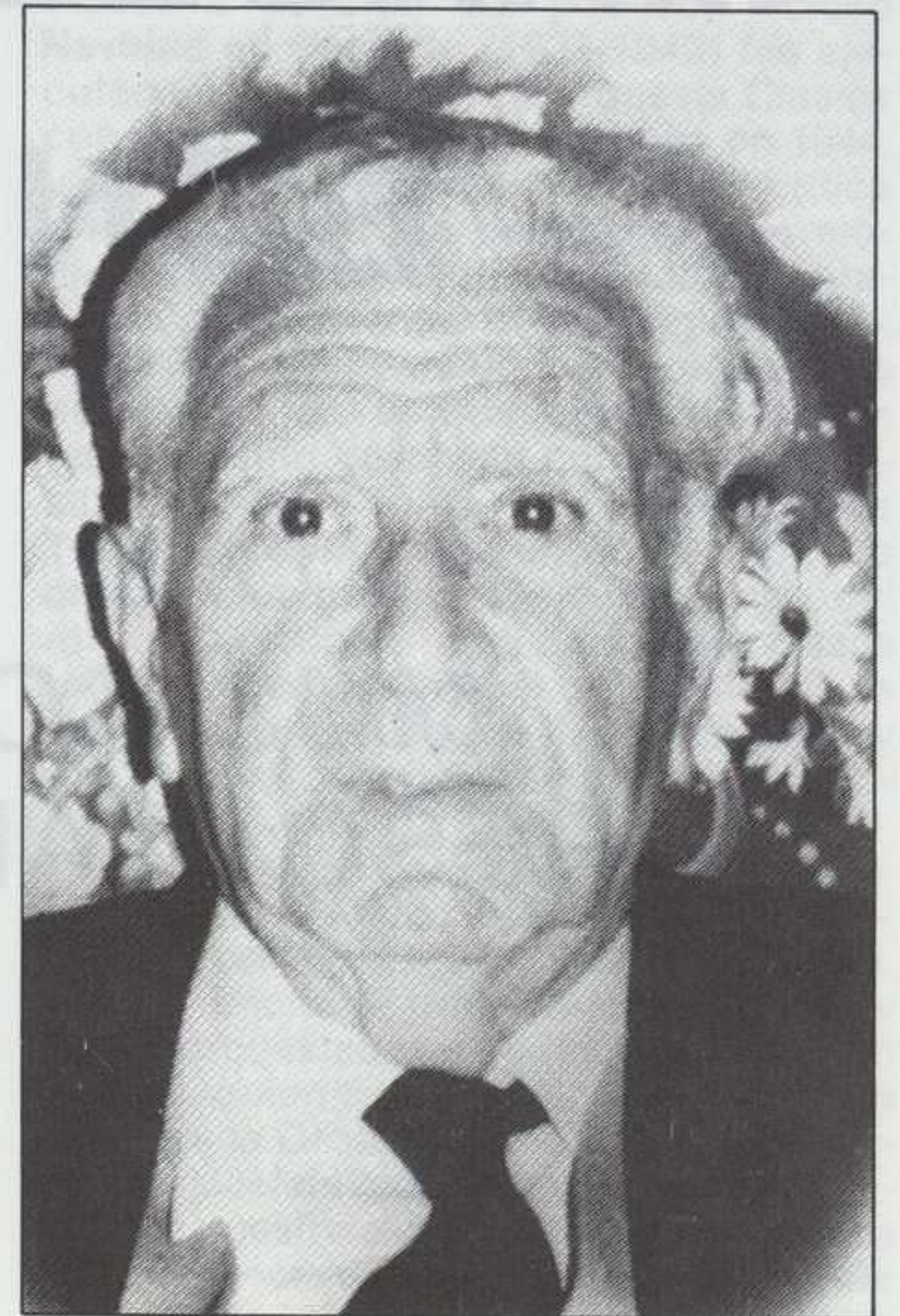
nes) en los propios colegios y en horas de clase cada curso escolar. Al frente de ellos está el profesor Jesús Sanz Arribas. Por su parte, la reestructuración y pro-

contando, desde esta temporada 85/86 con el maestro Edmon Colomer como asesor artístico de la misma.

Otra actividad destacable que organiza



Manuel Bonnin Guerin



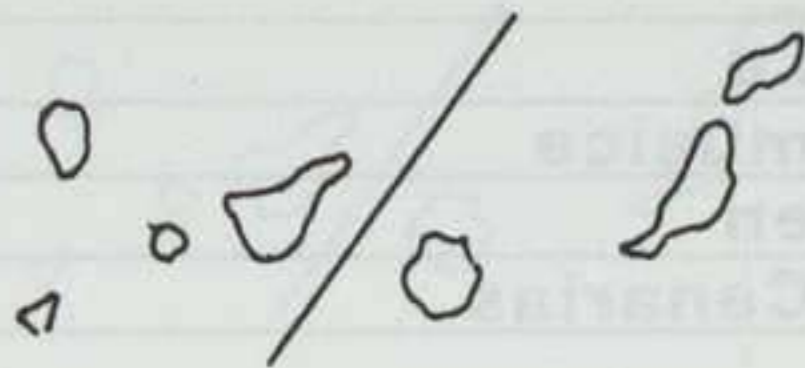
Agustín León Villaverde

fesionalización de la Orquesta se lleva a cabo paulatinamente, significando una mayor dedicación de sus integrantes y un mayor nivel artístico de sus componentes,

el Cabildo, para tratar de suplir el vacío de una Sociedad Filarmónica son los Ciclos de Grandes Intérpretes que se desarrollan a lo largo de todas las temporadas.



La Plaza de la Constitución de Santa Cruz de Tenerife, en 1905.



# MANUEL BONNIN

## UN MUSICO RESCATADO

Por Rosario Alvarez Martínez

Este artículo es una síntesis del discurso del inminente ingreso en la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel, de la profesora titular de Musicología de la Universidad de La Laguna, Rosario Alvarez. Ofrecemos el trabajo inédito a los lectores de RITMO por el indudable interés de este compositor «rescatado», y como muestra de la importante labor musicológica que se desarrolla actualmente en Canarias. En el acto del ingreso en la Academia Rosario Alvarez será contestada por Lothar Siemens y se ofrecerá como primicia el estreno mundial de la «Sonata para violonchelo en Mi menor», de Bonnín, por Rafael Ramos y Pedro Espinosa.

El día 20 de marzo de 1984 la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, con un concierto extraordinario celebrado en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Teneri-

fe, rendía merecido homenaje a uno de sus miembros más insignes, el compositor Manuel Bonnín Guerín, cuya obra, articulada en varias facetas de carácter exclusivamente instrumental, era desconocida para la gran mayoría de los jóvenes aficionados tinerfeños. El público que abarrotaba el coliseo asistió muy interesado a la audición de una serie de composiciones pianísticas, de cámara y orquestales, la mayoría inéditas, que sirvieron de ejemplo del quehacer musical de este octogenario compositor, quien muy emocionado recibió al final una calurosa ovación. Con ello se ponía fin al largo silencio en el que había estado sumida su obra durante casi tres décadas, debido, en parte, a la voluntad del propio compositor, que se negaba sistemáticamente a facilitar las partituras, porque, movido por la modestia que siempre le ha caracterizado, opinaba que «eran composiciones para andar por casa». El trabajo de RESCATE y estudio de su obra lo llevó a cabo la musicóloga Rosario Alvarez Martínez, quien en el concierto-homenaje interpretó alguna de sus piezas para piano. También colaboró en esta ocasión el musicólogo Lothar Siemens con el discurso de presentación del acto.

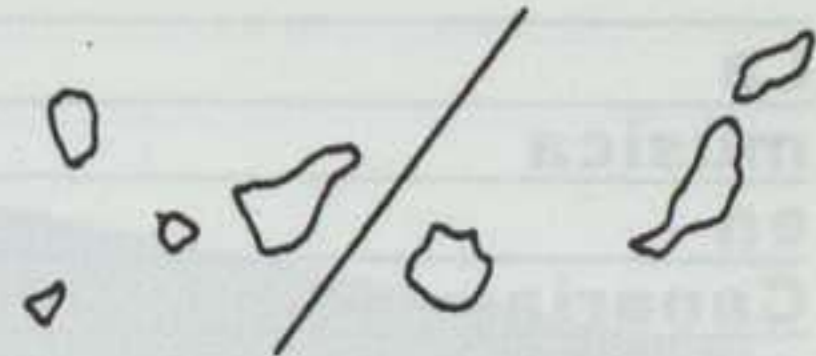
Indudablemente, la obra de Manuel Bonnín por sus valores intrínsecos merece una atención y un análisis adecuados por parte de la moderna Musicología. No debemos olvidar que es uno de los compositores más destacados del panorama musical tinerfeño de nuestro siglo y que, por tanto, el conocimiento y difusión de su música es tarea obligada para todos nosotros.

Manuel Bonnín nació en Santa Cruz de



Tenerife el 24 de diciembre de 1898 en el seno de una familia de artistas. Su padre Antonio Bonnín Fuster, de origen ibicenco, se estableció en la capital tinerfeña como profesor de piano, después de haber realizado los estudios de este instrumento en París. Su hermano Francisco, célebre acuarelista, era una gran aficionado a la música e impulsó todo tipo de actividades musicales desde su cargo de presidente del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, actividades que secundaría Manuel, 24 años más joven. Desde muy pequeño, nuestro compositor hizo los estudios de piano, armonía y contrapunto con su padre, para pasar muy pronto a los rudimentos de la composición. En este campo él se considera un autodidacta, ya que fue a través de la lectura de diversos tratados y del análisis de multitud de partituras de los grandes maestros como llegó a completar su formación. A los veinte años aprende violín con el italiano Hugo Pagani, instrumento que le fascina y del que llega a conocer todas sus posibilidades, pero que tendrá que abandonar más tarde para dedicarse a la viola por necesidades perentorias. Esporádicamente participa con otros intérpretes locales en conjuntos de cámara, tríos, cuartetos o quintetos, bien como violinista, bien como viola, con lo que amplía considerablemente sus conocimientos del repertorio camerístico. En la década de los veinte se integra en la Orquesta de Profesores, conjunto formado por unos veinticinco artistas bajo la dirección de José Crosa, y cuando en 1928 su hermano Francisco, como presidente del recién creado Círculo de Bellas Artes, organiza la Orquesta de Cámara de





la citada entidad, que dirigirá Evaristo Iceta, Manuel Bonnín ingresa en ella como viola. Es de destacar su labor en el seno de esta institución, no sólo como integrante de su orquesta, sino también como primer presidente de su sección de música. A partir de 1935 con la creación de la Orquesta de Cámara de Canarias su labor como intérprete se concretará exclusivamente a tocar la viola en este conjunto, actividad que desempeñará hasta la muerte en 1966 del maestro Sabina, director de la mencionada orquesta desde su fundación.

Si su labor como intérprete ha sido muy dilatada, no lo son menos sus actividades pedagógicas. Aunque nunca dio conciertos en público, tenía fama de notable pianista y a la enseñanza de este instrumento consagró gran parte de su vida. Desde 1929 dio clases de Solfeo y Piano en la Academia de Música del Círculo de Bellas Artes y cuando en 1931, y a partir de dicha Academia, se creó el Conservatorio Provincial de Música de Santa Cruz de Tenerife, Manuel Bonnín formó parte de su primer claustro de profesores, para impartir Transporte y Acompañamiento. Más tarde alternará esta enseñanza con las de Solfeo, Música de Cámara y, a la muerte de la excelente pianista Maruja Ara y hasta su jubilación en 1976, pasará a enseñar Piano, su instrumento predilecto y con el que se siente totalmente identificado.

El piano es para Manuel Bonnín el vehículo apropiado para manifestar sus sentimientos y sus pensamientos más íntimos. Para él escribirá sus primeras y últimas composiciones. En él volcará las ideas musicales que más tarde trasladará a la orquesta. Dos de sus primera páginas pianísticas, **Preludio** y **Polonesa**, de corte claramente chopiniano, fueron publicadas en Barcelona e interpretadas por Oscar da Silva. Una tercera, **Lamentación**, apareció en la revista canaria **Hespérides** en mayo de 1927. El resto de su producción ha permanecido inédita. Sus composiciones pianísticas pertenecen la mayoría a la década de los 20 y las últimas han sido escritas a partir de 1976 cuando se recuperó de una grave enfermedad cerebral. Se encuentran entre las primeras dos **Sonatas**, una en **La mayor** (1922) y la otra en **Mi menor** (1930). El tercer movimiento de esta última es un «Scherzo», que fue estrenado por José Cubiles en el Teatro Guimerá. Lo primero que nos llama la atención en él es su ritmo, en muchas ocasiones sincopado y a contratiempo, que produce un efecto de vivacidad increíble. Introduce en este movimiento, al igual que en el primero, pasajes de escalas por tonos enteros, para imprimirle a la pieza un carácter burlesco y caprichoso. Son pequeños escauceos por el mundo del impresionismo francés, que habría de conocer sólo de oídas, a través de conversaciones con Antonio Lecuona y Agustín León Villaverde, pues Bonnín no saldrá apenas de su isla. El único viaje que realiza lo hará en su edad madura a Bayreuth para asistir a los Festivales escénicos de Wagner, y poco habría de influir en su obra este corto desplazamiento.

Sus restantes composiciones pianísticas son como pequeños poemas en forma de «lied» y están presididos por una



El compositor en la actualidad, junto a la musicóloga Lola de la Torre.

determinada idea que se pone de manifiesto ya en el título; **Cuento** (1927), **Pastoral** (1927), **Lamentación** (1927), **Divertimento** (1976), **Para un recuerdo** (1977), **En las postrimerías** (1977), **Gratitud** (1983), etc.

Sus obras camerísticas son en su mayoría fruto de su producción madura y todas ellas se adaptan a la forma sonata, excepto un **Nocturno** para violín, viola y violoncello (1935), un **Rondó** para violín y piano, que fue premiado por el Ateneo de Santa Cruz y una pieza para violoncello y piano, **Intima**, que dedicó al famoso violoncellista finés Bogumil Sykora a su paso por Canarias y que éste interpretó en varios conciertos por Europa. Se cuentan entre sus composiciones de cámara tres **Sonatas para violín y piano**, en **Do menor** (1918), en **Do menor** y en **Re menor** (1936), una **Sonata para violoncello y piano en Mi menor** (1935-1942), un **Trío para piano, violín y violoncello en Do menor** (1927) y dos **Cuartetos de cuerda**, uno en **Si mayor** (1920) y otro en **Re menor** (1932-1934). Algunas de estas obras fueron estrenadas por artistas locales en diversas ocasiones, pero otras tuvieron que esperar muchos años su primera audición. Así ha sucedido con la **Sonata para piano y violín en Re menor**, de carácter cíclico y de amplio desarrollo, que fue ejecutada por primera vez en el concierto de marzo de 1984 por José Gámez y Jesús Ángel Rodríguez. Lo mismo se puede decir del magnífico **Cuarteto en Re menor**, una de sus obras más logradas, que fue interpretado en aquella ocasión por el cuarteto checo Cassovia, que ha realizado asimismo la grabación discográfica. Por último, la **Sonata para violoncello y piano en Mi menor** será estrenada el próximo 28 de noviembre por Rafael



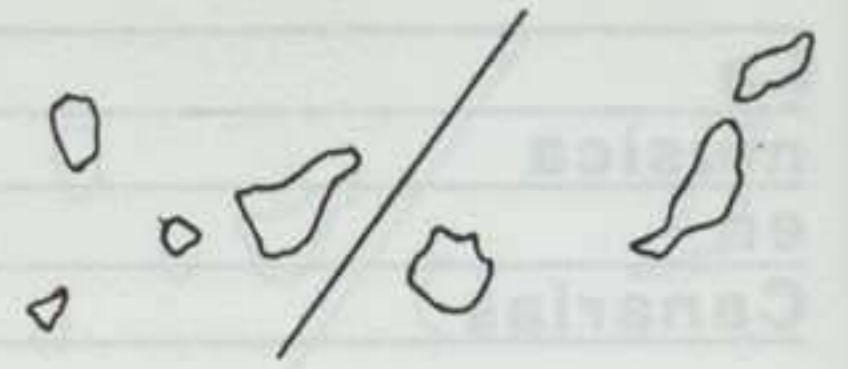
Fragmento de la «Sonata para piano y violín en Re menor» (1963).

Ramos y Pedro Espinosa en una sesión de la Real Academia de Bellas Artes de Canarias.

Sus obras orquestales, en cambio, tuvieron más suerte, puesto que, excepto el **Capricho para orquesta de cuerdas**, que lo ejecutó por primera vez la Orquesta Sinfónica de Tenerife en el concierto-homenaje ya citado, las restantes fueron estrenadas por la Orquesta de Cámara de Canarias e interpretadas en diversas ocasiones a petición del público. Incluso **Navidad en Tenerife** (1923-1942) fue ejecutada en Madrid por la Orquesta Clásica con José María Franco al frente, en 1944, y obtuvo un amplio eco en la crítica madrileña, como lo demuestran los elogiosos comentarios que le dedicó Conrado del Campo entre otros. Lógicamente, había de gustar esta obra en una etapa de postguerra en la que predominaba un nacionalismo casticista entre los compositores peninsulares, pues **Navidad en Tenerife**, denominada en un principio **Lo divino**, está basada en el villancico del mismo nombre, que compuso hace mucho tiempo atrás el organista de la Catedral de La Laguna Fermín Cedrés, y que alcanzó rápidamente una gran popularidad en las Islas.

Sus restantes composiciones orquestales, **Berceuse** (1935), **Pastoral** (1936), **Canción sin palabras** (1949) y **Ofrenda** (1947), fueron escritas primero para piano y luego orquestadas a petición de Santiago Sabina, quien supo aglutinar en torno a la labor de la Orquesta de Cámara el quehacer musical de muchos compositores isleños de nuestro siglo. De todas estas obras para orquesta queremos destacar **Ofrenda** por la habilidad con la que alterna pasajes homofónicos y contrapuntísticos. Estos últimos los elabora con motivo del **Arroró** y del inicio de los **Cantos Canarios** de Teobaldo Power, pues hay que tener presente que esta obra fue escrita para conmemorar el centenario del nacimiento del compositor decimonómico.

Manuel Bonnín es como muchos compositores de su momento un compositor ecléctico, preocupado especialmente por la armonía y la forma. La búsqueda de nuevas sonoridades y de acordes muy interesantes, así como la introducción de disonancias que resuelven en consonancias son características constantes de todas sus composiciones y, aunque en muchas ocasiones se abandone en sus melodías a un romanticismo trasnochado, la acerbidad de sus acordes disonantes y el empleo de un contrapunto, disonante también, le confieren a estas partituras un carácter de modernidad muy acusado, con pinceladas impresionistas unas veces y regionalistas otras. Y presidiendo todos estos elementos aparece siempre el marco inmutable de la forma. El mismo se define como un neoclásico y no cabe duda de que la coherencia, la claridad, el orden y una decidida voluntad de simetría son las cualidades que prevalecen en la mayoría de sus obras. A simple vista muchas partituras puede parecerse densas, con acordes muy llenos, e incluso sus desarrollos pueden resultarnos farragosos, pero luego, a medida que nos adentramos en el mundo musical de Bonnín, captamos que todo tiene una lógica y una dirección, todo una razón de ser, no hay nada superfluo.



# INTERPRETES CANARIOS

Por Ramón Barce

Las Islas han producido una serie de intérpretes de gran calidad y proyección internacional. Nuestra revista se detiene a analizar la labor de dos de los más representativos, en aspectos y campos totalmente distintos: Alfredo Kraus y Pedro Espinosa. Sin embargo, no queremos dejar de citar a otros cuyo trabajo musical les harían acreedores de artículos y análisis semejantes a los dedicados a Kraus y Espinosa. Son las cantantes Isabel García Soto y María Orán, el violoncelista Rafael Ramos, el pianista Guillermo González, el violinista Agustín León Ara, los cantantes Suso Mariátegui y José Foronda y un largo etcétera, que hacen de Canarias una de las canteras españolas de buenos intérpretes.

## PEDRO ESPINOSA

Como Ricardo Viñes —con quien se le ha comparado más de una vez— Pedro Espinosa entra en la música de su tiempo con espíritu creador: porque espíritu creador es enfrentarse a la música nueva, a la que aún no tiene historia ni tradición interpretativa, precisamente para sentar los cimientos de esa interpretación. Así, su creatividad técnica y expresiva abre nuevos caminos al arte actual.

Lo que la crítica de muchos países ha señalado de este extraordinario pianista podría resumirse en la frase lapidaria de Eugenio Montale: «*Es un pianista monstruo y portentoso*». El gran artista canario posee, además de una refinada técnica, esa «*fuerza volcánica*» que indicaba el crítico alemán Karl Riebe. Rarísima vez podemos constatar, juntas, esas calidades de delicadeza y de furia que en Espinosa se dan para culminar en un servicio profundo y exquisito a la música, a toda la música.

Espinosa nació en Gáldar, Gran Canaria. Fue su madre su primer maestro de piano, y luego Luis Prieto, Javier Alfonso, Alfred Cortot, Marguerite Long, Jules Gentil, Margot Pinter, Erwin Steuermann y David Tudor. Una formación clásica que se completa gradualmente con un estudio

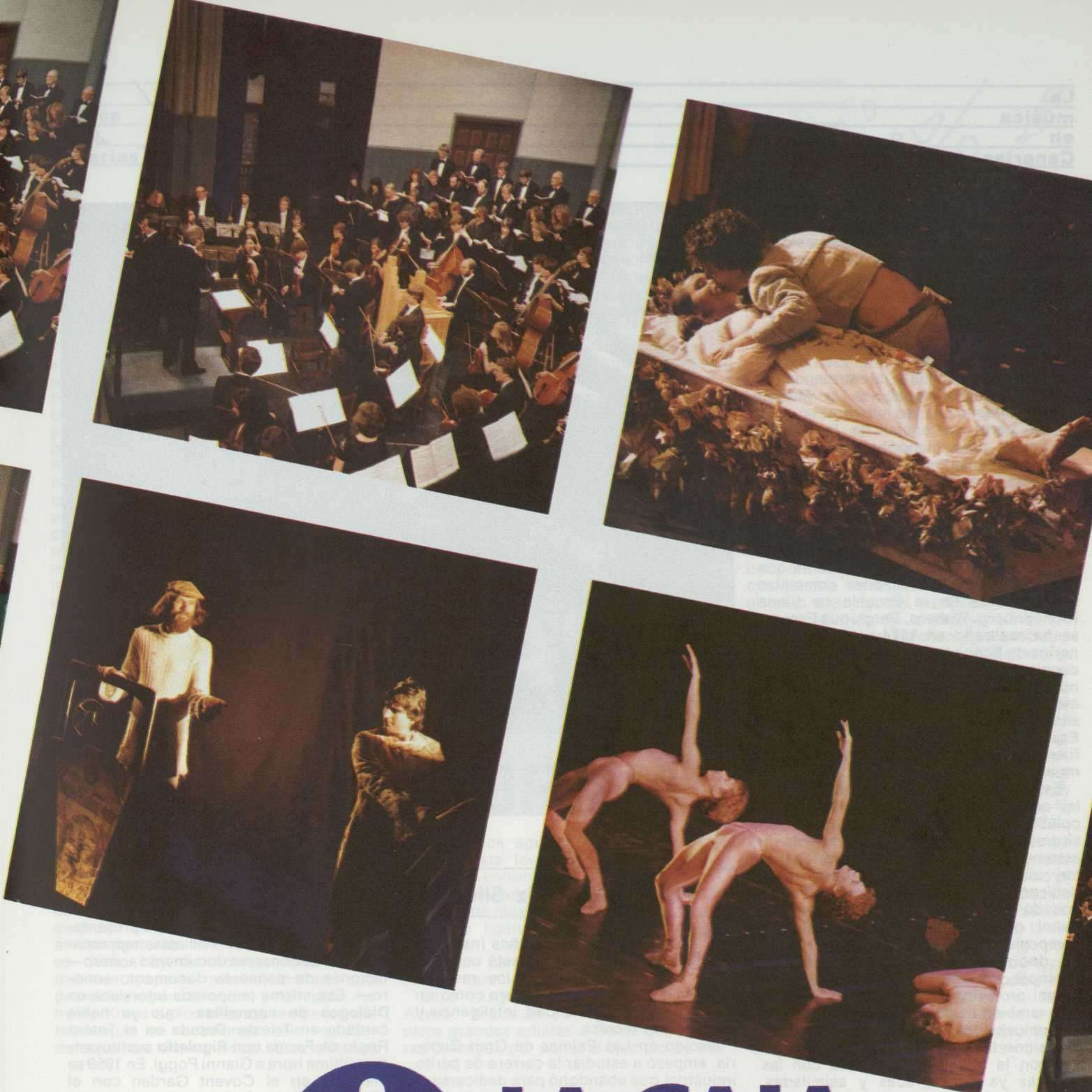
profundo de la música contemporánea. Termina sus estudios en el Conservatorio de Madrid con Primer Premio y Premio Extraordinario Fin de Carrera, y en la Escuela Normal de Música de París con la Licence de Concert en 1953. En 1958 es Premio Kranichstein en el Concurso Internacional de Darmstadt. En 1965 obtiene una Pensión de Bellas Artes de la Fundación March por su trabajo sobre la interpretación de la música pianística del siglo XX.

En España, además de sus recitales, ha actuado como solista con las principales orquestas: Nacional, Sinfónica de la RTVE, Sinfónica de Madrid, Filarmónica de Barcelona, Sinfónica de Bilbao, Sinfónica de Mallorca, Filarmónica de Las Palmas, Santa Cecilia de Pamplona, Sinfónica de Tenerife. Muchos países europeos han sido recorridos por Espinosa, habitual colaborador también de las principales emisoras de radio, en las que ha grabado frecuentemente: Hilversum, Colonia, Hamburgo, RAI de Roma, Stuttgart, Baden Baden, Suisse Romande, Frankfurt, Lisboa, Saarbrücken, Bremen, Berna, Basilea. Entre sus actuaciones más sobresalientes, habrá que recordar las de los Festivales de Darmstadt en 1958 y 1961, Bienal de París (1961), Festival

Internacional de Granada (1963), Bienal de Venecia (1965), Festival de Música de Vanguardia de San Sebastián (1974), Festivales Internacionales de Ibiza (1982), Navarra (1984), Canarias (1985) y Alicante (1985); así como su colaboración con Theodor W. Adorno en las emisoras alemanas en 1967, y su concierto en el Stadelijk Museum de Amsterdam.

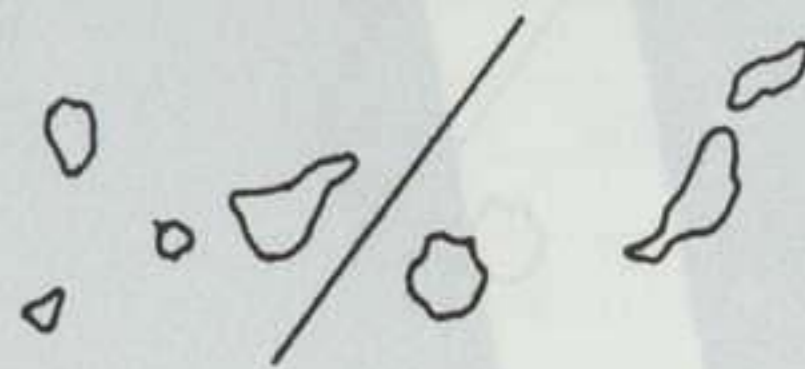
Pedro Espinosa es, también, un excelente pedagogo, cuya actividad en este terreno ha sido y es sobresaliente. Ha sido profesor de los conservatorios Real de Madrid y de Pamplona, y ha impartido cursos en los de Lyon, Freiburg, Ginebra, Casa de Colón de Las Palmas, Universidad de Salamanca, Casa de Cultura de Estella, Círculo de Bellas Artes de Madrid. Los alumnos de Pedro Espinosa son ya legión, y constituyen ya un importante grupo de intérpretes sobresalientes.

Su repertorio es muy extenso. Pues si la música contemporánea (y la del siglo XX en general) son las más favorecidas en sus programas, las obras clásicas y románticas encuentran igualmente en Pedro Espinosa un intérprete de primer orden, e incluso los antiguos compositores españoles de tecla, como Cabezón o Correa de Arauxo. Y, dentro del siglo



# LA CAJA DE CANARIAS

*hace más  
por Canarias*



actual, músicos nacionalistas o impresionistas como Debussy o Ravel, Donostia y Mompou, cuentan entre las realizaciones más extraordinarias de Espinosa. En 1975, la Academia Ravel le señalará como uno de los tres más destacados intérpretes del **Concierto para la mano izquierda**; ha dedicado conciertos monográficos a Donostia en el 25 aniversario de su muerte (1981) y a Mompou en su 90 aniversario (1983), interpretando en varias ciudades españolas la **Música callada** íntegra por vez primera.

Una parte sustancial de la música extranjera para piano ha sido dada a conocer por Espinosa en España, desde la **Sonata para dos pianos y percusión** o el **Primer concierto** de Bartók (1955 y 1967, respectivamente) hasta obras abiertas y aleatorias como las de Bussotti; pasando por Messiaen, Stravinsky, Hindemith, Dallapiccola o Zimmermann. Habría que destacar aquí las audiciones completas de las obras de la Escuela de Viena (Schoenberg, Webern, Berg), que Espinosa ha realizado en 1974 y 1983 (centenarios de Schoenberg y de Webern) y que cuentan entre las aportaciones más significadas al conocimiento de la estética moderna en España. Tanto los compositores como el público han tenido así en Espinosa una fiel, precisa y abundante fuente de información de las corrientes musicales contemporáneas.

Esta ficha quedaría incompleta sin citar la constante, entregada y entusiasta colaboración de Espinosa con los compositores españoles. Una larguísima lista de estrenos jalona su carrera, entre los que hay un buen número de obras a él dedicadas. Seguramente desde los tiempos de Viñes no hay otro pianista español que sea destinatario de tantas composiciones. Para el compositor—puedo decirlo por experiencia propia—Espinosa no sólo es garantía de honradez profesional y técnica depurada, sino también de pasión, de convicción, de comunicabilidad: es capaz de identificarse con los pentagramas recién escritos con la misma energía que con las músicas ya consagradas y asimiladas. Como la crítica internacional ha puesto de manifiesto, Espinosa, al mismo tiempo que domina los estilos históricos a la perfección, posee la flexibilidad e inquietud necesarias —y tan raras en un artista ya consagrado— para abordar las músicas de hoy mismo.

Una sucinta discografía completará esta ficha, que no refleja más que una parte de la labor de Pedro Espinosa.

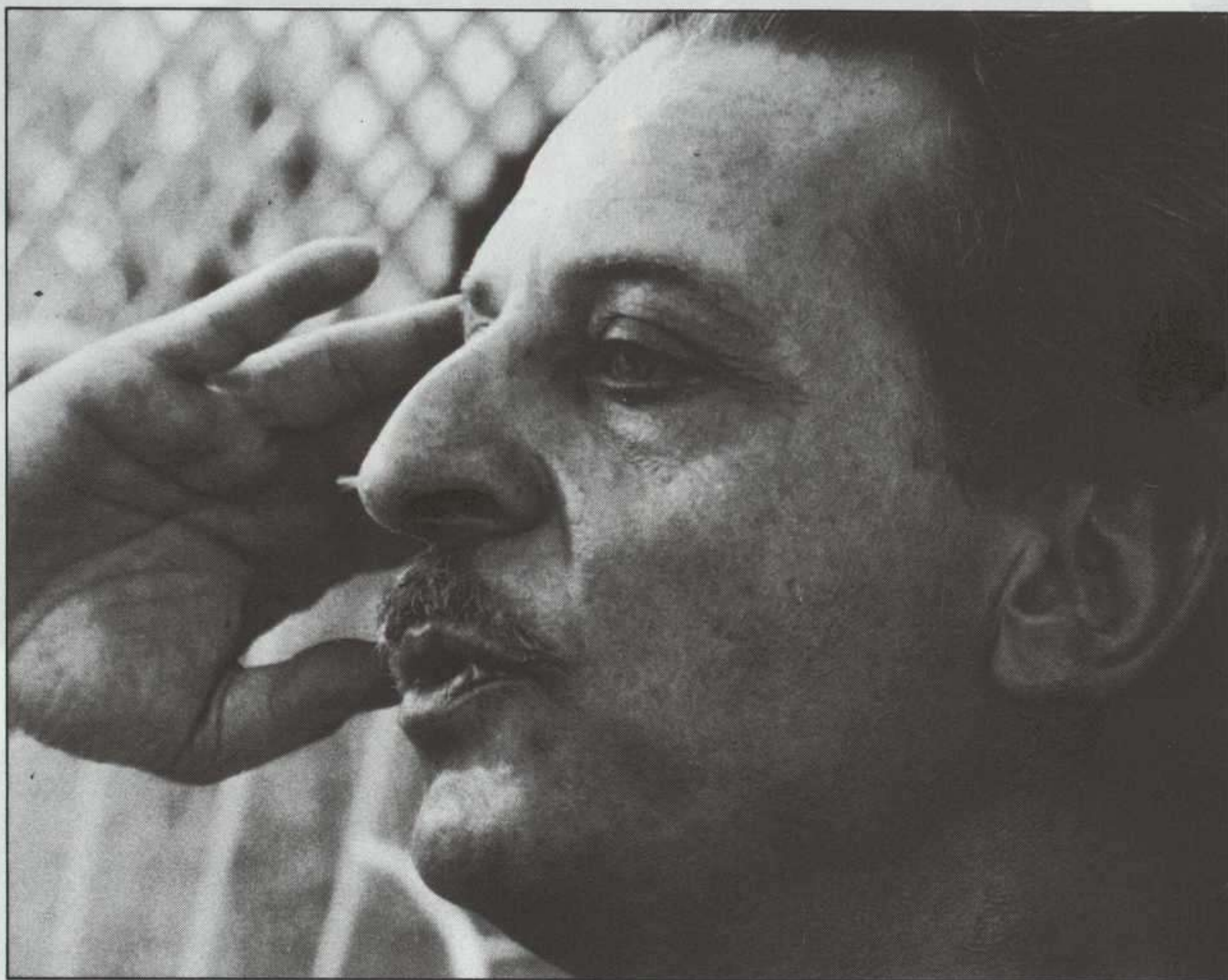
Javier Alfonso: **Callispodia**, Llorenç Barber: **Homenatge en D**, Francisco Estévez: **Juegos**, Ernesto Halffter: **Marcha alegre**, Luis Blanes: **Sonatina** (Movieplay).

Ramón Barce: **Estudio de densidades**, Carmelo Bernaola: **Morfología sonora**, M. A. Coria: **Dos piezas**, Juan Hidalgo: **Milan Piano**, Joan Guinjoan: **Células**, A. González Acilu: **Presencias**, Tomás Marco: **Fetiches**, Cruz de Castro: **Llámallo como quieras** (Movieplay).

Brahms: **Tres Intermezzi Op. 117** (His-pavox).

Stockhausen: **Klavierstücke V, VII, VIII** (His-pavox).

Stravinsky: **Sonata** (Ensayo y Christophorus Verlag).



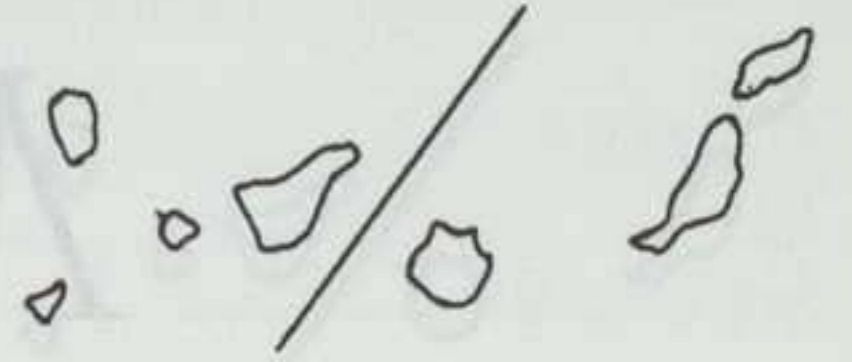
## ALFREDO KRAUS

Por Carlos Ruiz Silva

Próximo a cumplir 60 años (nació en 1927) Alfredo Kraus está considerado como uno de los mejores tenores del mundo y su carrera como un ejemplo de profesionalidad, inteligencia y preparación técnica.

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, empezó a estudiar la carrera de perito industrial que abandonó para dedicarse al canto. Su primera maestra fue la rusa Markov, establecida en Barcelona, pasando luego a estudiar con el maestro Andrés, en Valencia. Terminado su servicio militar y después de haber continuado estudios musicales en las Canarias decidió marcharse a Italia, concretamente a Milán, donde encontró a su profesora definitiva, Mercedes Llopart, con la que estudió a lo largo del año 1955, pero con que habría que tener una relación maestra-discípulo incluso cuando Kraus era ya un profesional cotizado. El mismo año de 1955 ganó la medalla de plata en el Concurso Internacional de Canto de Ginebra, que le dio oportunidad de ser conocido en los círculos operísticos como cantante prometedor. Así surge su primer contrato para cantar una ópera; fue ésta **Rigoletto** en el Teatro de El Cairo en enero de 1956, cantando también en ese mismo teatro **Tosca**. Dado el éxito de estas representaciones, Kraus recibió contratos para cantar en Italia y en España: **Traviata**, **Rigoletto**, **La vida breve**, y haciendo su debut en Madrid, en el teatro de la Zarzuela, con **Doña Francisquita** (único título de zarzuela cantado por Kraus en

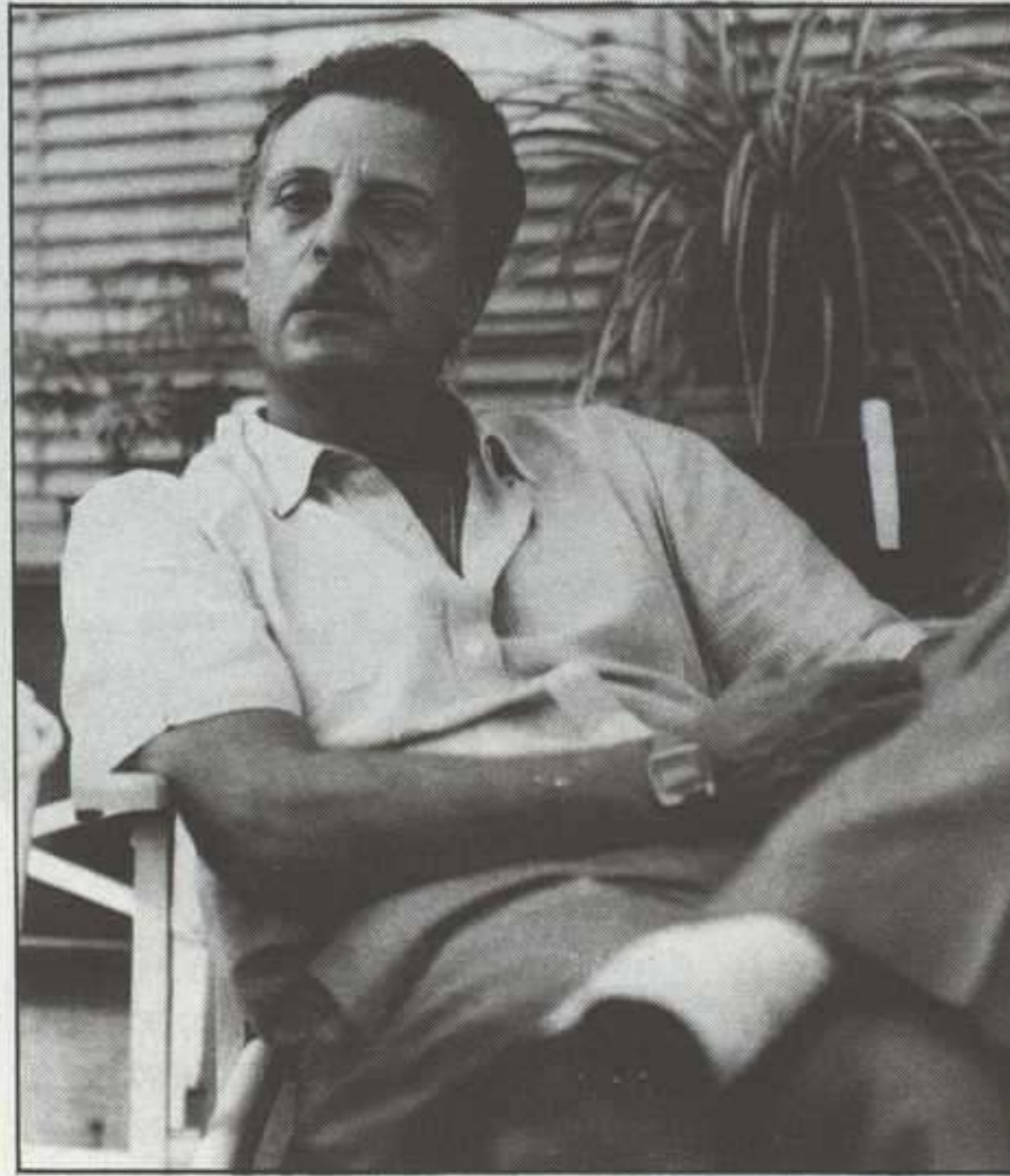
escena). En 1958 debuta en el Teatro San Carlos de Lisboa, uno de los lugares más habituales en la carrera de Kraus; lo hace con **Tosca**, que coincide con la presentación de María Callas —de estas representaciones se conserva documento sonoro—. Esa misma temporada interviene en **Diálogos de carmelitas**, que ya había cantado en Trieste. Debuta en el Teatro Regio de Parma con **Rigoletto** sustituyendo a última hora a Gianni Poggi. En 1959 se presenta en el Covent Garden con el «Edgardo» de **Lucía de Lammermoore** que protagonizaba Joan Sutherland. Al año siguiente lo hace en la Scala en **La Sonnambula**, aunque su primer verdadero triunfo en el famoso teatro se produjo con **La favorita**. En estos años rueda dos películas de calidad más bien escasa: **Gayarre** y **El vagabundo y la estrella**. En 1966 canta por vez primera en el Metropolitan de Nueva York presentándose como «duque de Mantua». A partir de ahí, Alfredo Kraus se consagra como uno de los tenores clave del repertorio lírico ligero, centrándose especialmente en títulos italianos y franceses adecuados a sus características vocales y con los que ha recorrido los grandes teatros del mundo con éxitos apoteósicos. Tal vez convendrá destacar **Faust**, **Werther**, **Manon** y **Los cuentos de Hoffman** dentro del repertorio francés, y **Favorita**, **Rigoletto**, **Puritani**, **Traviata** y **Lucía** en el italiano. (Es una verdadera lástima que el famoso tenor no se sienta especialmente atraído por Mozart, de cuyas óperas sólo ha hecho **Don Giovanni**, llegando incluso a negarse a cantar en escena esa maravilla que es **Così fan tutte**.)



La voz de Alfredo Kraus ha sufrido la lógica evolución con el paso del tiempo. En sus inicios —recuerdo haber asistido a varias representaciones del famoso tenor en los años 50— era una voz pequeña, de timbre inconfundible, algo metálico y no muy bello, más ligera que lírica, de escaso cuerpo y con gran facilidad de emisión en los agudos pese a lo cual resultaban algo abiertos y un poco blancos de color. Pero se apreciaba ya el buen gusto del fraseo, la fluidez de la línea de canto y la excelente cuadratura, así como el dominio de la respiración intercostal y la COLOCACION de la voz. Creo que desde el principio fue Kraus perfectamente consciente de las cualidades y limitaciones de su voz —cosa, por desgracia, no frecuente entre los cantantes— y así rechazó papeles que requerían unas cualidades vocales diferentes a las suyas. Kraus, de manera muy inteligente, centró su repertorio —no excesivamente grande, pero tampoco tan pequeño como normalmente se cree— en papeles belcantistas o de la escuela francesa que requerían un tipo de tenor que pudiese subir con facilidad, que no tuviese que luchar contra una gran masa orquestal y que, además, le permitiese lucir sus mejores cualidades: el «legato», el empleo de los reguladores, la proyección de la voz hacia los agudos, el fraseo... También desde el principio se inclinó Kraus por una concepción del artista lírico más cerebral que apasionada lo cual por otra parte, coincidía con su gusto por personajes de tendencias aristocráticas y elegantes. Algunos le han achacado a Kraus cierta frialdad expresiva que para otros, sin embargo, es signo de depuración estilística más que de cortedad temperamental. Me parece que ambas posturas llevan un algo de razón, es decir, hay un acercamiento a los distintos papeles más melódicos que dramáticos, pero también, y con razón, ha huido Kraus de los excesos temperamentales que en ocasiones sólo ocultan defectos de técnica vocal. Esta afinidad

vocal con papeles de alto rango social y elegancia expresiva se manifiesta claramente en la excelente presencia escénica del tenor, que sin ser un gran actor —en el sentido en que lo era un Christoff, por ejemplo— otorga a sus personajes una notable distinción, muy acorde con su manera de cantar.

A lo largo de su larga carrera, la voz de Kraus ha pasado de la pequeñez de volúmen antes apuntada a otro de mayor entidad que podríamos considerar se tipo medio, además de ganar en anchura y



ofrecer unos agudos con más color y cuerpo. Esta favorable evolución le ha permitido enfrentarse en mejores condiciones con papeles que requerían un tipo de tenor de mayor envergadura vocal que un lírico ligero. Así lo confirman sus éxitos en papeles como «Werther» o «Hoffman» para los que al comienzo de su carrera carecía de voz adecuada.

Otro rasgo muy característico de Alfredo Kraus es su regularidad. Si en otros grandes artistas —Domingo, Carreras o Aragal, por poner el ejemplo de tres

colegas españoles— es muy frecuente escucharles en muy diversas formas vocales, desde lo magnífico a lo imprevisible, en Kraus se da siempre una media muy alta en todas sus actuaciones. Personalmente, que he asistido a numerosas representaciones cantadas por el tenor canario, nunca le he escuchado en malas o regulares condiciones vocales y sólo recuerdo muy esporádicos casos de problemas de voz surgidos en algún momento de la función. Tal vez a este presentarse ante el público en las mejores condiciones se le deba llamar con una sola palabra: profesionalidad. También debe destacarse en la forma de canto de Alfredo Kraus la general claridad de su dicción que en muchos artistas se descuida pero que a mí me parece de gran importancia, en especial en los recitativos, pues no hay que perder de vista que la ópera es, al fin y al cabo, teatro y que cuanto más claramente llegue al público el texto mejor podrá comprender lo que está sucediendo en la escena.

La soberbia técnica de canto de Alfredo Kraus, ese su centrarse en el repertorio adecuado (cuando alguna vez no lo hace así, como en el último recital madrileño en el Real en el que cantó arias y dúos de *El Trovador*, *La Bohème* y *Tosca*, los resultados son muy inferiores a lo habitual), la exigencia de encontrarse en las mejores condiciones físicas y, en suma, la sabiduría de su «metier» han hecho el milagro de que a una edad en la que la mayoría de los cantantes o se han retirado o son sólo una sombra del pasado, el tenor español prosigue una carrera triunfal y sea considerado como lo que es hoy: uno de los escasos tenores de primera línea mundial. Creo, sinceramente, que con una materia prima como la del señor Kraus, no excepcional ni por timbre, ni por volumen, ni por anchura, no se puede hacer una carrera más completa ni haber obtenido unao frutos más destilados. El triunfo de Alfredo Kraus es, al fin y al cabo, el triunfo de la razón, de la elegancia, de la gracia, de la musicalidad.

## DISCOGRAFIA. SELECCION DE OPERAS COMPLETAS

**BELLINI: Puritani.** Caballé, Manuguerra, Fernin, Hamari. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia. Muti (EMI).

**BIZET: La Jolie Fille de Perth.** Anderson, Quilico, Van Dam, Bacquier, Zimmermann. Coro de Radio Francia. Nueva Orquesta Filarmónica. Pretre (EMI).

**DONIZETTI: Don Pasquale.** Sills, Gramm, Titus. Coro Ambrosian. Orquesta Sinfónica de Londres. Caldwell (EMI).

**DONIZETTI: Lucia di Lammer-**

**moor.** Gruberova, Bruson, Lloyd. Coro Ambrosian. Orquesta Royal Philharmonic. Rescigno (EMI).

**DONIZETTI: Lucrecia Borgia.** Caballé, Verrett, Flagello. Coro y Orquesta de RCA Italiana. Perlea (RCA).

**GOUNOD: Romeo et Juliette.** Malfitano, Van Dam, Quilico, Murray, Bacquier, Tailion, Burles. Coros u Orquesta del Capi-

tolio de Toulouse. Plasson (EMI).

**MASSENET: Manon.** Cotrubas, G. Quilico, Van Dam. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Plasson (EMI).

**MASSENET: Werther.** Troyanos, Manuguerra, Bastin, Basboux. Coros. Orquesta Filarmónica de Londres. Plasson (EMI).

**MOZART: Così fan tutte.** Schwarzkopf, Ludwig, Taddei, Berry, Steffek. Coro. Orquesta Philharmonia Bohm (EMI).

**PUCCINI: La Bohème.** Scotto, Milnes, Neblett, Plishka, Manuguerra, Capecchi, Tajo. Coro Ambrosian. Orquesta National Philharmonic Levine (EMI).

**VERDI: Falstaff.** Evans, Ligabue, Merrill, Freni, Elias, Simionato. Coro y Orquesta de la RCA Italiana. Solti (RCA).

**VERDI: Rigoletto.** Bastianini, Scotto, Vinco, Cossotto. Coro y Orquesta del Maggio Musicale

Florentino. Gavazzeni (Ricordi). Merrill, Moffo, Falgello, Elias. Coro y Orquesta de la RCA Italiana. Solti (RCA).

Milnes, Sills, Ramey, Dunn. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia. Rudel (EMI).

**VERDI: La Traviata.** Callas, Sereni. Coro y Orquesta del Teatro San Carlo, Lisboa. Ghione (EMI). Scotto, Bruson. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia. Muti (EMI).

# *Mar, Cielo y Teide.*

*Símbolos esenciales de nuestra identidad.*



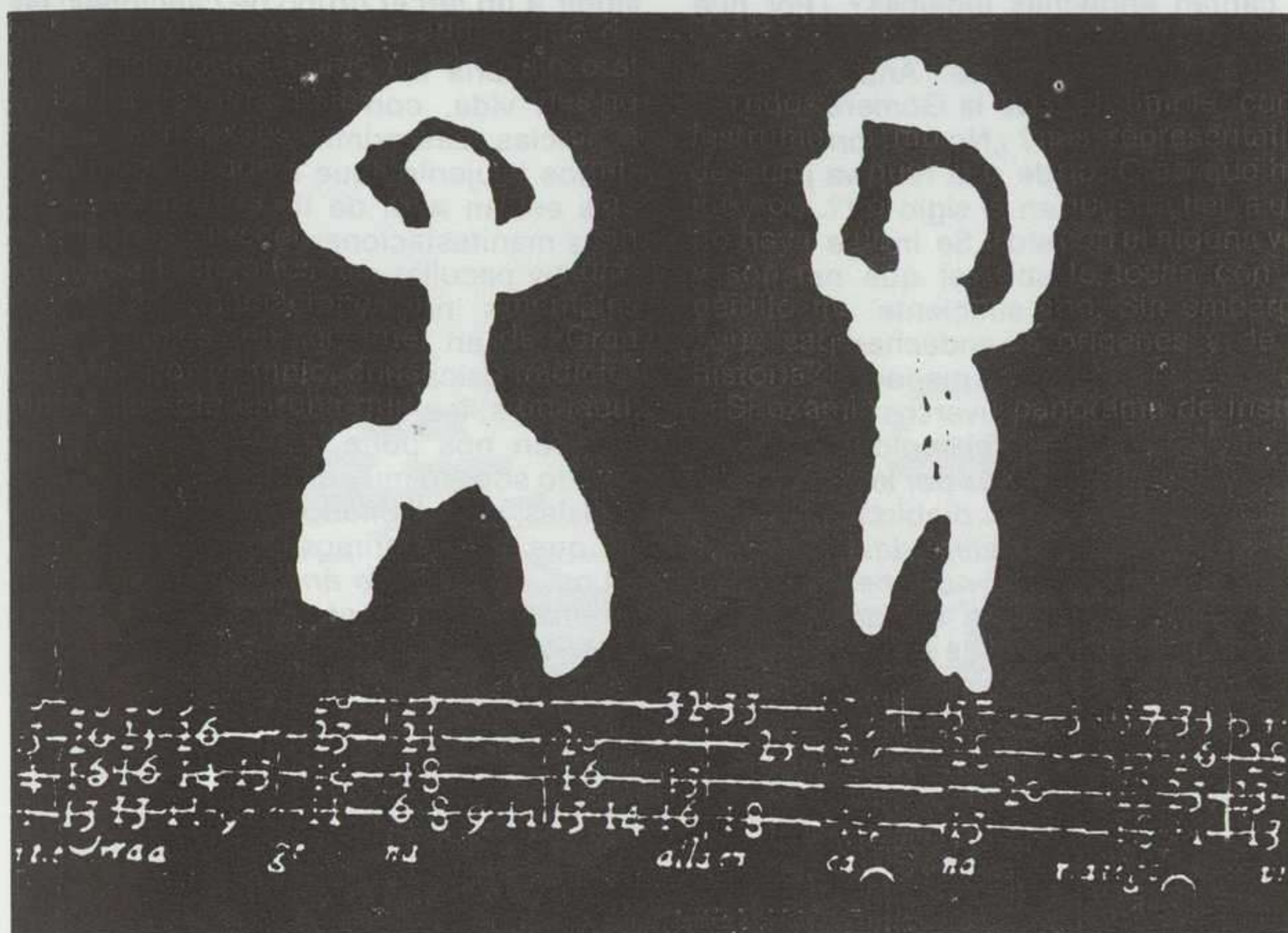
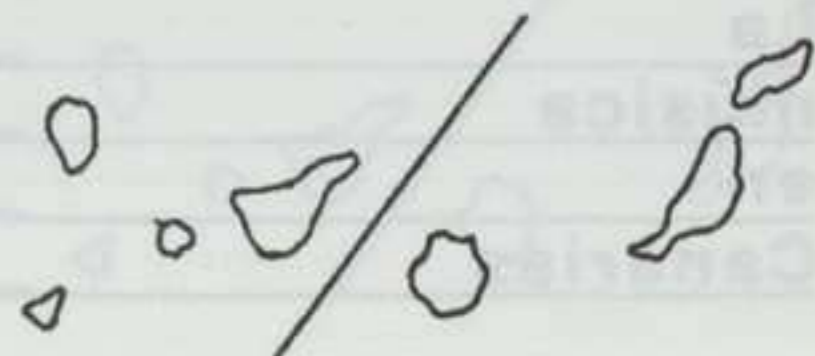
*Un apoyo constante a  
la cultura musical de  
nuestras islas.*

CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS

***CajaCanarias***



**SEDE CENTRAL: Plaza de Santo Domingo, 1. Santa Cruz de Tenerife.**



## FOLKLORE

Por Lothar Siemens Hernández

Al igual que al artículo referido a la música culta, este trabajo es un resumen del libro **La música en Canarias, editado por el Museo Canario (del Consejo Superior de Investigaciones Científicas) de Las Palmas**. Los capítulos segundo y tercero (**La aportación de instrumentos y canciones desde la época de la Conquista y Las danzas populares en la época histórica**) han sido resumidos con el permiso del autor y publicados en este número de RITMO en el que no podía faltar una extensa alusión al rico caudal folklórico de las Islas.

Los instrumentos populares de Canarias en la época actual varían según las islas. Pero existe un elenco común a todas ellas, que es el que conforma las típicas rondallas con que se acompañan los bailes: varias guitarras, laúdes y bandurrias, uno o dos timplés, un pandero y, a veces, el aditamento de ciertos idiófonos, como el triángulo o el raspador de caña. Estas agrupaciones no deben ser excesivamente antiguas, a juzgar por lo que se observa en determinados ámbitos insulares donde las tradiciones parecen haber perdurado sin sujetarse tanto a los cambios de costumbres. Las asociaciones instrumentales más simples en el interior de Gran Canaria, por ejemplo, consistían tradicionalmente sólo en una guitarra y un laúd,

existiendo la conciencia de que la añadidura del timple es algo relativamente reciente en los campos, por haber sido su hábitat primero las comunidades costeras de la isla. En la Gomera hay que destacar una peculiar agrupación tradicional en el acompañamiento de su típico «baile del tambor», danza de marcadas concomitancias astúricas: el tambor de cilindro corto y unas enormes y barrigudas castañuelas, que son repiqueteadas enérgicamente por hombres danzantes. El Hierro ofrece otra asociación instrumental diferente, también de carácter tradicional: las «chácaras» o castañuelas, elaboradas éstas a la usanza andaluza, junto con el «pito» (flauta travesera) y un tambor mayor, de cilindro mediano. Estos grupos más característicos de instrumentos, que sobreviven o han sobrevivido hasta hace muy poco en unas zonas del Archipiélago administrativamente más marginadas, pueden darnos una idea de lo que debió ser norma en cuanto a asociaciones organográficas peculiares en las islas antes de que se conformaran las rondallas actuales.

Baste concluir que todo el instrumental que se usa hoy popularmente en Canarias es de origen europeo y está perfectamente documentado en fuentes históricas de primera mano.

### El timple y sus presuntos orígenes

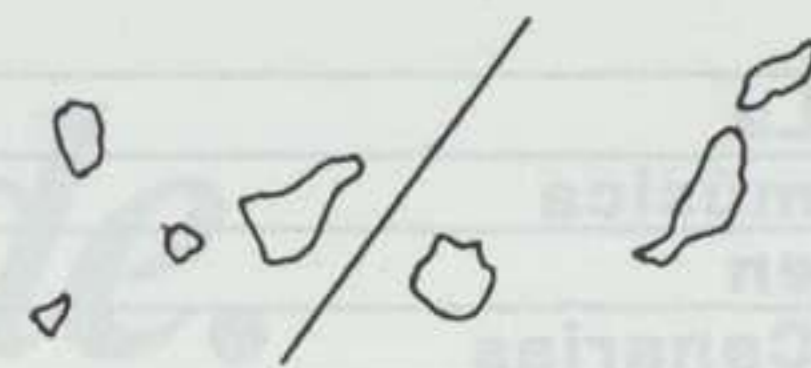
Todos consideramos al timple como instrumento musical más representativo de nuestro pueblo canario. Creo que hay muy pocas personas de nuestra tierra que no hayan furrungueado con él alguna vez, y son muchos los que lo tocan con un geitillo más que mediano. Sin embargo, ¿qué sabemos de sus orígenes y de su historia?

Si examinamos el panorama de instru-

mentos musicales populares de la Península Ibérica, vemos que son numerosas las provincias que utilizan guitarrillos equivalentes a nuestro timple. Ciertamente nuestro ejemplar tiene una forma diferente; pero en tamaño y afinación hay varios instrumentos similares desde la costa portuguesa a la levantina. La primera conclusión, por lo tanto, es que a nuestro timple hay que considerarlo como una variante más dentro de la amplia gama de guitarrillos ibéricos, concluyendo los que existen en Iberoamérica como consecuencia de la expansión hispano-portuguesa. No olvidemos que en Venezuela, Puerto Rico, Colombia, etc., hay ejemplares no sólo parecidos a nuestro, sino que además son conocidos con el nombre de «tiple», sin «m». Ello se debe a que, de hecho, estos guitarrillos, al ser más agudos, están considerados como los instrumentos sopranos o «tiples» dentro de la familia de las guitarras.

Lo que verdaderamente diferencia a nuestro timple de los demás guitarrillos españoles y portugueses es su caja de resonancia estrecha, alargada y abombada por debajo. Esto sí que no hemos logrado encontrarlo actualmente en la Península, aunque sí en el ámbito hispano-americano, donde seguramente la importante emigración canaria ha impuesto la manera nuestra de construir ciertos guitarrillos tiples. Esta forma tan peculiar de caja resonadora, ¿se trata de un invento canario? ¿Será un producto de ingenio de aquellos constructores de Fuenteventura o Lanzarote a los que la tradición popular evoca?

En primer lugar, hemos de olvidarnos de lo que ahora existe en la Península y remontarnos a lo que ya existía siglos atrás. La iconografía de las vihuelas y guitarrillos del siglo XVI nos muestra algunos ejemplares de caja estrecha y alargada, si bien con el fondo siempre plano. La afinación de la guitarra de cinco órdenes estaba dispuesta ya entonces tal



cual lo está la de nuestro timple actual de cinco cuerdas, aunque, en la guitarra, las agudas cuarta y quinta aparecían acompañadas de sendas reduplicantes afinadas a la octava inferior; pero no deja de ser interesante que, como en nuestro instrumento, la afinación de estas dos cuerdas mostrara en la vihuela sonidos agudos. Por último, y volviendo a la peculiar caja abombada, hay que reseñar un instrumento probablemente derivado de las renacentistas vihuelas y que se conserva en el folklore italiano, tal vez como lejano resto de la presencia imperial española en la península italiana: la «chitarra batente» calabresa, cuya caja es en todo similar a la del timple. La primera hipótesis consistiría, pues, en vincular al timple con derivados de las antiguas vihuelas (no olvidemos aquellas «vihuelas chicas» que se mencionaban en nuestros documentos notariales del barroco) y atribuirle, por tanto, un origen netamente europeo en todas sus peculiaridades.

Pero contemplemos una segunda posibilidad. En una zona africana próxima a nosotros existe un tipo de guitarra mora con una caja de resonancia increíblemente parecida a la de nuestro timple. Efectivamente desde Mauritania a la Guinea ex-francesa por la zona atlántica y, adentrándonos hacia el corazón de África, en las repúblicas de Mali y el Níger, existe este curioso instrumento de mango delgado pero con caja de resonancia muy similar a la del timple: estrecha, larga y abombada por detrás. A la vista de este nuevo dato quisiéramos formular aquí otra hipótesis en cuya comprobación sería preciso trabajar en el futuro. Es la siguiente: Se sabe que en tiempos pasados hubo en Canarias muchos esclavos traídos de la costa de África. A mediados del siglo XVI había en Fuerteventura y Lanzarote más moriscos que españoles. Varias veces fueron esas islas arrasadas por la piratería berberisca y repobladas con profusión de africanos capturados en la costa atlántica. Nos preguntamos ahora si la construcción canaria del clásico guitarrillo tiple español con una caja resonadora inspirada en la de aquellas guitarras morunas, precisamente como novedad vinculada a Lanzarote y Fuerteventura (según evocan nuestras tradiciones), no será una consecuencia de la huella africana que pudo quedar en las islas más orientales de nuestro Archipiélago.

Sea como fuere, lo cierto es que nuestro timple cumplido y de fondo jorobado, el «camelillo», como familiarmente se le llama, ha cobrado en las Islas una personalidad propia y, por su gran aceptación colectiva, casi forma parte ya de la idiosincrasia insular.

## Las canciones

Desde luego que el siglo XVI fue en Canarias el siglo de las endechas. Sabemos que éstas se cantaban desde más antiguo, tanto en la Gomera como en Lanzarote, y también que constituían un elemento cultural de aportación judaica. ¿Por qué a la muerte de Guillén Peraza

se cantan endechas judaicas? ¿Por qué ocurre lo mismo en relación con la historia de la famosa Ana Sánchez, princesa aborigen de la Gomera, «*flor de Valle de Gran Rey*»? ¿Nos encontraremos ante el resultado de una relativa judaización de Canarias en el siglo XV? ¿Qué se sabe acerca de esto? Se intuye aquí un atractivo tema, sobre el que no se ha investigado aún lo suficiente.

Al margen de las endechas, tenemos noticias de canciones menos difundidas que eran propias de diversos sectores de la población; tal, por ejemplo, el caso de una canción perseguida por la inquisición por estar dedicada al diablo, cuya letra decía: «*Aunque me maten, vida, por amor de ti, aunque me maten no lo he de sentir*».

Fuente muy útil para el conocimiento de algunas canciones populares en Canarias durante el siglo XVII son algunos villancicos barrocos del maestro de capilla de la catedral de Las Palmas Diego Durón. Sus obras de ambientación canaria abundan en pareados de los que se cantan en La Palma y la Gomera. Justamente, uno dice:

«*De la Palma a la Gomera  
van barquitos de vela.*»

Algunos de estos pareados usados por Durón están vigentes aún por aquellas islas. Inclusive una melodía pastoril se identifica con un ejemplo recogido hace años en La Palma por Cobiella Cuevas. El poder documentar con un testimonio musical del siglo XVII una melodía popular actual es un rarísimo lujo.

En el repertorio de canciones populares actuales se manifiestan dos estratos diferenciales: el de las canciones que acompañan las danzas (isas, folías, malagueñas, etc.) y el de las canciones de trabajo (aradas, trillas, cantos de recolección, de arrieros, etc.). Este segundo estrato presenta arcaísmos muy acusados, en tanto que el primero, del que la gente gusta más y es por eso más conocido y manoseado no se remonta, en general, más atrás del siglo XVIII. En ambos estratos se vislumbran con gran claridad los antecedentes hispano-portugueses.

Al margen de los dos núcleos de cantos a los que nos acabamos de referir, cabe

aludir a un tercer grupo de canciones: las rituales, tanto profanas como religiosas. En él cabría incluir todo lo relacionado con la vida, con la muerte y con las creencias. Las primitivas endechas y los cantos brujeriles que antes mencionábamos entran aquí de lleno, pero también otras manifestaciones musicales actuales de muy peculiar configuración, como los villancicos navideños, cuya estructura melódica en Canarias está relacionada con la música aplicada a ciertos estribillos de isa, los «*ranchos de ánimas*», cuya audición nos pone en contacto con un mundo sonoro muy distinto al habitual en las Islas, y los llamados «*Aires de Lima*», a los que nos referimos más abajo.

Los «*ranchos de ánimas*» son tonadas lamentosas que se cantan sólo entre el día de los Difuntos y el primer domingo del febrero siguiente. Durante esa época invernal se constituyen en las zonas rurales de nuestras islas orientales unas cofradías de legos (el «*rancho*») que, al caer de la tarde, van de puerta en puerta interpretando sus largas «*coplas y desechas*», con el objeto de recopilar fondos para dedicar misas de redención a las ánimas del Purgatorio. Son cantos monótonos y tristes acompañados de un lento y rítmico sonsonete metálico producido por triángulos, espadas, panderos de sacudir, etc. El repertorio abarca desde la narración pormenorizada de milagros de santos hasta las loas fúnebres, pasando por las coplas propiamente dedicadas a las almas en pena. De todo esto existen manifestaciones similares en España y Portugal, y aún en toda el área mediterránea de tradición románica. Pese al actual control eclesiástico de estas cofradías seculares, su entronque con antiquísimos ritos paganos vinculados al culto a los muertos es evidente.

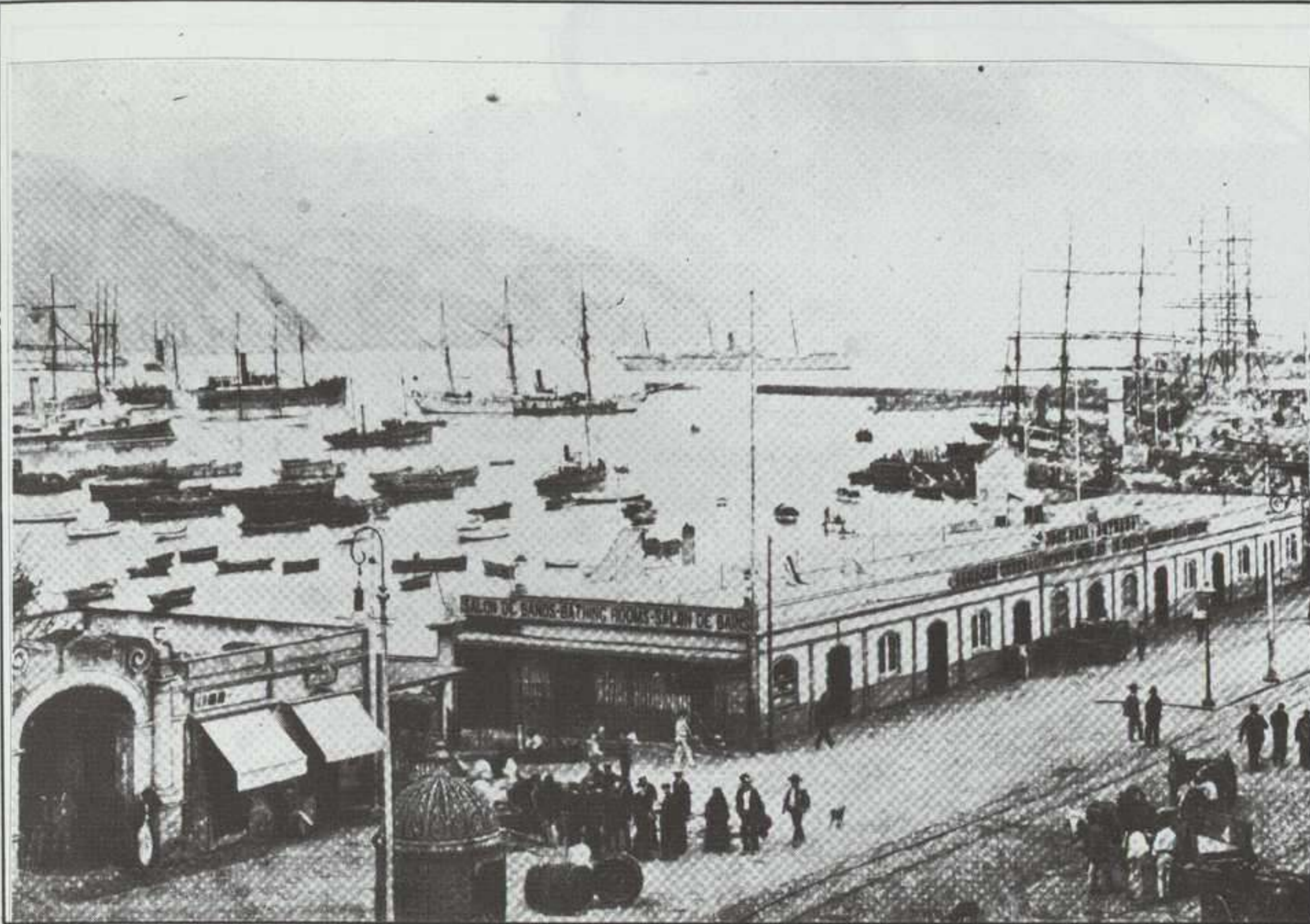
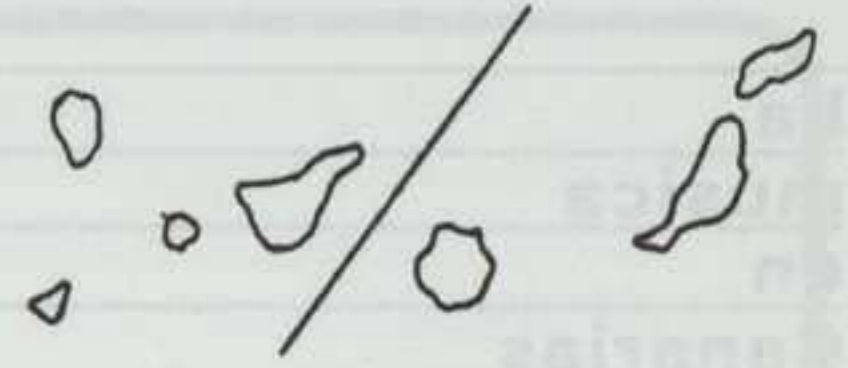
En cuanto a los «*Aires de Lima*», están en gran medida relacionados con el nacimiento de la vida. Muy populares en Gran Canaria y La Palma, estos aires se cantaban antiguamente para matar el tiempo durante las descamisadas del millo, en las velas de parida y en reuniones íntimas de los campesinos destinadas a promover contactos amorosos.

Sin olvidarnos de destacar, siquiera de pasada, el interés de la aportación



Antiguas danzas de carácter rural han persistido hasta nuestros días.





El puerto de Santa Cruz de Tenerife en 1905.

músico-popular del romancero tradicional en Canarias, cabe aludir, por último, a un curioso canto de trabajo que posee al mismo tiempo un mucho de canto ritual: el utilizado por los pescadores de las Islas para pescar morenas. Consiste en una combinación de silbidos y «llamados» que se realizan en una entonación muy particular, lo que verdaderamente llama la atención. El repertorio de sus letrillas es tan extenso como curioso, y cabe señalar que de una manera muy semejante se practican estos cantos por los pescadores de la vecina isla portuguesa de Madeira. En realidad, se sabe que nuestros pescadores usaban de estos cantos ya desde los primeros tiempos de la colonización, y que tienen un origen mediterráneo, pues también están documentados en la literatura de la antigua Grecia.

### Danzas actuales de muy antigua tradición en el Archipiélago

Hay antiguas danzas de tipo rural que han persistido hasta nuestros días en apartados rincones del Archipiélago. Tal, por ejemplo el llamado «tango» de la isla del Hierro, acaso identificable con el «baile de tres» observado allí como cosa pujante todavía a finales del siglo XVIII.

Consiste el «tango herreño» en una danza amorosa entre tres parejas de hombres y mujeres, ataviados con una indumentaria que bien recuerda a la del Ribatejo portugués y a la de nuestra Extremadura, en la que el vigoroso repique de las castañuelas de los tres danzantes masculinos y sus enérgicas vueltas, saltos y mudanzas contrastan con las finas y delicadas contorsiones y vaivenes de las bailarinas que se les enfrentan. Esta bellísima danza va acompañada por el ritmo simple de un tambor grande, la voz

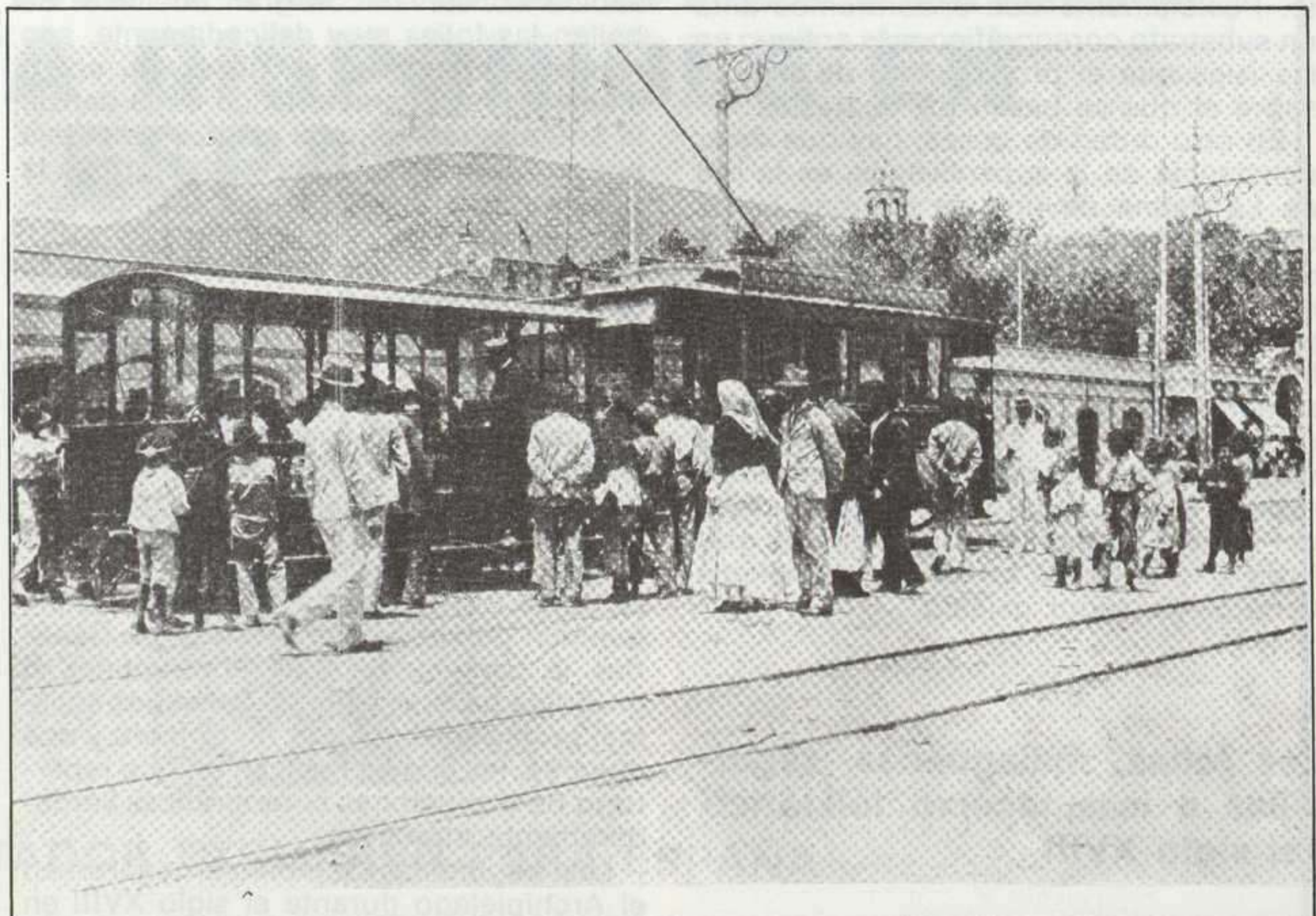
de un campesino que interpreta una curiosa canción «de aliento entrecortado» y la incidencia, en contrapunto «ostinato», de una popular flauta travesera a la que el cantante alude continuamente en el estribillo llamándola «nai». Se trata esto, sin duda, de una reminiscencia morisca, pues ése es el nombre que reciben diversos tipos de flautas a lo largo y ancho de la cultura islámica y sus zonas limítrofes.

Más curioso todavía es el llamado «baile del vivo», también propio de la isla de Hierro. Se trata de la única danza pantomímica que se conoce en el Archipiélago y consiste en un baile de pareja sola, en el que el papel preponderante lo lleva la

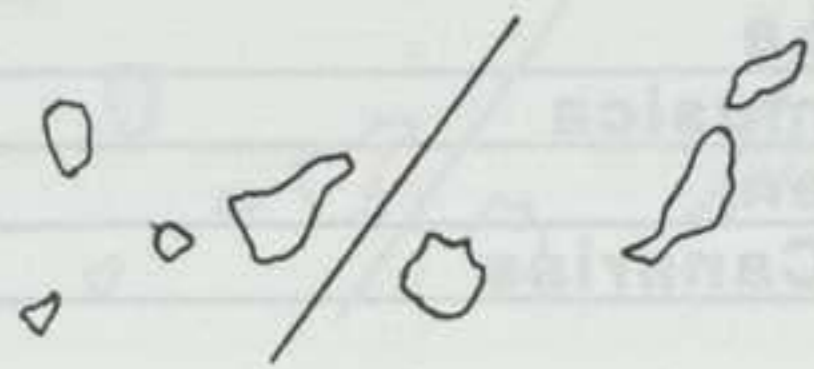
mujer. Esta simula arreglarse la cara, peinarse, mirarse en un espejo de mano, ajustarse el talle, componerse las faldas y amarrarse los zapatos, mientras que el hombre, frente a ella, tiene que imitar burlescamente todos sus movimientos. Mientras ella se desplaza y lo cerca, trata de distraerlo con sus gesticulaciones para tirarle al suelo de un repentino manotazo el sombrero con que él está tocado, culminación que marca el fin de la danza. Un baile de parecidas gesticulaciones se conserva entre los judíos sefarditas de Tetuán, y el baile-juego del sombrero ha llegado hasta ciertos pueblecitos de los Andes, lo que demuestra la larga andadura de esta remota danza hispana, que ha pasado al corazón de América a través de Canarias.

Ya desde el siglo XVII abundan los procesos inquisitoriales contra brujas acusadas de practicar bailes rituales. Según los testigos y las confesiones de las encartadas, estos bailes eran practicados por tres mujeres desnudas, acompañándose de castañetas y panderos; sobre este tema hemos dejado puntual constancia en un dilatado trabajo.

Era muy frecuente en los medio rurales de Canarias el utilizar la música como vehículo idóneo para la aproximación entre ambos sexos. Este aspecto sociológico de la canción popular (la que los moralistas llamarían «obscena») debe ser contemplado con sumo interés para la recolección sería de un cancionero del Archipiélago. El material es abundantísimo. En determinados sitios de Tenerife, Gran Canaria y Fuerteventura, por ejemplo, perdura aún el recuerdo de cierta danza ocultista, primitivamente relacionada también con prácticas brujeriles, llamada el «baile del gorgojo». Esta danza se bailaba de noche en lugares apartados, en cuclillas y dando saltos, y algunas veces aparecían los danzantes completamente desnudos. Sin relación aparente con es te



La inauguración del tranvía a principios de siglo.



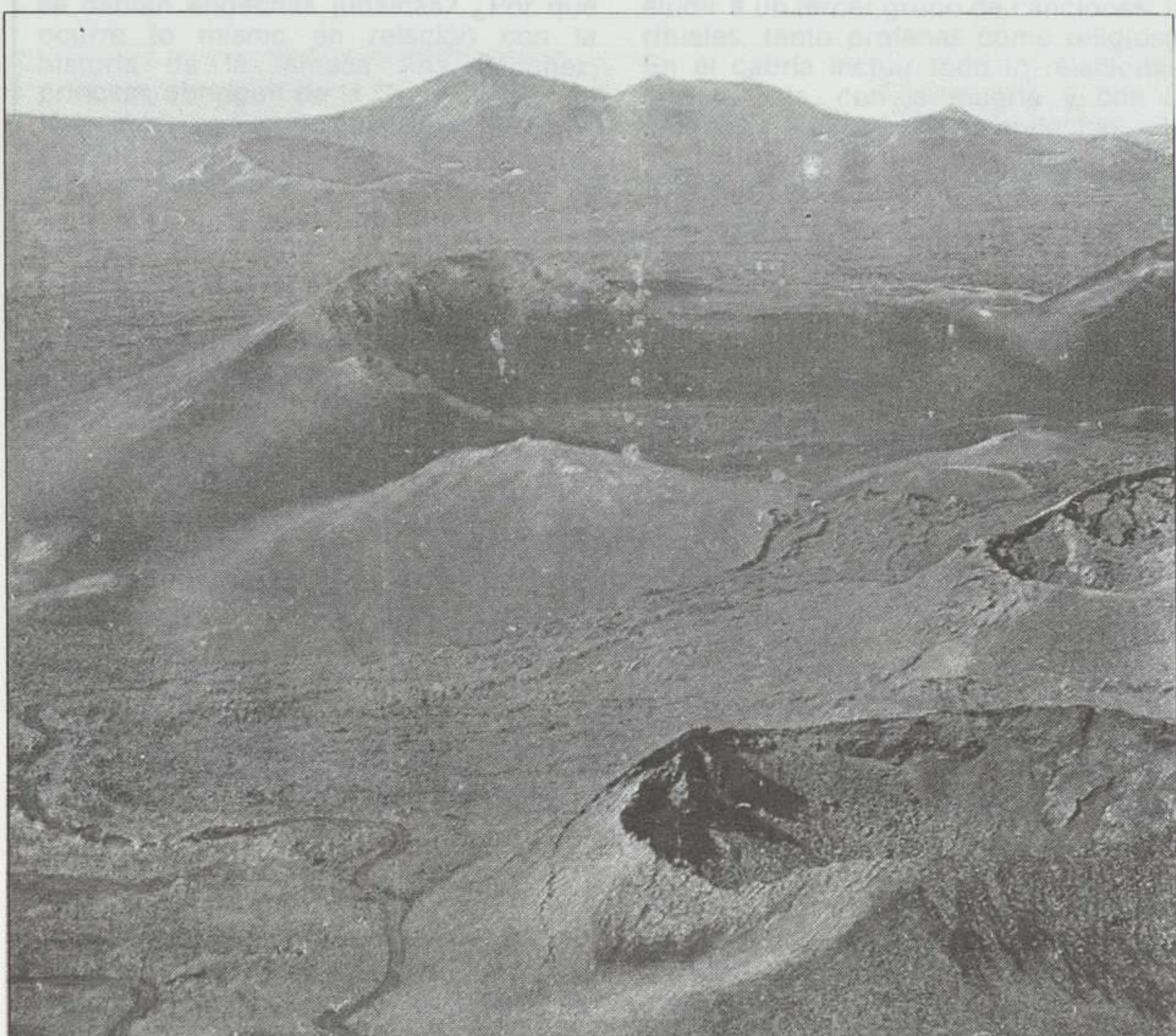
baile se practicó también hasta principios de este siglo, en el sur de Gran Canaria, una danza fálica llamada el «baile del pámpano roto», cuyo recuerdo sigue todavía entre los habitantes del barranco de Guayadeque. Era éste un baile de dos filas enfrentadas de hombres y mujeres en el que se intentaba atravesar, en evoluciones propias de las llamadas «danzas de requerimiento y rechazo» (como lo era también el primitivo «canario»), una enorme hoja de ñamera que llevaban las mujeres colgada en la cintura a modo de delantal, constituyendo el hacerlo (acción absolutamente optativa para el hombre) un compromiso matrimonial ineludible.

Otro baile de filas enfrentadas de hombres y mujeres que ha llegado con gran pujanza hasta nuestros días en la isla de la Gomera es el «baile del tambor», llamado también «*tajaraste gomero*». El *tajaraste* consiste, efectivamente, en un baile ejecutado sobre un corto esquema rítmico muy característico, cuya estructura es bien conocida en relación con los antiguos ritmos populares de tambor y, en particular, con el de una popular danza barroca europea llamada precisamente «*le tambourin*». De qué forma llegó esta conocida danza a Canarias y fue adoptada por el pueblo es algo todavía por investigar. Lo cierto es que sobre el mismo ritmo gomero se baila hoy el «*tajaraste*» en Tenerife, si bien no se trata aquí ya de una danza de filas enfrentadas, sino en rueda, caracterizándose por los saltos que dan los bailarines, no sólo hacia adelante, sino especialmente hacia atrás y apiñándose en dirección al punto central de la rueda. Se trata de una evolución coreográfica que llama mucho la atención y que también aparece en el *tajaraste* final del llamado «*baile de la Florida*», pago de La Orotava, en Tenerife, y en determinadas danzas lanzaroteñas que nada tienen que ver musicalmente con el *tajaraste*. Estos saltos tan característicos son particularmente hermosos ejecutados por los danzantes de Lanzarote. Posiblemente nos encontremos ante un substrato coreográfico más antiguo en las islas que el propio ritmo de tambor sobre el que se basan los *tajarastes*.

En otro orden de cosas, hay que dejar constancia de la supervivencia en la isla de La Palma de una de las más bellas danzas agrícolas que conocemos: el «*baile del trigo*». Se trata de un juego que recuerda con indudable intencionalidad pedagógica todas las operaciones que hay que realizar con este cereal, desde sembrarlo hasta comerlo en forma de pan: cantando sin otro acompañamiento que un sordo batir del compás, los danzantes evocan a coro cada uno de los procesos del trabajo con gesticulaciones muy gráficas a lo largo de la danza. La melodía tiene cierto sabor galaico.

### Las folías, malagueñas, seguidillas e isas, acervo folklórico del siglo XVIII

Las folías populares de Canarias constituyen una joya musical de inusitado interés. Son una fiel versión del antiquísimo



Montaña de fuego, en Lanzarote.

complejo formado por melodía y bajo acompañante que desde fines del siglo XVI era conocido ya en toda Europa con el nombre de «*Folías de España*». Esta danza cortesana debió extenderse entre el pueblo canario bastante después del año 1700, y como género musical descendido de cultas esferas, conserva un sello pomposo que viene dado principalmente por las evoluciones armónicas de su «basso ostinato», que el pueblo ha sabido conservar con gran fidelidad. Se bailan las folías muy delicadamente, son manera cortesanas, y conservan, como elemento más característico de la danza, la antigua tradición del cambio de pareja por parte de la mujer, la cual retorna a la postre a bailar con su primer acompañante.

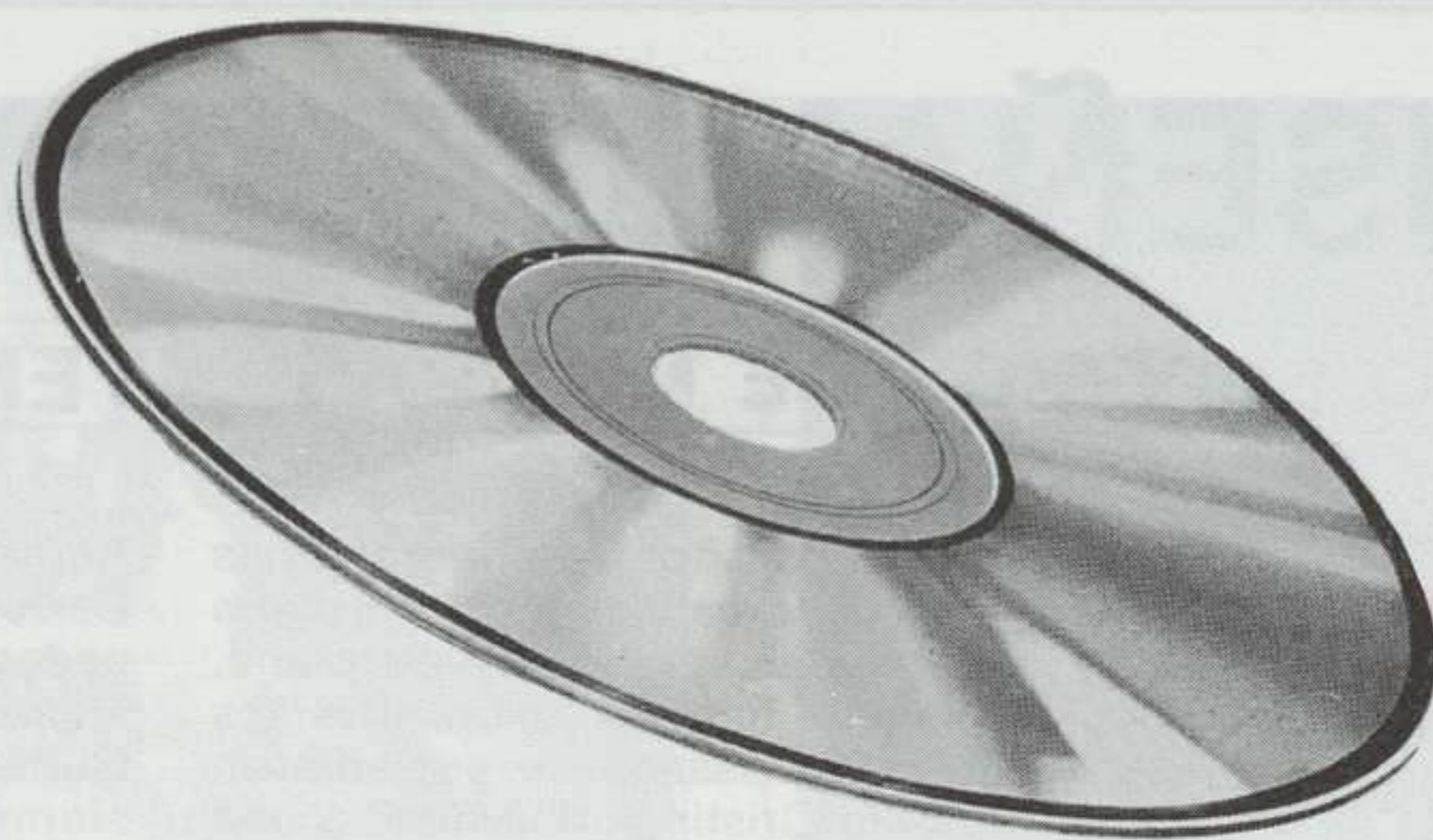
Una variante más popular y tardía de estas folías, si bien llegada a Canarias por otros derroteros no tan cultos, es la que se conoce con el nombre de la «*malagueña*». Las evoluciones armónicas son las mismas que en el caso anterior, pero el canto se produce sobre esquemas melódicos mejor conformados y de gran belleza, en tanto que en las «*folías*» lo hacía sobre niveles más propios de un recitativo cantable. El baile de la «*malagueña*», también parsimonioso, observa en Canarias la característica de contraponer al grupo de bailarines unos episodios solistas, protagonizados por un hombre y dos mujeres, los cuales realizan un rico repertorio de evoluciones coreográficas verdaderamente atractivas.

Las «*seguidillas*» también arraigaron en el Archipiélago durante el siglo XVIII en muy variadas formas. Existe una versión de baile muy dinámica y colorista, propia de las islas orientales, a la que se conoce

por «*seguidillas corridas*». Otra versión es la de las «*saltonas*», caracterizadas porque los cantantes se alternan pisándose las estrofas que cantan («*seguidillas robadas*»). También el llamado «*tanganillo*» es un tipo de seguidillas caracterizado por un período melódico más amplio, en el que el texto cantado se extiende en reiteraciones de ciertas palabras. Digamos, por último, que una de las versiones más bonitas de seguidillas de cuantas se danzan en las islas es la del llamado «*baile de la cunita*», danza navideña que se ejecuta en el pueblo de Guía, de Gran Canaria. El Niño Jesús aparece acostado en una rústica cuna de madera de tamaño natural, alrededor de la cual giran los danzantes en doble sentido: los hombres en una dirección y las mujeres en la contraria, renovándose así las parejas de manera continua.

Todos estos bailes son «*suelos*». Ahora bien: el baile suelto por excelencia que, por su alegría y vistosidad, constituye una pieza obligada en todos los grupos de danza del Archipiélago es la «*isa*». «*isa*» es una palabra proveniente del bable asturiano y significa «¡salta!». En realidad, la «*isa*» sólo es una versión canaria de la «*jota*» peninsular, tanto por su música como por su coreografía, pero no cabe duda de que en las islas ha adquirido un sello dulzón y nostálgico que la diferencia y embellece.

En esencia, sabemos que la «*isa*» era hasta fines del siglo pasado un baile suelto de castañuelas, cuyos saltos exigían gran destreza. Luego se ha sustituido la danza por una serie de puentes, cadenas, corros y figuras, copiando modelos de danzas que pueden contemplarse hoy lo mismo en el folklore de Suiza que en el de la Argentina.



# DENON

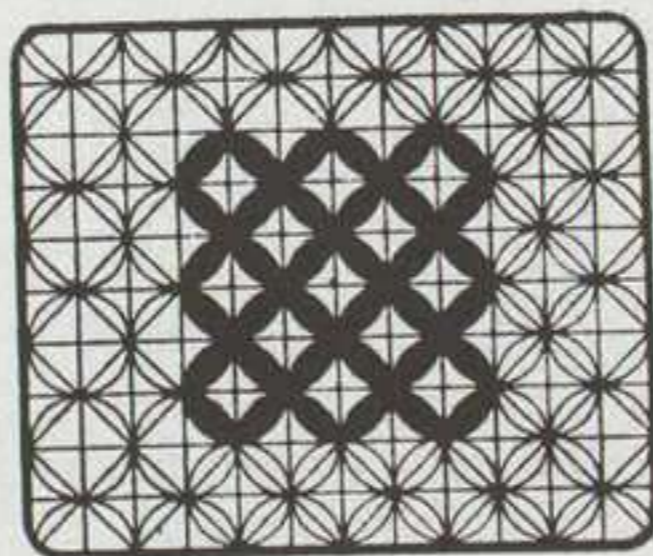
1985

COMPACT  
**disc**  
DIGITAL AUDIO

**LA MAS ALTA TECNOLOGIA EN  
DISCOS COMPACTOS DIGITALES  
YA ESTA DISPONIBLE EN  
ESPAÑA**

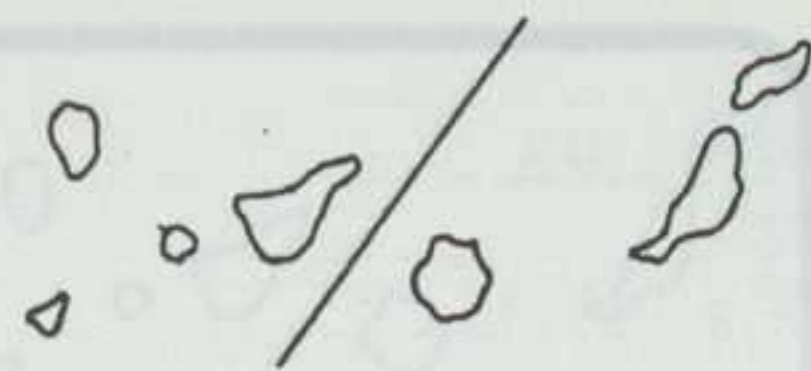
SOLICITE  
INFORMACION  
Y CATALOGO  
EN SU COMERCIO  
HABITUAL

ferysa



IMPORTADOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA

Apartado 151036 • 28080 MADRID



# LA ENSEÑANZA MUSICAL

## EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE TENERIFE

Por Renée de Armas García

La problemática educativa de Canarias se extiende a todos los sectores y no solamente al musical. La enseñanza profesional, con graves problemas de dotación, medios, locales y profesorado, similares a otros conservatorios españoles, se concreta en los dos conservatorios actualmente existentes en Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife. La enseñanza no profesional contempla con esperanza el proyecto «La música en la escuela» del Gobierno Autónomo, del que les ofrecemos también información en este artículo.

Este Centro se creó en 1929 como academia de música del Círculo de Bellas Artes. En 1931, pasó a ser Conservatorio Elemental y Profesional, para, en 1975, adquirir el grado de Superior. Desde entonces ha venido desarrollando su labor en sedes no propias, ni, por tanto, idóneas para ella. Aun hoy, está instalado provisionalmente en parte del Centro Cultural Viera y Clavijo, propiedad del Ayuntamiento de Santa Cruz, si bien esta precariedad está a punto de remediarse con el inminente comienzo de las obras de un edificio que financiará el Gobierno Autónomo, sobre solares y con proyecto costado y cedido por el Cabildo Insular de Tenerife.

Es, precisamente, esta última corporación quien, a partir del 1 de octubre de 1974, momento difícil en que merman las ya exiguas subvenciones que se poseían, acuerda costear en su totalidad este centro, haciendo posible su supervivencia y continuidad.

Se controla esta financiación a través de un órgano de gestión en el que figuran representantes del centro, de la corporación y miembros externos nombrados al efecto.

En 1981 se solicitó el pase al Estado pero, a punto de lograrlo con todos los informes favorables, e incluido, según escrito del Ministerio de Educación de octubre de 1982, en la programación para el año siguiente, se produjo la transferencia de esta competencia a la Comunidad Autónoma sin que ésta, hasta el momento actual, se haya hecho cargo de la financiación.

Todos estos trámites hacen que la plantilla del centro haya estado bloquea-

da durante estos años, aunque algunas enseñanzas, las creadas, están en pleno desarrollo y auge, como las de piano, cuyos alumnos han obtenido diversos premios. El año pasado se presentaron dos al «Infanta Cristina» obteniendo uno el segundo premio y otro el tercero compartido, además de este año incorporarse a cursos de altos niveles, perfeccionamiento en Madrid y Viena. Solfeo, que obtiene primer premio en dos años consecutivos en el Conservatorio Superior de Bruselas. Violín, premios asimismo en dicho Conservatorio de Bruselas e incorporación de siete alumnos en la JONDE. Guitarra, primero y segundo premio en la edición de este año del Concurso «L'Ile de France» en París, etc.

Otras asignaturas, cuyas plazas no han sido creadas (o siéndolas no han sido cubiertas en las diversas oposiciones que con el mismo nivel y formación de tribunales que para las oposiciones estatales han venido celebrándose, por la escasez de profesorado adecuado, problema general en todo el país) vienen desarrollando su labor sin estos mismos resultados y en algunas de ellas con verdaderas carencias.

Para paliar este problema, así como para la actualización de todas las enseñanzas, se celebran, desde 1976, cursos que imparten anual y sistemáticamente profesionales de gran relieve de las distintas enseñanzas. Algunos de ellos, antiguos alumnos del centro que hoy ostentan cátedras en Madrid, Bruselas, Friburgo, como son entre otros, Guillermo González, Agustín León Ara o María Orán. También otros catedráticos y especialistas, como Encarnación López

Arenosa, catedrática de Solfeo en Madrid; Carlos Esbrí, de Armonía; Marta Sánchez, pedagoga de la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburg; José Tomás, de Guitarra, en Alicante; Joaquín Soriano; la siempre recordada Rosa Sabater y Eduardo del Pueyo, catedráticos de piano; Humberto Oraa, viola. De instrumentos de viento José Ortí, Salvador Tudela, Pedro González y un largo etcétera. El último celebrado fue impartido por el profesor de trompa del Conservatorio de La Haya Vicente Zarzo.

Este reciclaje del profesorado, así como los cursos impartidos a los 2.500 alumnos de este centro, han contribuido positivamente en el nivel pedagógico y artístico de las enseñanzas.

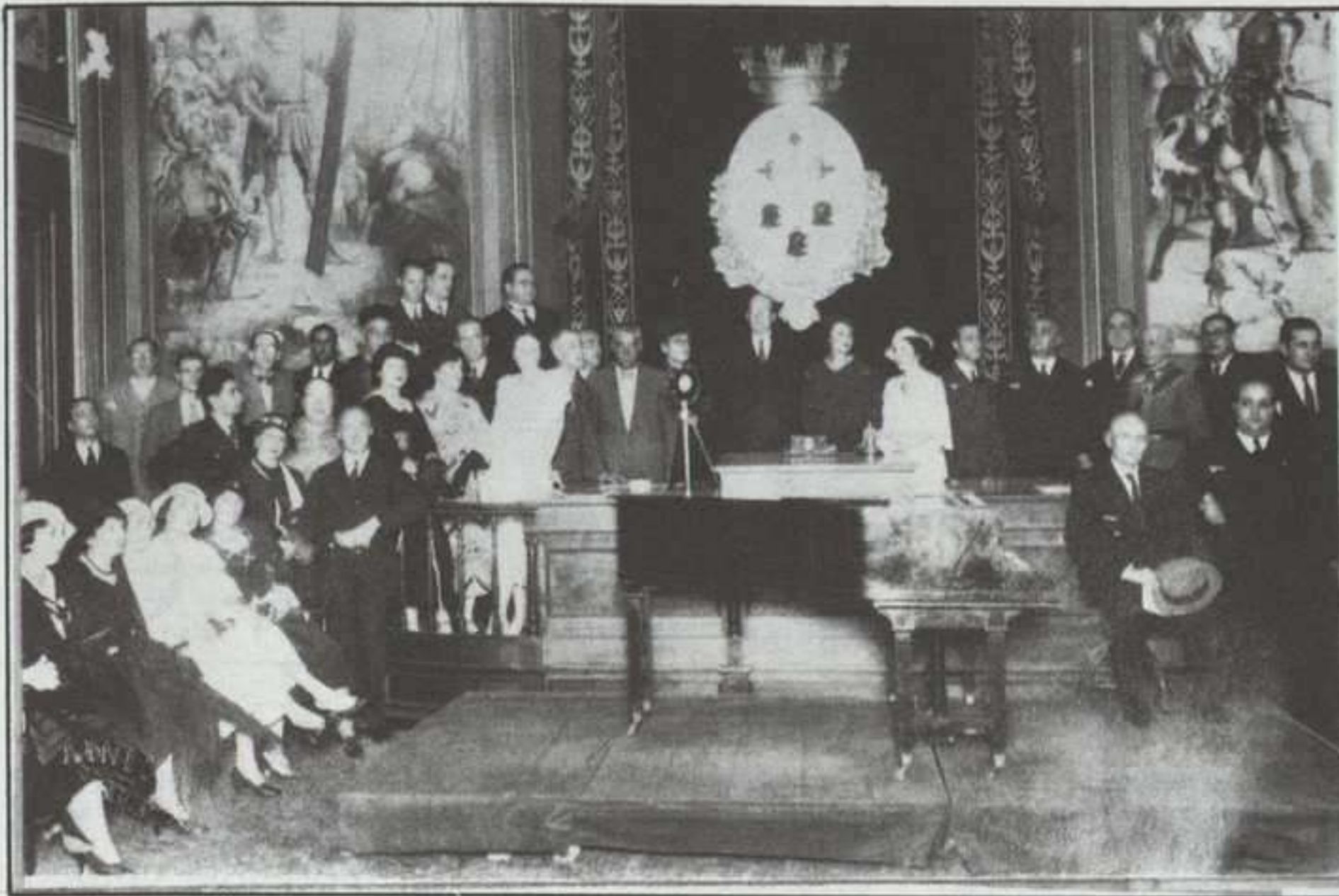
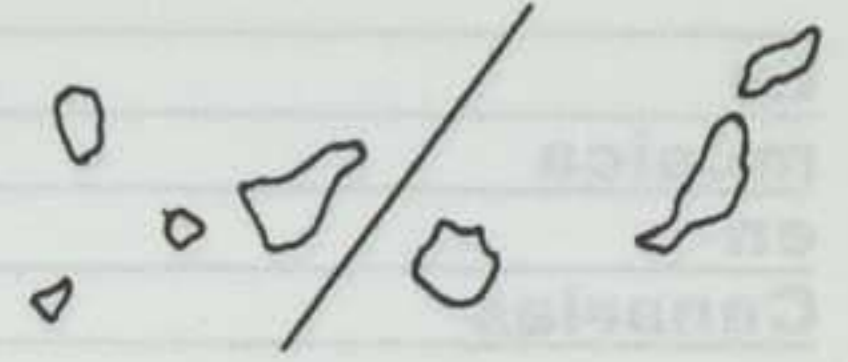
Por otro lado, el carecer de edificio idóneo hace que las agrupaciones que existen en este centro, como la Orquesta de Cámara Juvenil, creada en 1979; la Orquesta Juvenil de Viento, creada en 1981; la Orquesta de Cámara Infantil, creada en 1983 y el Coro nacido de la clase de conjunto coral en 1975, tengan que turnarse o delimitar las horas de los ensayos, que tienen como día apropiado el sábado por la mañana.

Otra consecuencia de la falta de profesorado y lugar adecuado está en la carencia absoluta de las enseñanzas de percusión, tan necesarias, y de aulas experimentales.

Los demás problemas de este Conservatorio son los endémicos de los demás centros en este país. Falta de una formación musical en la escuela, con lo que los alumnos que se acercan al centro carecen de la educación musical elemental.



Centro Cultural «Viera y Clavijo», actual ubicación del Conservatorio de Santa Cruz.



El Círculo de Bellas Artes, que en 1929 creó la primera academia de música.



La Orquesta de Cámara Juvenil del Conservatorio.

## EL PROYECTO «LA MÚSICA EN LA ESCUELA»

La Dirección General de Promoción Educativa de la Consejería de Educación del Gobierno Autónomo de Canarias, ha puesto en marcha la elaboración de un proyecto de reforma en la educación musical de EGB.

En el proyecto «La música en la escuela» trabajan Ana Rosa Lorenzo y Salma Tabraue, que se han especializado en Viena en pedagogía musical para la educación del niño; asimismo colabora la profesora titular de la Escuela Universitaria de Magisterio de Santa Cruz de Tenerife, que forma equipo con el coordinador del proyecto Falcon Sanabria.

Aunque el proyecto tiene la intención de toda una reforma en la educación musical de la escuela, esta primera fase de experimentación sólo se llevará a cabo, al menos este curso y el próximo, en el primer ciclo de enseñanza, puesto que la razón principal es llevar con toda seriedad y racionalización la efectividad del proyecto desde la base.

La Escuela Primaria es el gran mundo donde los niños se educan en un sentido amplísimo, total. Allí cultiva el niño todo lo necesario para la vida, desarrolla sus sentidos y aprende. Lo que verdadera-

mente va a pretenderse con la enseñanza de la música, es despertar y encauzar todo aquello que en el alumno hace posible un resultado musical, pero desarrollando las cualidades sensoriales y psíquicas, consideradas éstas como un factor eficaz de la educación general, que repercutirá beneficiosamente en la formación del ser humano despierto y armonizado.

No puede considerarse el área musical aislada de las restantes áreas educativas en ningún aspecto. En su organización, metodología y objetivos se ha de tener presente una necesaria y equilibrada interrelación con las demás áreas a fin de lograr:

- Un refinamiento general.
- Una coordinación y rapidez de reflejos.
- Un potencial psíquico.
- Una atención profunda y sostenida.
- Una afirmación de la personalidad.
- Una soltura de la locución.
- Una mayor receptividad.
- Un despliegue de la imaginación.
- Una sutileza de esfuerzo.
- Una disciplina y mayor integración social.

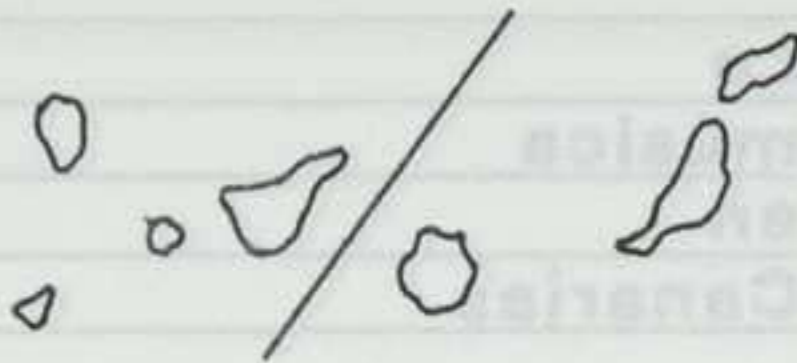
Para llevar a cabo el proyecto se utilizarán como base métodos pedagógicos que han sido ya experimentados como son los de Kodály y Orff, aunque adaptados a la forma de vida y pensamiento de la idiosincrasia de la región canaria.

No obstante, se conservará la metodología de estos grandes maestros, teniendo en cuenta que ellos se basaron en todo momento en la «sencillez de lo elemental» como fuente de sus procedimientos pedagógicos. Por tanto, serán el ritmo y la melodía en sus elementos naturales de tiempo y sonido los grandes protagonistas en la realización del proyecto. El niño comenzará jugando con la música hasta hacerla lenguaje propio, medio de expresión personal, en una palabra: VIVENCIA. Una vez logrado este objetivo, el camino será fácil, sólo hay que seguirles hablando en un lenguaje que entienden y sienten de una forma natural.—J. S. C.

**NOTA:** Sentimos no poder ofrecerles una información acerca del Conservatorio de Las Palmas, por no haber recibido el artículo solicitado al cierre de esta edición.



Algunos aspectos de la aplicación del proyecto «La música en la escuela», en el que trabajan Ana Rosa Lorenzo y Salma Tabraue.



# LABOR MUSICAL DE LAS CAJAS

CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS

Por José Antonio Cabañas Gutiérrez



La Caja General de Ahorros de Canarias, con 75 años de historia, goza de una gran presencia en la sociedad insular, fruto de su participación en el desarrollo de la comunidad autónoma, como primera entidad financiera de la región, y de su permanente labor cultural que alcanza a todas las capas de población. Caja Canarias, nuevo nombre comercial de la entidad tras la reciente fusión entre las Cajas de Santa Cruz de Tenerife y La Palma, es considerada en las islas, tras su dilatada trayectoria, como una auténtica institución cultural, cuya dedicación a la música la ha convertido en pionera de múltiples e importantes proyectos, algunos ya asumidos por la Administración pública.

El Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, uno de los coliseos de mayor tradición teatral del país que por su estratégica ubicación sirvió históricamente de puente entre Europa y América, ha sido escenario central de los Festivales de Música y Danza de Primavera, creados por esta Caja a comienzos de la presente década. A lo largo de cinco ediciones han desfilado por dicho coliseo destacadas figuras y agrupaciones orquestales del panorama internacional. En 1984 actuaron la Orquesta Filarmónica de Tenerife, el Coro Madrigal de Sofía, el Ballet Español de Madrid y el Pilobolus Dance Theatre. La Filarmónica de Moscú, dirigida por Dimitri Kitaienko, incluyó en su programa obras de Mussorgski, Scriabin, Chaikovsky y Strauss.

Este año, la Orquesta Sinfónica de la RTV Polaca interpretó la **Sinfonía núm. 5 en Do sostenido menor**, de Gustav Mahler. La media de 20.000 espectadores que asiste a estos festivales pudo admirar, además, un impecable concierto a cargo de la Orquesta Nacional de Lyon, dirigida por Serge Baudo, con obras de Roussel, Ravel, Chausson, Shostakovitch, Bizet, Prokofiev y Brahms. El dúo Josef Suk-Josef Hala, David Gueringas, Nederlands Dans Theater Junior, Deutsche Bachsolisten y Coro y Orquesta de Cámara de



Impulso a las bandas de música.

Colonia completaron la oferta de esta muestra. Asimismo, la Orquesta Filarmónica de Israel actuó en el Festival de Música de Canarias en una colaboración entre CajaCanarias y el Gobierno Autónomo.

## Treinta y seis bandas

La vocación musical de las Islas, patente en numerosas facetas, se palpa especialmente en el auge que experimentan las bandas de los pueblos, verdaderas escuelas y cantera de futuros profesionales. Estas agrupaciones surgidas en Tenerife, La Palma, La Gomera y El Hierro, islas de la provincia de Santa Cruz de Tenerife, han sido impulsadas por CajaCanarias a través de un festival anual. Los tres encuentros realizados hasta ahora han sido un fiel reflejo del catálogo de bandas canarias. En la edición celebrada este año fueron reunidos 36 grupos, que actuaron en las capitales y localidades de las cuatro islas citadas, ámbito natural de la entidad patrocinadora. El espíritu de estos conciertos ha sido fomentar el intercambio musical entre los diversos municipios, razón por la que ninguna banda actúa en su propia localidad. Dicho ensayo de difusión ha dado muy buenos resultados. La vida musical de los pueblos gira, especialmente, en torno al funcionamiento de sus bandas, algunas con cerca de dos siglos de antigüedad.

CajaCanarias, que ha editado un libro sobre las Bandas de Música de Tenerife, facilita con su respaldo el nacimiento de nuevas agrupaciones. Del total de bandas, veintisiete pertenecen a Tenerife, siete a La Palma, una a La Gomera y una a El Hierro. Más de 1.600 músicos que integran estas formaciones musicales dan una idea del buen momento que atraviesan.

Coincidiendo con el Año Europeo de la Música, la entidad ha desplegado una intensa labor musical. Mediante campañas de divulgación, conciertos escolares, ciclos y giras por la geografía insular.

El Festival que lleva el nombre de Alfredo Kraus, organizado por la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera (ATAO), ha sido también apoyado, en el campo de la lírica financió montajes de la magnitud de la **Antología de la Zarzuela**, bajo la dirección de José Tamayo, en Tenerife y La Palma. Más de 8.000 espectadores presenciaron las representaciones.

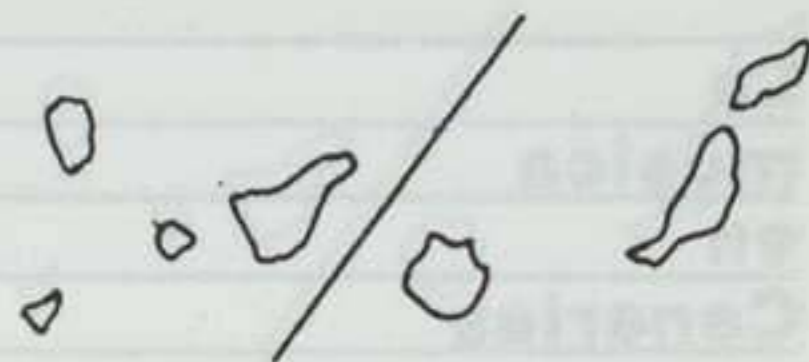
Durante los últimos diez años la Caja ha llevado a cabo una labor ininterrumpida de recitales por todos los pueblos de las Islas a cargo de la Coral de Voces Blancas, fundada por la misma entidad. Esta agrupación, que dirige en la actualidad Alberto Delgado Prieto, está compuesta por una veintena de niños, seleccionados en los centros de enseñanza locales. Tres obras registra su discografía.

## Conciertos para escolares

Los escolares asistieron a ciclos de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Tenerife organizados por la Caja General de Ahorros de Canarias en colaboración con el Patronato Insular de Música del



La actuación de David Gueringas.



Banda «La Filarmónica», de Los Realejos (Tenerife).

Cabildo Insular de Tenerife y la Consejería de Educación del Gobierno Autónomo de Canarias. Los conciertos escolares se han granjeado una reconocida solvencia a niveles educativos. Los jóvenes se han familiarizado con los instrumentos musicales y con las principales obras de los grandes compositores, gracias a una cuidadosa tarea pedagógica. CajaCanarias ha colaborado en esta empresa con la conciencia de fomentar en los estudiantes la afición por la música, despertando nuevas vocaciones.

Junto a los actos celebrados con carácter de acontecimientos en la vida cultural de las ciudades más importantes de la provincia, CajaCanarias ha planificado

desde hace años ciclos culturales por barrios y pueblos, en los que han intervenido músicos locales e invitados. Asimismo, en la actualidad patrocina, en colaboración con la Real Academia de las Artes de Canarias «San Miguel Arcángel» y el Cabildo Insular de Tenerife, la edición de un disco dedicado a la obra de música de cámara del maestro Bonnin. En la grabación intervienen músicos canarios junto al Cuarteto de Cámara Cassoviae.

### El «Día del Ahorro»

Su agenda de actos musicales se multiplica cuando se acercan las fechas CALIENTES de septiembre, octubre y noviembre, con motivo de la celebración del Día Universal del Ahorro. En estos períodos las capitales y los pueblos de las islas respiran un especial ambiente cultural que responde al esfuerzo organizativo de la Caja, preocupada por extender sus iniciativas al mayor número de lugares. La danza y el jazz han figurado en primer plano en las últimas conmemoraciones de dicha efemérides. Dentro de los Festivales Internacionales de Teatro realizados por CajaCanarias en La Laguna, segundo municipio de Tenerife, han intervenido compañías de la talla del Momix



La Orquesta de Israel en el Guimerá.

Dance Theatre, integrada por alumnos de dos de los conjuntos de danza más prestigiosos de Estados Unidos, el Pilobolus Dance Theatre y la Paul Taylor Dance Company. En colaboración con organismos municipales, regionales y nacionales, la Caja elaboró un escogido programa de jazz, que reunió a Carmen McRae y Stan Getz, entre otros músicos y compositores.

Esta continua oferta de actos musicales ha generado en los últimos años una corriente favorable en Canarias a espectáculos de calidad, cuyo coste obliga en la mayoría de los casos a establecer una política de coordinación entre CajaCanarias y las entidades oficiales.

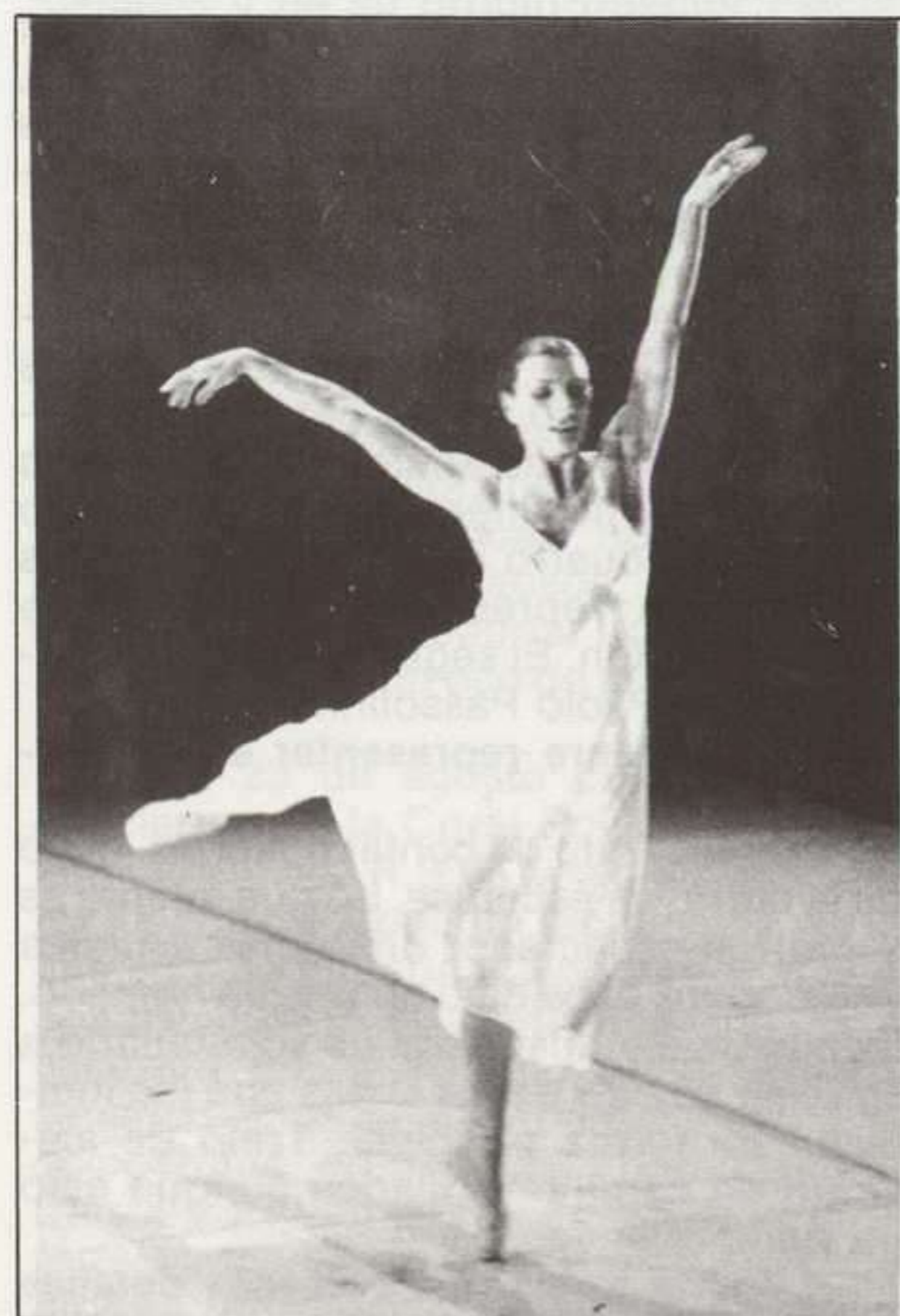
## LA CAJA DE CANARIAS



El Centro de Actividades Culturales de la Caja Insular de Ahorros desarrolla su labor en todos los campos o aspectos de la cultura. En el terreno musical las realizaciones de la Caja han tenido una gran importancia y, en algunos momentos, decisiva. Más de ochenta conciertos de cámara se imparten cada año en las distintas localidades de la provincia de Las Palmas, conciertos que, en su mayor parte, son interpretados por profesores de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y otros profesionales de las islas.

**P**ero lo que ha tenido una enorme relevancia e influencia en el ambiente musical de las islas han sido los Festivales de Música y Danza de Primavera, que la Caja inició en el año 82 con el fin de cubrir un vacío importante en lo que se refiere a los grandes grupos orquestales y de danza. Durante los cuatro años de vida de este Festival nos han visitado grupos tan importantes como la Orquesta Filarmónica de Moscú, la Filarmónica de Leningrado, la Orquesta de la

R.T.V. Polaca, la Orquesta Nacional de Lyon, Cuarteto Mozarteum de Salzburgo, Deutsche Bachsolisten, Orquesta de Cámara de Tolbuhin, etc., y grupos de danza como Estrellas del Bolshoi, Momix Dance, Pilobolus, Neederlands Dance Theatre, etcétera, y otros muchos. La actividad de



Carmen Robles, del Ballet del Atlántico.

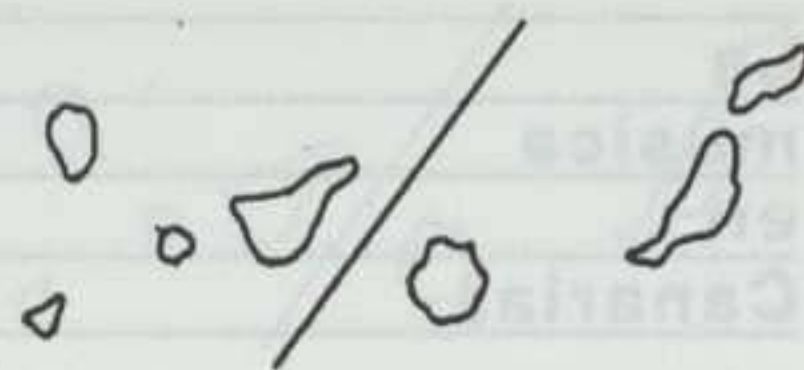
la Caja no se limita al Festival de Primavera, sino que se alarga durante todo el año contratando los mejores espectáculos que pasan por nuestro país, no solamente en lo que se refiere a la música y la danza, sino también en el campo teatral, dentro del cual habría que citar a Lindsay Kemp, Macunaíma, Marcel Marceau, Mummenschanz, etc.

A partir de este mismo mes de noviembre la Caja va a iniciar, en colaboración con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, un ciclo de «Conciertos para la Juventud». Se trata de la programación y ejecución de las **Sinfonías** de Beethoven, una cada mes, de noviembre a junio, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas.

### El Ballet del Atlántico

Pero la realización más ambiciosa y acertada de la Caja de Canarias en 1985 ha sido la creación del Ballet del Atlántico. El día 7 de enero de 1985 abrió sus puertas la Escuela de Danza de la Caja de Canarias. Al acto de inauguración asistieron el alcalde de Las Palmas, Juan Rodríguez Doreste, el entonces Consejero de Cultura de la Comunidad Autónoma, Alfredo Herrera Piqué, el Presidente y Director General de la Caja, Rojas Mateo y García González, así como altos directivos de la entidad.

Al frente de la Escuela figuran dos grandes profesionales muy conocidos dentro del mundo de la danza: Carmen



Robles y Anatole Yanowsky, de brillante trayectoria artística dentro y fuera de nuestro país. Simultáneamente se creó el Ballet del Atlántico y, después de cinco meses de trabajo intenso, tuvo lugar la presentación oficial del Ballet en el Teatro Pérez Galdós, con dos espectáculos diferentes, que tuvieron una gran acogida por parte del público que llenaba el Teatro.

A Anatole Yanowsky, su director, le preguntamos:

—¿Cómo nació la idea del Ballet del Atlántico?

ANATOLE YANOWSKY.— Al venir a Las Palmas, una de las ideas que más me obsesionaba era la creación de un ballet. En Madrid había formado un pequeño grupo con el que actuábamos en algunas comunidades de nuestro país así como en varios programas de televisión. Cuando establecí contacto con Las Palmas hablé con algunos de estos bailarines para ver si estaban dispuestos a desplazarse para seguir con la labor que habíamos comenzado. Tuve una respuesta afirmativa y ello me animó más, si cabe, a la creación de ese grupo. La primera impresión que tuve al llegar a Canarias fue de lo más gratificante. Me encontré con los responsables de la puesta en marcha de la Escuela de Danza de la Caja de Canarias, entregados completamente a esta tarea y abiertos a toda clase de iniciativas. Quedé sorprendido con las instalaciones que para este cometido se habían habilitado. La idea del ballet fue bien acogida, buscamos unos componentes aptos y a los que se habían desplazado de la Península se



El Neederlands Dance Theater, que actuó en el Festival de Primavera.

de una compañía profesional. Fueron meses de intenso trabajo donde todo el mundo se entregó sin escatimar esfuerzos.

—¿Encontró dificultades para poner en práctica esta idea?

A.Y.—Claro que hubo dificultades, las mismas que se producen en todos los colectivos. Era importante crear conciencia de grupo y esto para gente que provenía de diferentes medios era muy difícil. Lo que más cuesta es que el bailarín rompa con clichés formados la mayoría en su período de estudios. Habría que crear bailarines más abiertos, más libres mentalmente, más receptivos hacia las nuevas tendencias de la danza.

—¿Por qué el nombre Ballet del Atlántico?

A.Y.—Surgió por consenso de todas las partes implicadas de alguna manera en su creación. No queríamos localizarlo, por eso huimos de nombres tales como «Ballet de Las Palmas», «Gran Canaria», etc., «Atlántico» nos pareció más idóneo. Es como queremos ser: sin fronteras, abiertos a todas las tendencias.

—¿Cuándo se presentó oficialmente?

A.Y.—Fijamos como fechas de presentación los días 4 y 5 de junio. Teníamos solamente cuatro meses para la preparación de dos espectáculos, había elegido dos, totalmente diferentes. El primero lo componían cuatro coreografías, algunas de ellas ya representadas y otras de nueva creación. El segundo era un homenaje a Pier Paolo Passolini.

—¿Qué quiere representar en sus coreografías?

A.Y.—No trato de contar historias, huyo de la narrativa escénica. Lo que intento es sugerir al espectador diferentes estadios vistos todos ellos bajo un prisma humano. La elección y búsqueda de vocabulario a emplear es otra de las cosas que me interesan de forma principal. Trato de alejarme de caminos trillados aunque esto no siempre es fácil.

—¿Podría hablarnos con más detalles de los dos programas?

A.Y.—El primer programa lo integraban

tres coreografías antiguas y una nueva, **In Memoriam**, la más antigua con música de Brahms, es un recuerdo a la danza clásica y mi posterior alejamiento de ella hacia nuevos caminos de expresión. **Evo-cación**, de G. Mahler, narra las diferentes etapas en la vida de una mujer sin orden cronológico, con cierta nostalgia y desencanto final. **A Piacere**, es un juego coreográfico libre. Conocí a Blas Sánchez aquí en Canarias y me pareció un personaje fascinante por su forma de sentir la música y expresar a través de ella su canariedad. Pronto entablamos amistad y me hizo escuchar sus **Diálogos**, dejando plena libertad para la creación coreográfica. **Pasión**, con música de J. S. Bach, es el homenaje a Pier Paolo Passolini, que forma el segundo programa. La obra se desarrolla en un lugar cerrado de donde el personaje sólo podrá salir a través de la muerte. Es el mito que el propio Passolini consciente o inconscientemente, alimentó de sí. Cristo llegado y perseguido o un San Pablo redivivo que dicta a los romanos sus propias cartas y que como todo mito había que destruir o en este caso autodestruir.

—¿Cómo reaccionó el público el día de la representación oficial?

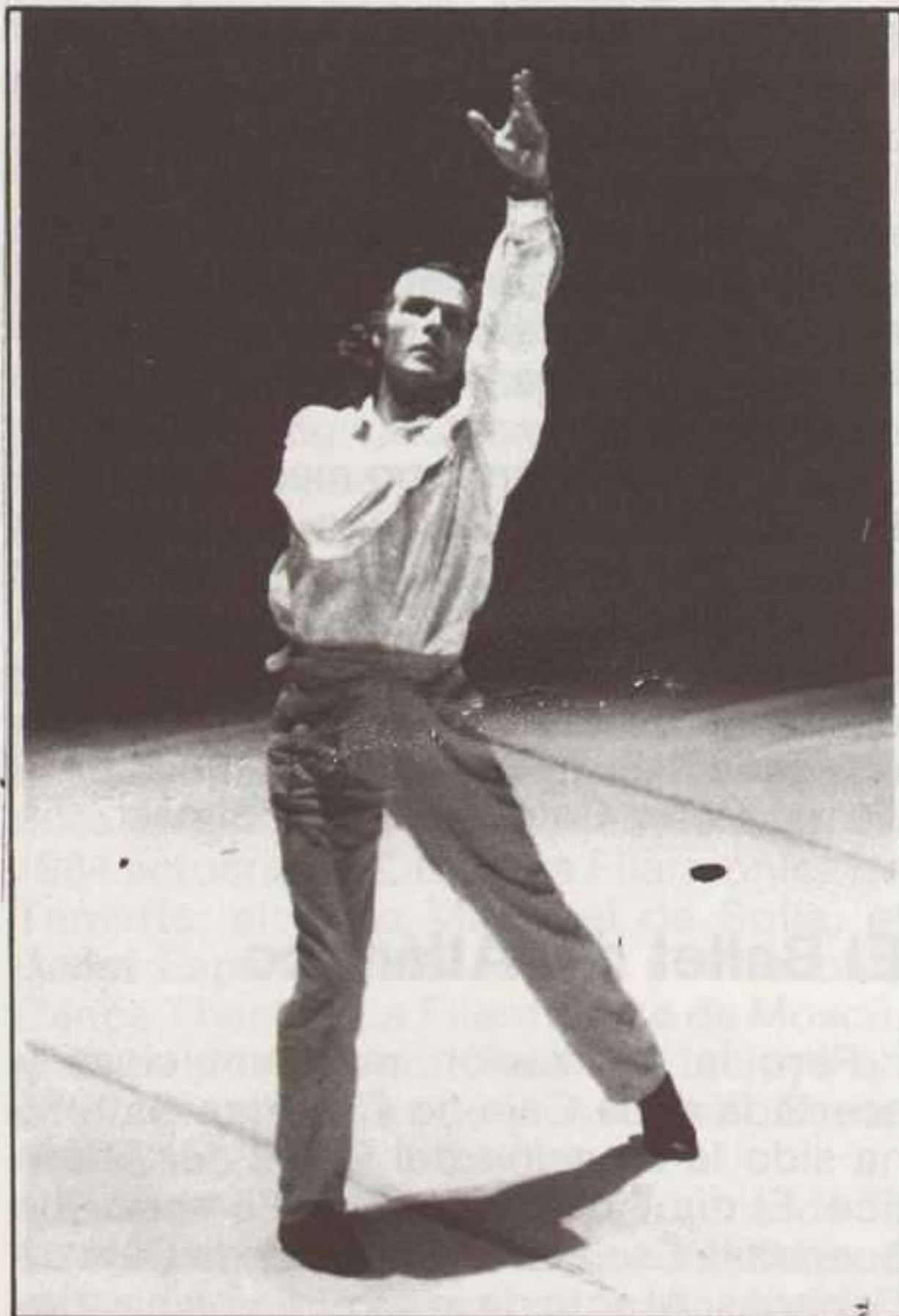
A.Y.—De una forma fantástica. Tuvi-mos la satisfacción de comprobar que existe un público en Las Palmas entusiasta de la danza.

—¿Cuáles son los proyectos del Ballet del Atlántico?

A.Y.—Tenemos un programa de televisión de casi una hora de duración. Es una creación con música de Carlos Cruz de Castro escrita expresamente para este programa. Más tarde bailaremos en diferentes puntos de la Península.

## La Coral Polifónica de Las Palmas

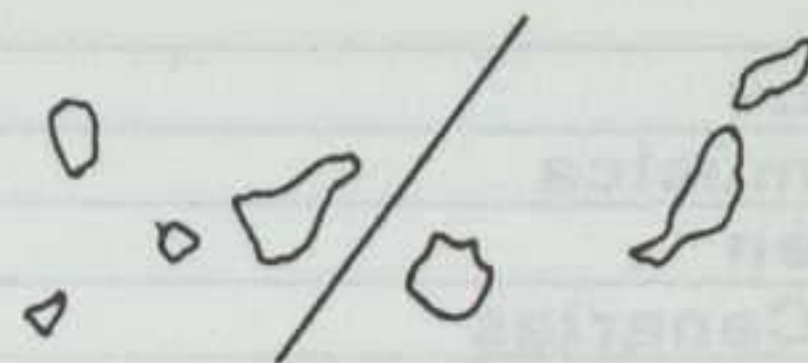
Fundada por la Caja Insular de Ahorros, la historia de la Coral Polifónica de



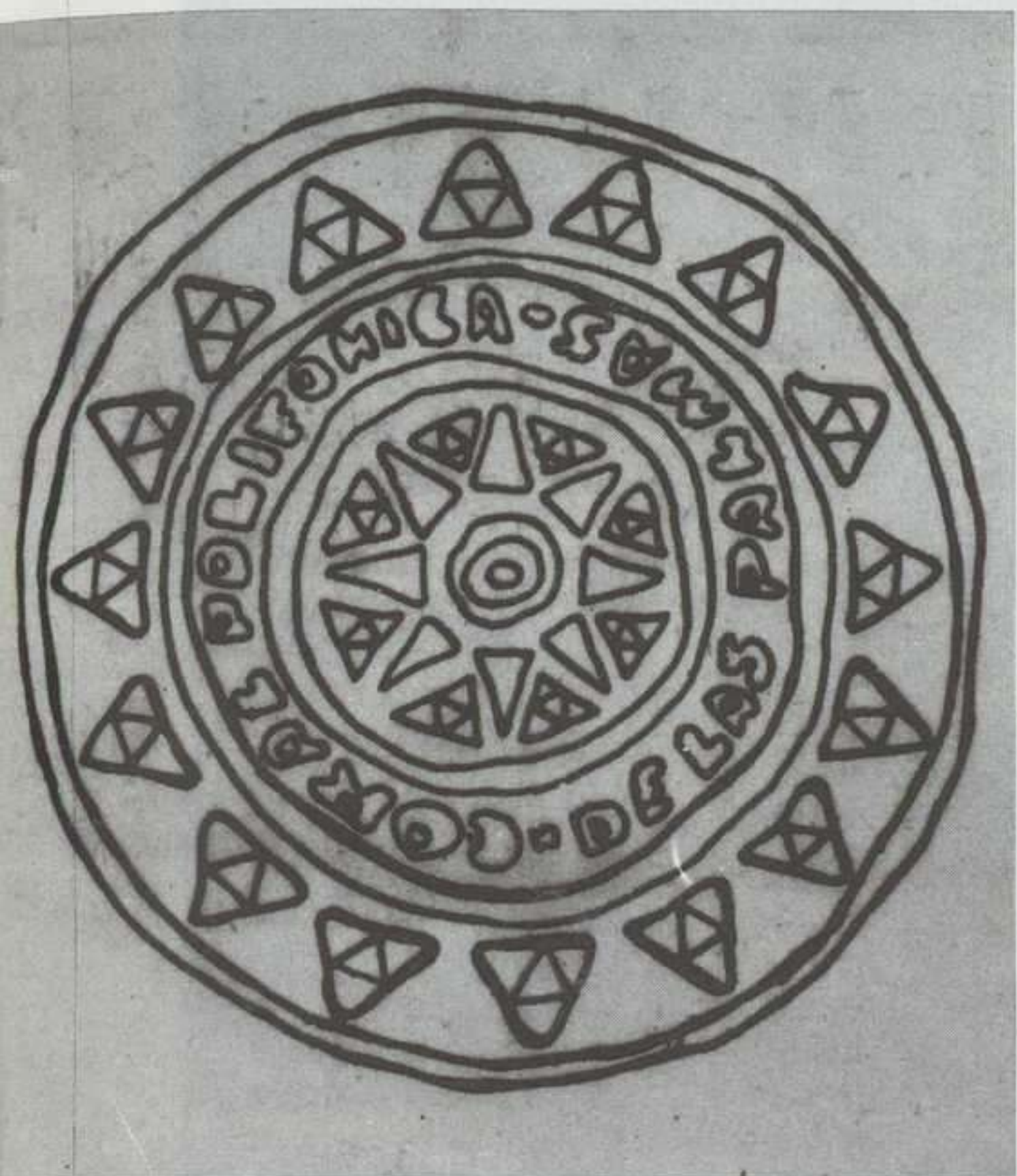
Anatol Yanowsky, en «Pasión».

unieron otros de diferentes grupos de Las Palmas. Una vez constituido el conjunto comenzó el trabajo de elaboración coreográfica, la uniformidad de todos los bailarines, el trabajo en un mismo estilo para alcanzar rápidamente el nivel propio





Las Palmas comienza a forjarse en el año 1968. Su director-fundador Juan José Falcón Sanabria, que aún hoy la dirige, ha logrado un recorrido largo y fecundo trayecto desde la polifonía clásica, hasta las más avanzadas y complicadas partituras de la música actual.



## Coral Polifónica de Las Palmas

Dentro de los grandes éxitos alcanzados por la Coral, hemos de destacar la consecución de dos primeros premios nacionales en concursos de Coros y Danzas, y su participación en cuatro ocasiones en el Día Internacional del Canto Coral de Barcelona. También es de destacar una gira de conciertos por las principales provincias andaluzas.

En el ámbito internacional hemos de destacar la invitación que el gobierno polaco hizo a través de la Universidad Politécnica de Szczecin para visitar su país, dando, por espacio de quince días, conciertos en Varsovia, Cracovia, Czeszochowa, Poznan y Szczecin, y participando en festivales mundialmente conocidos como los de Miedzxxdwoje, Koszalin, Kamien y Pormovski.

El pasado mes de agosto, y especialmente invitada por el Alcalde de Riga, la Coral Polifónica de Las Palmas participó en la Fiesta Tradicional de la Canción de la República Socialista de Letonia, que se celebra cada cinco años y tiene un siglo de tradición. En este caso la Coral Polifónica ha tenido el privilegio de ser el primer coro español invitado a este festival. Esta invitación surgió como resultado de una actuación conjunta entre el coro Ave Sol de Riga y la Coral Polifónica de Las



La Coral de Las Palmas, dirigida por Juan José Falcón Sanabria.

Palmas en el «Día Internacional del Canto Coral» del año 79 en Barcelona, donde en aquella ocasión y en el concierto final, Ave Sol representaba a la U.R.S.S. y la Coral Polifónica a España. La Coral Polifónica, además de actuar junto a un enorme colectivo de trescientos coros letones en el gran auditorio de Riga, dio varios recitales, en diferentes puntos de Riga y sus alrededores. Para esta ocasión la Coral llevó un programa español de largo espectro, pero centrándose en dos objetivos primordiales: la música del siglo XX español, con obras de Mompou, Rodolfo Halffter, Blancafort, Larrauri, Siemens y de su propio director Falcón Sanabria, y por otra parte, un abigarrado programa de la polifonía popular española.

De todos los conciertos, el más comprometido fue el celebrado en el Conservatorio de Riga, por la cantidad de personalidades artísticas que estaban presentes. El resultado fue plenamente satisfactorio para todos y muy emocionante para su director, pues de las piezas que se repitieron a petición del público fue su obra **Chácaras Blancas**, no dejando el público con sus aplausos, continuar el concierto hasta repetirla. Los periódicos letones se hicieron eco de la presencia de la Coral.

El día 23 de agosto culminaban los conciertos de la Coral Polifónica de Las Palmas en la U.R.S.S., y recibía su director Falcón Sanabria un diploma de honor que sólo se entrega a personas o entidades artísticas de relevante importancia. El galardón fue concedido a los cantores canarios «por la alta maestría artística demostrada en la Fiesta del Canto y Danza y por su gran contribución en el fortalecimiento de la amistad de los pueblos». Lo firmó V. Krumins, jefe del Comité Organizador de la Fiesta del Canto y

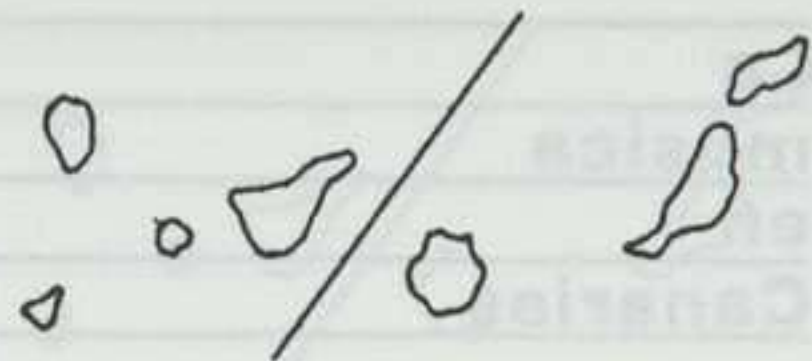
Danza de Letonia y Vicepresidenta del Consejo de Ministros de esta República Socialista Soviética.

Propuesta por la Confederación Nacional de Coros y aceptada por la Comisaría General de Europalia, la Coral Polifónica de Las Palmas fue invitada a participar en el Festival Coral de Europalia 85. El programa previsto se desarrolló entre el 28 de octubre y el 3 de noviembre. Los Coros belgas y españoles, reunidos en un inmenso «hall» interpretaron en el concierto final una obra de un compositor español pensada FUNCIONALMENTE para este acontecimiento y el **Dona Nobis Pace** de Cristóbal Halffter. Además de este magno concierto, los coros españoles dieron otros en diferentes localidades belgas.

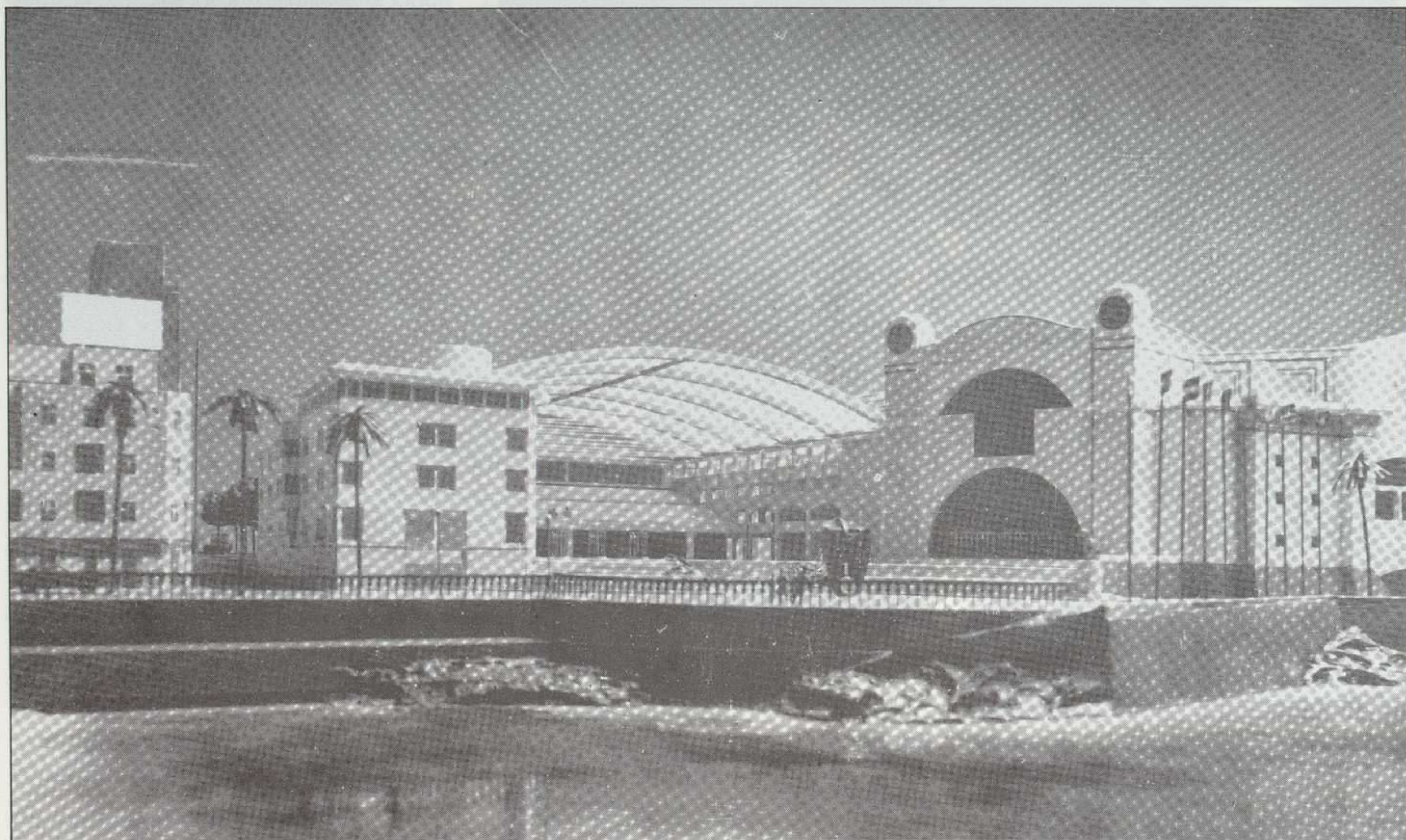
Para la Coral Polifónica esto significa el mejor premio a su dedicación amateur durante 17 años a la música coral. Por otra parte, tuvo la posibilidad de dar a conocer a Europa el patrimonio musical español, con especial dedicación a la polifonía canaria. Para ello preparó un programa especial del siglo XX español incluyendo obras de compositores canarios como Lothar Siemens y Falcón Sanabria, así como repertorio de la Catedral de Las Palmas.

El objetivo y la divulgación del patrimonio coral canario alcanzó un logro importante en diciembre de 1978 con la grabación del disco **Maestros de capilla de la Catedral de Las Palmas**, encargado por el Ministerio de Educación y Ciencia para la colección «Monumentos Históricos de la Música Española».

La Coral ha actuado en Radiotelevisión Española en los programas «Grandes Intérpretes», «España en directo», a nivel nacional. De ámbito regional ha participado en los programas «Nuestro Arte» y «Concierto de Navidad».



# SALAS DE CONCIERTOS



## EL CENTRO «LA PUNTILLA»

Dos nuevos auditorios en marcha y la reforma y reestructuración de los dos teatros existentes en las ciudades de Las Palmas y Santa Cruz, es el esperanzador balance de la infraestructura musical canaria en lo que se refiere a locales para escuchar música. En pocos años, ambas ciudades contarán con una red de ellos muy importante, tal como requiere la tradición musical de las islas.

**L**A Puntilla de la Isleta es el lugar cuyos solares ha cedido el Ayuntamiento de Las Palmas para ubicar un gran centro cultural polivalente. «Se pensó en que el paraje constituye el sitio más adecuado, yo diría que hasta de emplazamiento excepcional, para dotar al viejo, populoso y progresivo barrio de un equipamiento cultural acorde ya con sus niveles de cultura y sus justos requerimientos», dice el alcalde de la ciudad Juan Rodríguez Doreste. El propio Rafael Nebot, director del Festival de Música de Canarias apuntó en nuestro número anterior de RITMO que «ha habido una po-

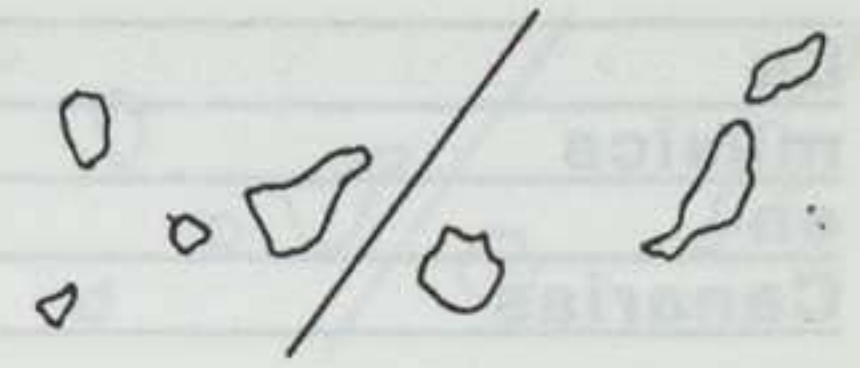
*lémica por el acceso, porque hay que pasar por un itmo y pueden ocasionarse problemas de tráfico». El alcalde Juan Rodríguez Doreste habla en este sentido de «los ecos más o menos descompuestos o cacofónicos que el proyecto suscitó en tornavoces no totalmente desapasionados o desinteresados, que han compensado desde luego en nuestro ánimo los testimonios de colaboración y aliento que recibíamos desde otros sectores».*

De cualquier manera, la ciudad necesita un auditorio capaz de suplir las carencias del ahora insuficiente Teatro Pérez Galdós, de albergar al Festival de Canarias y los conciertos de orquestas sinfónicas. Por esta necesidad nació el proyecto del Centro Cultural La Puntilla que se encargó a Oscar Tusquets y a Agustín Juárez, dos prestigiosos arquitectos. Este proyecto contempla la construcción de un auditorio de más de dos mil plazas, convertible en palacio de congresos, una gran plaza auditorio capaz de hasta ocho mil espectadores, para espectáculos de masas, susceptible de ser utilizada en todas las épocas del año, locales para bibliotecas, salas de reuniones, bares y restaurantes, paseos abiertos al mar y más de quinientas plazas de aparcamiento.

El presupuesto total de esta obra es de 835 millones de pesetas y la financiación es la siguiente: el Ministerio de Cultura, a través del Instituto Español de Artes

Escénicas y de la Música, dentro de su programa de construcción de auditorios, aporta 46 millones y medio de pesetas en 1985; 117,3 millones en 1986 y 118,2 en el 87. El Gobierno de Canarias, a través del Fondo de Compensación Interterritorial, cubre 345,5 millones en 1985 y de fondos propios 250 millones en los años 86 y 87. El Ayuntamiento de Las Palmas aporta el suelo y los gastos complementarios.

La redacción del proyecto se debe al equipo de los arquitectos Oscar Tusquets y Agustín Juárez. Es reseñable la participación técnica del famoso ingeniero de acústica Lothar Kremer. Forman parte de este equipo especializado también los arquitectos Ignacio Paricio (asesor), Maribel Correa (colaboradora), Diego Estévez (colaborador), Carlos Vinardell (ayudante), Enrique Torrent (estructura), J. Llorens y A. Soldevilla (cubierta tensada desmontable), Francisco Labastida (evacuación y protección de incendios). Higinio Arau, doctor en Físicas, participará con Kremer en la parte acústica y los ingenieros Hans von Malotki y Juan Gallostra intervendrá en la iluminación e instalaciones, respectivamente. La coordinación corre a cargo de los aparejadores Cesáreo Tiestos Sancho y Daniel Roca Suárez. Por último, colaboran los escultores Martín Chirino y Juan Bordés. La gestión, promoción, encargo y seguimiento del proyecto es de González Chaparro, concejal de Urbanismo del



Ayuntamiento de Las Palmas y la definición del programa del proyecto y montaje de la exposición, de José N. Martín García.

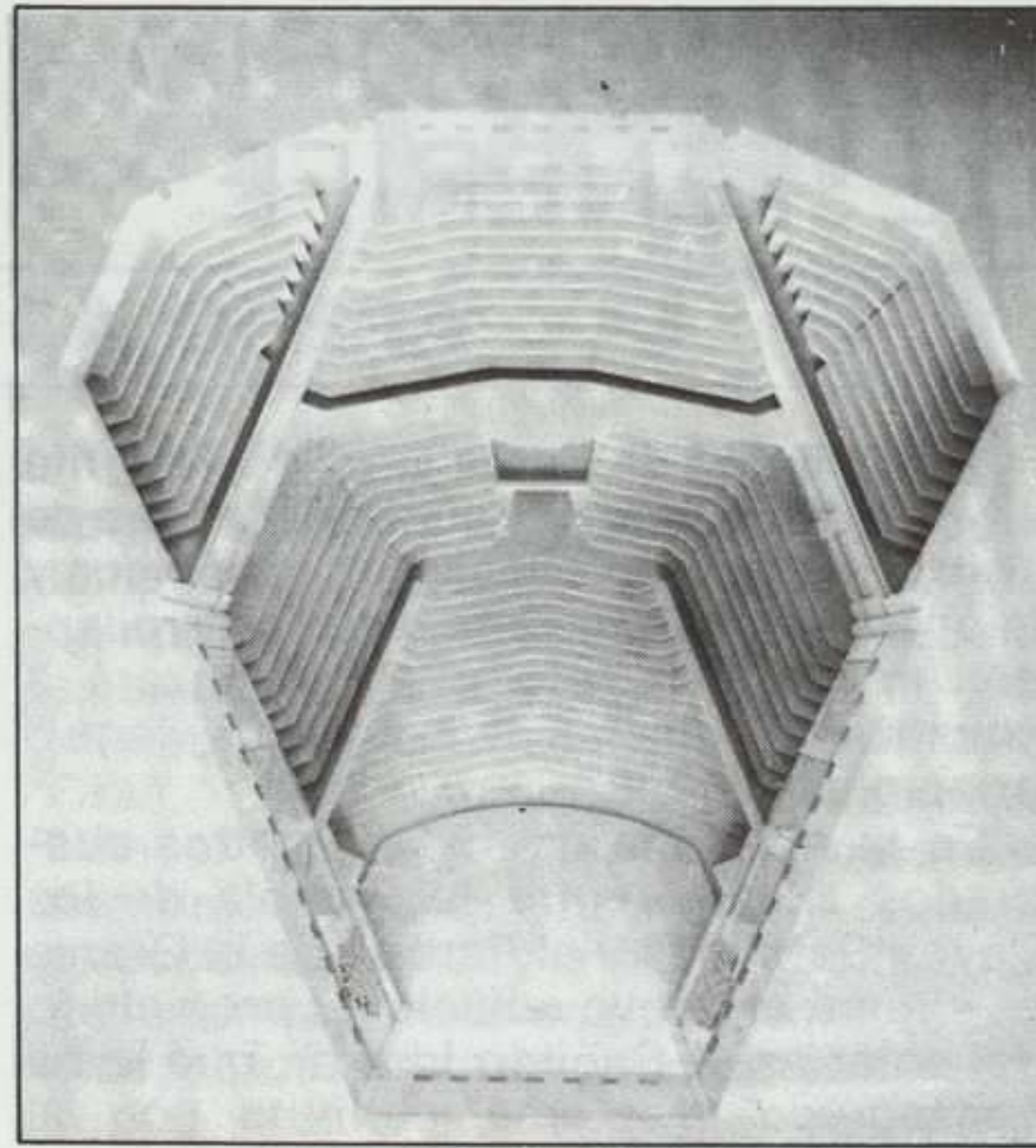
Los dos arquitectos encargados describen algunas características del proyecto:

«Dados los inconvenientes que se ven en agrupar la nueva construcción en un solo volumen compacto, se propone una edificación más compleja que encierra en sí misma el principal espacio libre proyectado. Este hueco central, ordena todo el conjunto y provoca un espacio urbano de probada eficacia en multitud de nuestras ciudades. En el proyecto, no se adivina si el protagonismo corresponde al macizo de la gran sala del Auditorio-Sala de Congresos o al gran vacío central, la Plaza Porticada. Esta Plaza de más de dos mil metros cuadrados se cierra al viento dominante y se abre como un gran anfiteatro al mediodía y a la vista de la Playa de Las Canteras y puede cubrirse con una vela de fácil montaje y conservación para formar un magnífico salón para más de siete mil personas. Es porticada en todas sus plantas. Por estos pórticos se circula para acceder a las distintas dependencias que le circundan y en ocasiones de fiestas o espectáculos se convierten en largas balconadas, como en una corrala tradicional. En la cara Norte, estas galerías se transforman en un graderío que no es más que la cubierta inclinada de la edificación que en este ala adquiere mayor profundidad. En la planta baja se agrupan preferentemente bares o restaurantes que alegran la plaza y en las plantas superiores se ubican todos los locales públicos de equipamiento a nivel ciudad-barrio.

El Auditorio-Sala de Congresos, se proyecta para 2.506 espectadores, un número muy alto para Salas de conciertos de música sinfónica, por lo que sería aconsejable acercar el mayor número posible de espectadores al escenario. Este deseo llevaría a rodear la orquesta con el público, pero se desecha esta solución por dos razones: una es que el uso de la sala de congresos no favorece este esquema y la otra nace del excepcional emplazamiento de nuestro Auditorio. En efecto, esta agresiva proa que se adentra en el espumante mar, es una realidad extraordinaria que de alguna forma la sala debe tener en cuenta. No conocemos ninguna otra sala en el mundo que goce de esta posibilidad. Por ello, se proyecta un fondo de escenario sin precedentes al abrir un gran ventanal sobre el mar. El esfuerzo en atención a problemas acústicos quedará compensado por el resultado obtenido.

Por estas razones, se adopta un esquema de sala en forma de abanico, introduciendo reflectores de sonido próximos al escenario a base de fuertes desniveles en las gradas del público, permitiendo visiones muy diferenciadas de la escena sin discriminaciones en zonas buenas y malas, solución ésta ya empleada por el profesor Kremer en otras salas, la más famosa de las cuales es la Philharmonie de Berlín.

Se ha previsto aislar las dos gradas altas con el fin de lograr una capacidad de 1.500 espectadores en casos deseados. Para necesidades de menor capacidad se



Maqueta de la Sala principal



La vista desde el mar,

#### Auditorium-Palacio de Congresos

Sala de Conciertos (congresos, conferencias).....	1.370 m <sup>2</sup>	2.056 espectadores
Orquestas y Coros.....	287 m <sup>2</sup>	150 plazas
Salas de Ensayo (usos múltiples, conferencias).....	530 m <sup>2</sup>	425 espectadores
Salas de Afinación.....	110 m <sup>2</sup>	
Vestuarios, Coros y Orquesta.....	700 m <sup>2</sup>	
Cabinas de Traducción.....	144 m <sup>2</sup>	
Oficinas (sala de Prensa, Administración, Gerencia...).....	520 m <sup>2</sup>	
Foyer.....	500 m <sup>2</sup>	
Vestíbulos Públicos.....	670 m <sup>2</sup>	
Cafetería.....	236 m <sup>2</sup>	
Almacenes (Piano, Orquesta, General...).....	600 m <sup>2</sup>	
Anexos (Pasillos, Escaleras, Aseos...).....	4.500 m <sup>2</sup>	

#### Plaza Porticada

Plaza.....	2.465 m <sup>2</sup>	5.000 espectadores
Gradas.....	1.225 m <sup>2</sup>	1.500 espectadores
Galerías laterales.....	2.000 m <sup>2</sup>	1.500 espectadores
Locales comerciales.....	830 m <sup>2</sup>	
Centro Cívico de Distrito y Oficinas.....	755 m <sup>2</sup>	
Biblioteca y Oficinas.....	1.430 m <sup>2</sup>	
Hogar del Pescador.....	280 m <sup>2</sup>	
Cafetería con Terraza.....	700 m <sup>2</sup>	
Discoteca.....	585 m <sup>2</sup>	
Cuartos de Instalaciones.....	860 m <sup>2</sup>	
Anexos (Aseos Públicos, Escaleras).....	540 m <sup>2</sup>	

#### Aparcamientos (capacidad: 500 plazas)

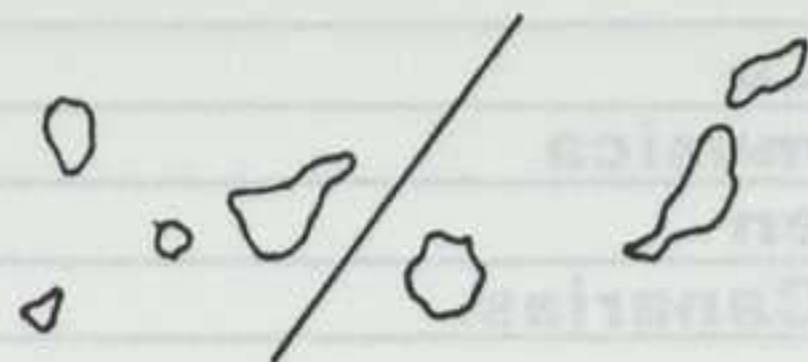
recurriría a la sala de usos múltiples de 425 plazas.

La sala principal, con un volumen y superficie medio por espectador de 9,80 m<sup>3</sup> y 0,70 m<sup>2</sup>, respectivamente, está prevista para un tiempo de reverberación, para las frecuencias medias, cercano a los dos segundos, ideal para la interpretación de la música sinfónica.

Se ha procurado que la iluminación del conjunto se realice con luz diferenciada y que personalice cada espacio, huyendo de una iluminación uniforme sin contrastes y, por otra parte, resaltando las rocas y el agua de su magnífico entorno.»

La ubicación del Centro Cultural «La Puntilla», en un itsmo.





## LA REFORMA DEL TEATRO PEREZ GALDOS

El arquitecto Carlos A. Schwartz ha realizado una serie de estudios previos para acometer la rehabilitación en profundidad del Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife. El local es propiedad del Ayuntamiento de la ciudad y entrará dentro del programa nacional financiado por el Ministerio de Obras Públicas de rehabilitación de edificios históricos. El presupuesto para las obras está ya aprobado y es de 250 millones de pesetas, cuyos plazos de inversión aún no se conocen. Es probable que durante el próximo año se realicen estas obras de mejora y acondicionamiento que necesita el teatro con urgencia, ya que para la próxima temporada de ópera de Santa Cruz de Tenerife habrá que dar dos títulos en concierto, por la ausencia de local adecuado para albergarlas.

El histórico Teatro Guimerá tiene ya 135 años de existencia. La propuesta de intervenciones para su puesta en marcha, la concreta el arquitecto Schwartz en las zonas públicas y accesos, la sala, la escena y tramoya, la ampliación de los servicios de escenario, las instalaciones de electricidad y fontanería y la restauración de las fachadas. «Las limitadas dimensiones del vestíbulo del teatro—, dice el informe del arquitecto—, la precariedad de los servicios para uso del público y la necesidad de disponer de una dependencia para la instalación de mesas de control e iluminación y sonido e incluso de que puedan efectuarse proyecciones cinematográficas, han determinado la propuesta de modificar los accesos a palcos y anti-teatros y la construcción de una entreplanta a nivel de palcos». La restauración de todos los elementos de la sala —entaramado, ornamentación, butacas, cortinajes, etc.— no es tan importante como la que se refiere a la zona del escenario y sus servicios, actualmente muy limitados bajo el punto de vista técnico y de dotación, lo que impide el montaje de determinados espectáculos. La propuesta de Schwartz para paliar estas deficiencias consiste en «La eliminación de la actual estructura de cubierta y todo el dispositivo de galerías, escaleras y tramoya, la elevación de los muros que delimitan el escenario, la construcción de una nueva estructura de cubierta más elevada, y la dotación de nueva maquinaria escénica. Así como la reducción de la pendiente de la escena y su sustitución por una estructura metálica, y la mecanización de la zona del foso».

Por último, estas acciones de rehabilitación se refieren a la construcción de un cuerpo edificatorio de cinco plantas para ampliar los servicios del escenario y los camerinos. Es necesario renovar las instalaciones de electricidad y fontanería y crear mecanismos de ventilación y climatización, así como aislamiento del exterior. Las fachadas serán igualmente remodeladas y hay una propuesta de apertura de nuevas puertas.

## EL AUDITORIO DE TENERIFE

La ciudad de Santa Cruz de Tenerife contará con un auditorio capaz de albergar los conciertos sinfónicos y la ópera. Actualmente se está desarrollando un anteproyecto que comenzará a construirse a finales de la año que viene o principios de 1987.

En la manzana de 15.000 metros cuadrados situada entre la Rambla de los Reyes Católicos y el Parque de la Granja se situará el nuevo edificio. El propietario del solar es el Cabildo Insular, que lo ha conseguido mediante permuta con el Ayuntamiento de la ciudad. El equipo encargado del proyecto está formado por los arquitectos Antonio Fernández Alba, Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra. La financiación correrá a cargo del Ministerio de Cultura (dentro del plan de construcción de auditorios del I.N.A.E.M., al que se acogerá en su segunda fase), el Cabildo y el Gobierno Autónomo, aunque todavía se desconocen las cifras concretas de esta financiación.

El edificio constará de una Sala principal con capacidad para unos 18.000 espectadores. El escenario de esta sala será capaz de albergar a una orquesta sinfónica completa y a un coro de 130 voces. El foso convertible en escenario facilitará la ampliación del mismo, y también la posibilidad de apertura de escenarios lateral y posterior, lo que dota a la edificación de la posibilidad de albergar incluso representaciones operísticas. La sala principal quedará completada con los talleres para preparación del decorado, almacenes, cabinas de proyección y control de escena.

Habrán dos salas más, una de cámara para 500 espectadores y otra para ensayos de coro, con capacidad para 300 plazas y escenario para un coro formado, como máximo, por 130 voces. Otras dependencias previstas son las salas de afinación y ensayo, sala de descanso de músicos y coralistas, vestuarios y aseos de músicos, camerinos para director y solistas, almacenes para instrumentos, sillas y atriles, «foyer» y vestíbulo, bares, aseos, oficinas de administración y aparcamiento para 300 plazas.

La superficie construida será de 13.000 metros cuadrados para el auditorio y más de 8.000 metros cuadrados para aparcamientos. Es muy posible que en enero de 1987 comiencen las obras.

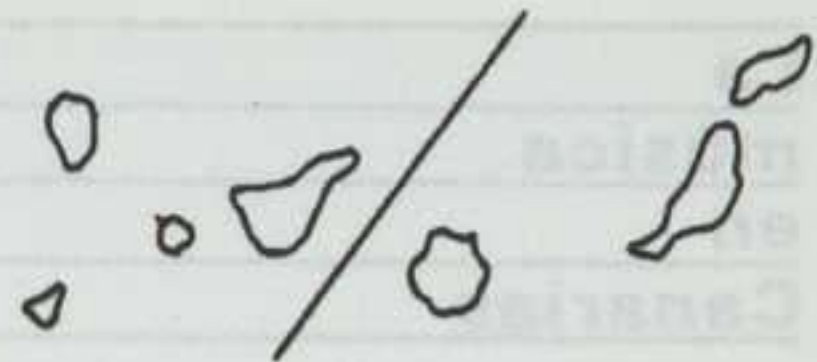
## LA REHABILITACION DEL TEATRO GUIMERA

El Pérez Galdós es propiedad del Ayuntamiento de Las Palmas. Existe actualmente un proyecto para reformar y rehabilitar este local y que dará cabida a las representaciones operísticas y teatrales, pues el auditorio no puede ahora ser utilizado más que para conciertos y sala de conferencias.

Las obras de remodelación están encomendadas a técnicos arquitectos municipales y en su financiación intervienen el propio Ayuntamiento, el Ministerio de Obras Públicas y la Comunidad Autónoma. La obra se hará en tres fases y consistirá fundamentalmente en la apertura de los hombros del escenario, que actualmente es grande, pero corto de embocadura, y en la ampliación del foso para que cumpla funciones operísticas. El cambio de ubicación de los camerinos adyacentes al escenario, que ahora impiden la apertura de la boca del mismo, es otra de las reformas previstas. Se calcula que dentro de dos años estará en pleno uso.

El Ayuntamiento corre con los gastos de mantenimiento y todas las reformas del mismo, el resto de las entidades se limitan a aportar la financiación de la reestructuración y mejoramiento del teatro, ya que es obligación del propietario (en este caso el Ayuntamiento de Las Palmas) mantener en su debido uso el local.

Cuando se lleve a cabo la reforma del Pérez Galdós y esté en funcionamiento pleno el nuevo auditorio, la ciudad de Las Palmas contará con una gran infraestructura suficiente para cubrir las necesidades de los espectáculos musicales que se organizan actualmente en la capital grancanaria.



# LA OPERA

## AMIGOS CANARIOS DE LA OPERA

Por Juan Cambreleng

La tradición lírica de Las Palmas se remonta esencialmente al siglo pasado, en el que la sociedad canaria tenía especial inquietud por la música y, dentro de ella, por la ópera. A las sesiones y veladas del Gabinete Literario sucedieron los espectáculos de los diversos teatros de la capital, hasta el definitivo logro del actual Teatro Pérez Galdós, no en balde delimitado por la Plaza Stagno, dedicada al ilustre tenor italiano que colaborara en la obtención de fondos para la construcción del teatro. Grandes nombres de la música y de la lírica pasaron por Las Palmas, Massenet y Saint Saëns —este último vivió largo tiempo y en varias temporadas en la isla— y exímios cantantes ofrecieron conciertos, recitales y funciones en veladas organizadas por la Sociedad Filarmónica o por empresarios privados contratados al efecto.

La vida de la Asociación Amigos Canarios de la Opera (A.C.O.) ha experimentado el paso de diversas etapas presididas por una característica o consigna fundamental, base de su creación: la organización de festivales líricos y ayuda y estímulo a la lírica y sus intérpretes desde una óptica a la asociación privada de aficionados que, unidos por su amor a la cultura y al arte, han venido proporcionando a la sociedad canaria continuamente interesantes, renovadoras y progresivamente felices manifestaciones de la ópera y la zarzuela, con los naturales altibajos de toda gestión humana.

Cuando, por los años 1967, un grupo de personalidades de Las Palmas decidieron promover y alentar el nacimiento de la A.C.O. lo hicieron para llenar el vacío sufrido durante largo tiempo de inoperancia pública (tradicionalmente el Ayuntamiento de Las Palmas programaba una temporada de ópera con motivo de las fiestas de San Pedro Mártir, patrono de la ciudad) o de carencia de iniciativa empresarial privada (los grandes costes de desplazamiento y montaje demostrarían la inviabilidad y falta de rentabilidad de los espectáculos operísticos), vacío injusto que no correspondía a la tradicional afición de la sociedad canaria, que desde el siglo XIX se aprovechaba y tenía ocasión de disfrutar con el paso de compañías artísticas que viajaban desde Europa a América por barco, eficaz medio de transporte, más cuidadoso de las voces que el moderno y agobiante avión.

La canariedad, bien entendida, es factor esencial en el indicado espíritu de gestión de la ACO. No olvidemos que la primera temporada se compuso de tres funciones **Rigoletto**, **Favorita** y **Werther**, interpretadas por Kraus, un artista ya por aquel entonces consagrado que colaboraba en la

contratación de artistas y gestión de la temporada. Es preciso mencionar que en el campo de los cantantes —para papeles estelares o secundarios— ha sido de gran interés de A.C.O. la promoción (María Orán, Suso Mariategui, Blas Martínez, Manuel Ramírez, y un largo etcétera de nombres canarios), como en el de la dirección escénica y la escenografía, amén de la formación de equipos técnicos propios, de los que en un principio se carecían y que hoy, orgullosamente, se pueden exhibir, elementos básicos junto con un coro amateur propio, que constituyen la base permanente del inalterable y bello marco del Teatro Pérez Galdós.

A la primera etapa, en la que gradualmente se incrementó el número de títulos programados, con artistas de la categoría de Gianna D'Angelo, Ana María Rota, Giuseppe Taddei, Sesto Bruscantini, Pedro



Kraus interpretó tres funciones en la primera temporada de ópera de la A.C.O.

Lavirgen, siguió otra, 1972, en que se pasó a aceptar un nuevo reto, el de la duplicidad de función de cada título programado, cuyo primer ejemplo —feliz— lo constituyó un memorable **Otello** protagonizado por Mario de Mónaco, acompañado por una debutante canaria, la tinerfeña María Orán.

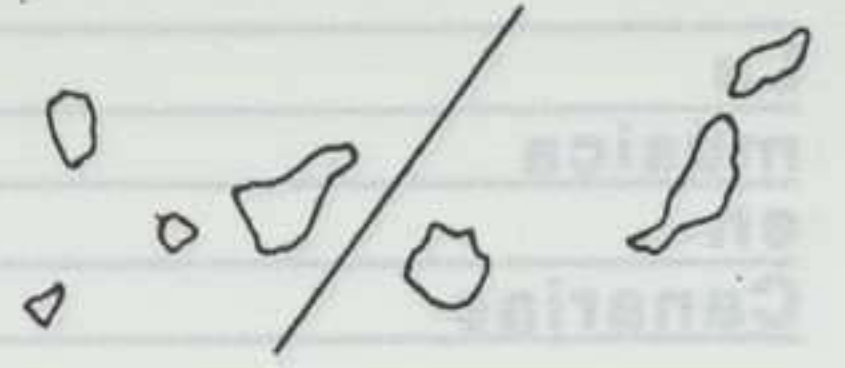
Años sucesivos, ofrecieron temporadas de doce funciones de seis títulos, con un auge de asistencia, debido al altísimo nivel de intérpretes y espectáculos: Bergonzi, Pavarotti, Piero Capuccilli, Gilda Cruz Romo, Elena Mauti-Nunziata, Aragall, Bonaldo Giaiotti, Elena Obratzsova, Ghena Dimitrova, entre otros.

El nivel alcanzado y el afán siempre innovador de A.C.O. les hizo enfrentar el

reto de una producción más profesionalizada con creaciones propias, que incluso llevaron a la coproducción con teatros extranjeros: un destacado hombre de ópera internacional, Tito Capobianco, fue contratado y su actuación se recuerda aún, fundamentalmente, por la originalidad, belleza e importancia de los espectáculos organizados, sin mengua de la contratación de importantes voces: Birgit Nilsson, Joan Sutherland, Igmar Wixell, Paul Plishka, Giorghio Merighi y otros de larga relación. Honestamente hablando, y con perspectiva histórica, tal esfuerzo produjo un resultado positivo, resumible en la palabra esplendor, y uno negativo, de cuantioso déficit, sólo remediable en aquellos años de buena economía por el esfuerzo de un mecenas, Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Presidente de la A.C.O. y de sus colaboradores, que tuvieron que recapacitar y buscar una nueva fórmula de acomodamiento de las estructuras a las necesidades y demandas del público de A.C.O. y sus asociados, conduciendo así a una nueva etapa de gestión, dirigida por el maestro E. M. Marco, que con prudencia y mesura fue el principal responsable de la organización durante varios años. Se presentaron entonces ante el público gran canario artistas como Montserrat Caballé, José Carreras, Plácido Domingo, Matteo Manuguerra, Cesare Siepi, Juan Pons, Rosalind Plowright, Fiorenza Cossotto.

Al fallecimiento del llorado maestro Marco, A.C.O. se ha vuelto a enfrentar con la requerida revisión de problemas y objetivos, haciendo hincapié en la posibilidad de creación y producción propias y el saneamiento de una economía, atacada de permanente crisis por la impuntualidad o incumplimiento de promesas de la Administración en la presentación de sus subvenciones. De tal manera, el último Festival decididamente apoyado por el Gobierno Autónomo de Canarias, presentó tres producciones propias, originales de artistas escénicos contratados a tal fin por A.C.O., y dos coproducciones con los Teatros Nacionales del Ministerio de Cultura, que constituían la síntesis del esfuerzo de años de la Asociación por obtener respaldo y ayuda a todos los niveles.

Los problemas actuales son muchos: saneamiento económico, asentamiento de los diferentes equipos y organizaciones humanas, base del Festival, coro, orquesta, técnicos, escenógrafos, etc., además de la delimitación de relaciones con los poderes públicos —Gobierno Autónomo y Central, Ayuntamiento, Cabildo Insular— a quienes se intenta convencer de la necesidad de seguir ayudando y alentando un esfuerzo privado como el que se ha relatado, sin interferir en la gestación y la creación artística que se supone avalada por 18 años de actividad y esfuerzo y por la legitimidad que supone emanar de la privada iniciativa de un desinteresado grupo de aficionados a la lírica en una isla como Gran Canaria,



con problemas acrecentados por la lejanía de los principales centros de contratación y producción.

De lo expuesto se deduce claramente el afán de progreso y evolución en los planteamientos de los A.C.O., renunciando a la comodidad de los gustos y la estabilidad cuantitativa del público, intentando convencer paulatinamente a un núcleo mayor de espectadores hacia la ópera, con atención a los elementos corales y canarios sin renunciar a la tradición cosmopolita de las islas.

## TENERIFE

Por José Sabaté Fornés

La afición operística tiene una larga tradición en Canarias que se remonta a mediados del siglo pasado. En la actualidad está reflejada esta tradición en dos activas asociaciones de Amigos de la Ópera, que organizan sendos festivales anuales.

La afición a la ópera en Tenerife se remonta al pasado siglo: la primera representación se produjo la noche del 31 de marzo de 1861 en la que se puso en escena **Ernani**, de Verdi, en el Teatro Guimerá, que había sido inaugurado el 26 de enero de 1851 y el cual, a pesar de las sucesivas reformas, se mantiene en la actualidad en el mismo estado en que quedó en 1914, con un aforo útil de alrededor de 800 espectadores.

Con posterioridad, y en forma ocasional, siguieron representándose distintas óperas. Como dato curioso señalemos la del autor canario Andrés García de la Torre, **Rosella**, el día 5 de abril de 1902, que había sido estrenada en octubre de 1899 en la Academia Filarmónica de Milán.

En aquellos años, al ser Canarias escala casi obligada en las travesías marítimas Europa-América, se brindaba también a los aficionados la oportunidad de poder asistir a las representaciones de compañías de primer orden que iban a hacer lo que se llamaba «Las Américas» y que en una breve estancia en la Isla la aprovechaban para poner en escena un repertorio más o menos importante. Paradójicamente, el desarrollo de las comunicaciones aéreas que sustituyen a las marítimas eliminando aquellas escalas obligadas, contribuye a alejarnos de estas opciones que, dada nuestra lejanía, mantenían, de alguna manera, el fuego sagrado del «bel-canto» en Tenerife.

Es evidente que, para los insulares, con arraigada cultura europea pero al propio tiempo tan distantes geográficamente del resto de Europa, era necesario encontrar alguna fórmula que nos permitiera asistir a las representaciones de ópera en



Una representación de ópera en el Teatro Guimerá, en 1971, cuando se creó la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Ópera (A.T.A.O.).

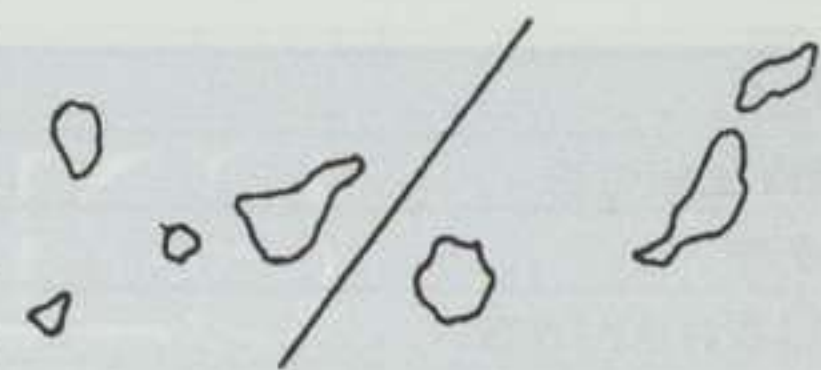
vivo llenando así una demanda cultural que, de otra forma, sólo podía cubrirse, hipotéticamente, trasladándose a los sitios donde se cultiva este género con un costo de desplazamiento, en la mayoría de los casos, prohibitivo.

Por ello, al igual que en otras localidades de nuestro país, se creó en Tenerife en el año 1971 la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Ópera (A.T.A.O.), para encontrar soluciones a este problema y situar a Santa Cruz de Tenerife al nivel que le correspondía por su importante tradición musical.

Es pues, a partir de entonces cuando, a través de A.T.A.O., se incorpora Tenerife al reducido número de ciudades españolas de temporada anual estable de ópera, permitiendo que, desde aquellas fechas hasta hoy, se hayan podido contemplar más de 50 representaciones, con 35 títulos distintos a lo largo de quince temporadas entre las que merece especial

mención los Festivales Alfredo Kraus que constituyen, a no dudarlo, uno de los logros más relevantes y notables de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Ópera.

Es significativo el hecho de que, prácticamente, el repertorio más conocido de Verdi: **Rigoletto, Aida, Traviata, Trovador, Nabucco, Otello, Simón Boccanegra, Luisa Miller**, etc., haya estado presente en nuestro Teatro junto con las más importantes obras italianas, como son: **Lucia, Barbero, Don Pasquale, Norma, Favorita, Elixir, Pagliacci, Cavalleria**, etc., o las tres indispensables de Puccini: **La Bohème, Tosca y Butterfly**. También la ópera en francés aparece con nombres tan atractivos como: **Carmen, Werther, Fausto, Romeo y Julieta, Cuentos de Hoffman, La hija del regimiento**, etc. Estuvo también presente la obra lírica de Mozart con nombres como: **Don Juan, Così fan tutte**, etcétera.



Al nombre tan prestigioso antes señalado de Alfredo Kraus, deben añadirse los de cantantes que han participado en los Festivales celebrados en nuestro Teatro Guimerá, tan afamados como: Montserrat Caballé, June Anderson, Seta del Grande, Bianca Berini, Alexandrina Micheva, Ana María Miranda, Bárbara Carter, José Carreras, Jaime Aragall, Aldo Protti, Vicente Sardinero, Pedro Lavirgen, Alfredo Mariotti, Wladimiro Ganzorolli, Alfredo Zanazzo y otros muchos que harían interminable esta lista. También se contó con la estimable colaboración de algunos cantantes locales como: Isabel García Soto, Dulce María Orán, Célida Alzola, Santi Laguarda, Manuel Bello, etc.

Sin embargo, la puesta en escena de quince festivales no hubiera sido posible sin la importante colaboración de unos eficaces coros locales que han sido, sin duda, un elemento fundamental para las representaciones de un tan amplio repertorio de ópera. La A.T.A.O., en su primera etapa, contó con un coro propio que fundó y organizó el recordado y querido maestro Agustín Angel quién, a su vez, fue el más importante aglutinador de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera y que desgraciadamente falleció en accidente aéreo cuando más prometedor era su trabajo y futuro y cuando, precisamente, se dirigía a La Coruña para presenciar la representación de **Nabucco** que, semanas después, se tenía previsto poner en escena en el Guimerá. Cuando el 7 de diciembre de 1973 cumpliendo el programa previsto se levantó el telón para representar **Nabucco**, se rindió un homenaje emocionado y entrañable en memoria del que había sido uno de los prin-

cipales propulsores de A.T.A.O. Con posterioridad los Coros de A.T.A.O. han sido sustituidos por la Coral Regina Coeli, de las Palmas, de una probada eficacia y calidad y siempre bajo la dirección del calificado maestro Chano Ramírez.

La Orquesta Sinfónica de Tenerife ha colaborado también en todos los festivales participando a veces en condiciones verdaderamente sacrificadas de tiempo y espacio con un resultado muy positivo, bajo la dirección de distintos maestros tales como: Miguel Roa, Alain Guingal, Gerardo Pérez Busquier, Eugenio Marco, Roger Rossel, Manfredo Argentó, etc. También han colaborado en varias óperas los Ballets de Tenerife bajo la dirección de Miguel Narro y Rosalina Ripoll.

Independientemente de las representaciones operísticas, la A.T.A.O. ha presentado en varias ocasiones distintos conciertos corales y recitales de solistas, entre los que recordamos como muy calificados y memorables los de Alfredo Kraus y June Anderson. En varias ocasiones e intercalados en sus festivales, la A.T.A.O. patrocinó distintos ciclos de ópera en cine, entre los que se recuerda siempre con gran satisfacción los llevados a cabo en los años 1974 y 1975 con la colaboración del Instituto Goethe.

La realización y montaje de estos quince festivales han supuesto, lógicamente, un esfuerzo colectivo muy importante y sólo ha sido posible gracias a la colaboración y ayuda de los asociados de A.T.A.O. —en estos momentos alrededor de 400— y específicamente de distintas entidades y corporaciones públicas, tales como: Dirección General de Música y

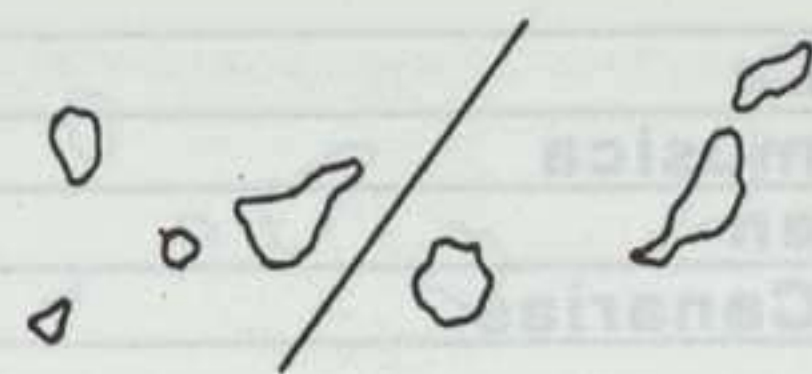
Teatro del Ministerio de Cultura (I.N.A.E.M.); Consejería de Cultura del Gobierno Autónomo de Canarias; Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife; Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife; Caja General de Ahorros de Canarias, entre otros varios.

La presente temporada de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera se constituyó en dos partes, la primera de las cuales tuvo ya lugar en los meses de marzo y abril con la representación de **Sansón y Dalila** y dos recitales. La segunda parte se desarrollará entre los meses de noviembre y diciembre de 1985 con la puesta en escena de **Manon Lescaut**, **Macbeth** y una sesión doble integrada por las óperas **La serva padrona** y **El secreto de Susana**.

El esfuerzo que supone al colectivo que se agrupa en la A.T.A.O. para, un año tras otro, poner en marcha un nuevo festival con todo lo que ello comporta de problemas y dificultades derivado de la situación de lejanía de nuestras Islas y de los elevados costos de la puesta en escena, sólo es posible por la responsabilidad y por la ilusión que todos y cada uno de sus miembros imprimen en el trabajo que específicamente les es atribuido, y por la seguridad de que con ello contribuyen a una labor de significada promoción cultural que, por el momento, se sigue llevando a cabo en el entrañable Teatro Guimerá, de Santa Cruz de Tenerife, como único coliseo disponible pero que, en fecha no muy lejana, tendrá una continuidad en el nuevo Auditorium de nuestra capital, el cual, en fase ya de avanzado anteproyecto, será dentro de poco tiempo una gran realidad.



«L'Elisir d'amore», de Donizetti, en el Guimerá, en 1980.



# INFORMACION Y CRITICA PERIODISTICA: UN PARALELO IMPRESINDIBLE

Diario de Las Palmas

DOMINGO, 1 DE NOVIEMBRE, 1985  
Canarias 7

LA PROVINCIA

Por Guillermo García Alcalde

Los periódicos canarios prestan puntual atención al desarrollo de la vida musical en las islas. Las cuatro vertientes en que ésta se manifiesta —enseñanza, musicología, creación y expresión— tienen en los medios escritos un nivel variable de presencia. Por lo general es la expresión —conciertos, ópera, danza...— la que habitualmente ocupa a la crítica diaria, que ha mantenido, con pocas excepciones, un tono informativo y orientador escasamente dado al debate y la controversia.

En este sentido, es justo afirmar que pocas hemerotecas regionales pueden ofrecer un corpus musicográfico tan constante —y contrastado— como el de la canaria. No hay referencias ciertas sobre el grado de influencia de las diversas rúbricas, pero es indudable que el aficionado a la música sigue con asiduidad la opinión crítica que mejor se aviene con su gusto y sensibilidad. Desde esta certeza, parece adecuado constatar que la información y el comentario periodísticos cubren lealmente una función paralela y complementaria de la expresión musical misma, sosteniendo con eficacia el clima de interés y participación que en Canarias, como en otras comunidades españolas, se manifiesta en los últimos años con signos expansivos muy estimulantes.

La musicología aparece esporádicamente en las páginas de la prensa bajo la rúbrica de sus protagonistas, concretamente Lola de la Torre y Lothar Siemens en Las Palmas, y Rosario Alvarez en Santa Cruz de Tenerife. El método musicológico no se concilia fácilmente con los espacios y el estilo de la prensa diaria, por lo que estos autores editan sus trabajos en publicaciones especializadas. Ello

no impide su presencia informativa o divulgadora en los periódicos, sea en artículos propios o en entrevistas acerca de estudios o descubrimientos de relevante interés. Siemens dirige en la actualidad la revista de la Sociedad Española de Musicología y completa ediciones integrales de compositores históricos españoles, circunstancia que absorbe todo su tiempo y le ha obligado a interrumpir en los últimos años una serie de colaboraciones de prensa que polarizaron en su momento la atención lectora y tuvieron amplia influencia.

## La problemática educativa

En cuanto a la presencia periodística de los temas de enseñanza musical, se refieren básicamente a la problemática de los conservatorios, y de modo particular el de Las Palmas, por su nivel de masificación y escasos recursos. Las experiencias descentralizadas mediante academias y escuelas de música dependientes de los municipios y los cabildos de las islas no capitalinas, son objeto de frecuente tratamiento periodístico en la esperanza de una racionalización que canalice eficazmente varios centenares de nuevas vocaciones cada nuevo curso. Por desgracia, los ciclos de conciertos escolares quedaron interrumpidos en Las Palmas —no así en Tenerife— cuando su fundador y animador, Marçal Gols, aceptó la dirección del Conservatorio de Barcelona. El vacío de cinco años quebró una admirable continuidad que ahora intenta reanudar la Consejería de Cultura del Gobierno autónomo. En otro orden de cosas, el compositor y pedagogo Juan José Falcón Sanabria, recientemente nombrado coordinador musical de la Consejería de Educación, pone a punto un programa-piloto para los primeros grados de enseñanza, que sin duda será tema informativo en breve tiempo. Los métodos actuales y las publicaciones de Carmen Siverio alcanzan evidente notoriedad en Santa Cruz de Tenerife.

## Noticias de los compositores

La creación musical tiene muy escasos nombres vivos en las islas. Juan Hidalgo,

el más internacional, estrena habitualmente fuera del archipiélago, apareciendo de tiempo en tiempo en la prensa regional alguna noticia de su actividad.

Falcón Sanabria, el más importante de los nacidos y residentes en Canarias, desarrolla una obra no muy abundante, pero de valor incuestionable, que sí es objeto de seguimiento puntual a través, sobre todo, del diario **La Provincia**, de Las Palmas. Casi toda su producción de los últimos años nace de encargos de instituciones culturales —entre otras, la Orquesta Nacional de España— que alejan los estrenos del territorio insular. Y Lothar Siemens comparte el intenso trabajo musicológico con la escritura para voces y piano, o para coros, de excelente factura en línea expresiva atendida a un contrapuntismo actualizado. Presencia frecuente en la prensa es la de Blas Sánchez, compositor, guitarrista y pedagogo que reside en París y se esfuerza noblemente en mantener vínculos con las islas, bien a través de su discografía o en conciertos y cursillos personales.

Los conciertos de las sociedades, los programados por las cajas de ahorro, los ciclos de las dos orquestas sinfónicas, los festivales operísticos, las actuaciones y encuentros corales, las representaciones de danza, los recitales de solistas y, desde enero de 1985, los Festivales de Música de Canarias, constituyen el tejido básico de cada temporada y catalizan la atención de la crítica periodística. José Luis Gallardo, Agustín Quevedo y José Antonio Cubiles desempeñan hoy brillante y seriamente esta parcela en Las Palmas como titulares de **La Provincia**, **Diario de Las Palmas** y **Canarias 7**. En la prensa tinerfeña es menos estable la permanencia crítica, que cubren firmas colaboradoras diversas en **El Día** y **Jornada**. La excepción es el seudónimo «*Contrapunto*» en **Diario de Avisos**. Otros nombres que en los últimos veinte años han hecho crítica diaria son los del inolvidable Luis Doreste Silva, Antonio Cillero, Luis Jorge Ramírez, José Sampedro, Rafael Nebot y «Martín Códax», a los que se añaden Carmelo Dávila y Enrique Lages como colaboradores frecuentes. Diversos todos ellos en método, estilo y concepciones estéticas, animan la hemeroteca canaria con una dedicación rigurosamente paralela de la intensa vida musical de las islas.



# CBS MASTERWORKS COMPACT DISCS

*EXTRAORDINARIA OFERTA, NAVIDAD 1985*

TODO EL CATALOGO CBS MASTERWORKS DE  
DISCOS COMPACTOS EN OFERTA ESPECIAL LIMITADA

---

**1 DISCO DE REGALO  
POR CADA 2 DE COMPRA**



MAS DE TREINTA LANZAMIENTOS ESPECIALES DE  
NOVEDAD, EN EDICION SEMANAL, ACOMPAÑARAN  
A ESTA EXTRAORDINARIA OFERTA, QUE FINALIZA EL  
4 DE ENERO DE 1985

---

INFORMESE EN SU ESTABLECIMIENTO ESPECIALIZADO  
Y CON SU COMPRA DE COMPACTS SOLICITE  
EL NUEVO CATALOGO *CBS COMPACT DISC* A TODO COLOR

# Crítica discográfica

«AVE MARIA»: Obras de GOUNOD, MOZART, MENDELSSOHN, BACH, FRANCK, SCHUBERT, PURCELL y HAENDEL. Kiri Te Kanawa, soprano. Coro de la Catedral de San Pablo y Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Barry Rose. Philips 412 629-1. Digital. Import.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

En pocas palabras podemos calificar este producto: un disco eminentemente comercial, que sigue los pasos de aquellos grabados por Domingo, Pavarotti, Carreras, etc. En realidad, el título es arbitrario, ya que sólo el Ave Maria schubertiano puede ser representativo de un programa incierto, que no acaba de ser recital, por más que la cubierta lo dé a entender. Te Kanawa interviene en ocho de los doce números seleccionados, el Coro de San Pablo protagoniza tres y el trompetista Crispian Steele-Perkins interpreta un **Trumpet Tune**, de Purcell, sorprendentemente situado tras la pieza de Schubert. No hay hilo conductor, tampoco se respeta el orden cronológico de los autores y se hace uso de dudosos ARREGLOS. El Coro canta fuerte, con alguna destemplanza en las voces infantiles. La Orquesta ACOMPaña, sin más, y únicamente somos conscientes de su rango a través de las distinguidas aportaciones de varios de sus solistas.

Kiri Te Kanawa no da aquí la plena medida de su alto «standard» interpretativo. La grabación realza el característico tono oscuro de su voz, que no aparece tan fulgurante como en el registro de **Les Nuits d'Été**, con Barenboim para Deutsche Grammophon. Hay algún indicio de vibrato (al final de **Bist du bei mir**, sobre la palabra «Ruh»), se escuchan demasiadas respiraciones y la dicción no siempre es clara. En Mozart, claro, destaca por la limpieza de los trinos y hace bien el regulador sobre la palabra «Amén», en el **Laudate Dominum**. Por lo demás, Te Kanawa se muestra en plan DIVA, lo cual me parece erróneo en este repertorio. Su **Let the bright seraphim** es mucho menos brillante que el grabado por Joan Sutherland hace más de veinticinco años, y el **O divine Redeemer** no iguala el crepuscular y dorado que Kirsten Flagstad interpretará para el disco, a los 63 años.

Sonido en exceso reverberante. No se incluyen comentarios sobre las obras ni textos. Disco, por tanto, para fans de «Kiri».—G. B. M.

★ ★ ★

**BACH: Toccata en Do menor, BWV 911. Partita núm. 2 en Do menor, BWV 826. Suite Inglesa núm. 2 en La menor, BWV 807.** Martha Argerich, piano. Deutsche Grammophon 2531 088. Import.

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

Martha Argerich nos obsequia por segunda vez en pocos meses con uno de esos discos históricos desde el momento de su aparición, lo que comporta una indiscutible y obligada adquisición del mismo (el primero fue su muy reciente y antológica grabación de las **Escenas infantiles** y la **Kreiseriana** de Schumann). El Bach que nos brinda la pianista argentina

es de una comunicatividad inusual, y es que hemos escuchado a muy pocos pianistas con una técnica tan idónea para acercarse a este tipo de música, pensada como todos sabemos, para un instrumento de mecanismo y sonido muy diferentes al piano. En primer lugar, llama forzadamente la atención la adecuada y nitidísima pulsación de la Argerich, ideal para dotar a cada nota —sea ésta una blanca o una fusa integrante de un arpeggio o una escala— de una individualidad propia y definida. No quiero decir con ello que estemos ante una pulsación clavecinística, porque uno de los mayores méritos de la Argerich consiste precisamente en la consecución de una pulsación que, aunque «inspirada» por la clavecinística, no deja de ser pianística en ningún momento. Otros aspectos de obligada mención son la asombrosa estratificación de las voces, lo cual es fruto no sólo de, una vez más, una técnica idónea, sino de un cuidadosísimo estudio polifónico de la partitura; la coherencia del discurso musical, que nos llega terso y sin fisuras gracias a un muy acertado planteamiento formal de cada partitura (escúchese, por ejemplo, la admirable lógica de la planificación de la **Toccata en Do menor**); la claridad contrapuntística, especialmente destacable en los numerosos pasajes fugados o en las dos bellísimas fugas de la **Toccata**; la perfecta técnica de ornamentación, fruto de la cual son unos trinos y unos mordentes dignos del Leonhardt más inspirado (óigase, por ejemplo, el trino del penúltimo compás de la Allemande de la **Partita** o cualquiera de los escritos en la Courante de la **Suite Inglesa**); o, por último, la envidiable comprensión del papel que desempeña la mano izquierda cuando es la derecha la que va desgranando nota a nota la melodía de la danza (cualquiera de las interpretadas valdría como ejemplo, pero la Sarabande de la **Suite Inglesa** sirve como inmejorable corroboración sonora de lo que decimos).

Estamos, pues, en mi opinión, ante un Bach incontestable, perfecto de ejecución, y de una sobriedad y profundidad conceptual que pocas veces tenemos oportunidad de oír. La Argerich acierta siempre plenamente con el carácter de cada danza, dotando a todas de su propia individualidad, sin dejar por ello de conseguir, como ya apuntamos, versiones globales de una admirable coherencia. Es, eso sí, un Bach muy personal, tremendamente comunicativo, pero con el que es muy difícil, en cualquier caso, no sintonizar por una u otra vía. Definiéndolo por negación, se trata de un Bach en las antípodas del amanerado, rebuscado y desigual de ese pianista entronizado tras su muerte, Glenn Gould.

El sonido del disco es natural y de una nitidez y presencia admirables. Acuda, pues, cuanto antes, a comprar el disco de la Argerich para escuchar cómo puede y debe interpretarse Bach al piano.—LUIS CARLOS GAGO.

★ ★ ★

**BACH: Los Seis Conciertos de Brandemburgo.** I Musici. Philips 412 790-2, doble Lp. Digital. Import.

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



**BACH: Los Seis Conciertos de Brandemburgo.** Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Decca, L'Oiseau-Lyre 414 187-1, 2 discos. Digital. Import.

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

He aquí un reto apasionante: criticar y naturalmente comparar la lectura de una de las cumbres concertísticas de la música barroca por parte de dos de las más caracterizadas agrupaciones de cámara del mundo, que, a mayor abundamiento, utilizan criterios imperativos antitéticos y cuyos resultados, lógicamente, se encuentran también muy alejados.

I Musici, cuyas versiones de la música barroca italiana son sencillamente inatacables, no han producido los mismos resultados en su acercamiento a la música del maestro de Eisenach, de tal manera que su visión de Bach dejaba mucho que desear. Ahora, con ocasión del tricentenario del autor, han grabado los **Conciertos de Brandemburgo**, bajo la eximia mirada de Pina Carmirelli como primer violín. Se ha dicho, con razón, que la incorporación al grupo de la Carmirelli ha dado nueva vida e incluso sus lecturas de Vivaldi han cambiado a mejor, lo que resultaba muy difícil, habida cuenta del nivel alcanzado.

Para afrontar el nada fácil camino de los **Conciertos Brandemburgueses**, I Musici ha buscado la colaboración de solistas de excelente talla: Hermann Baumann y Marcus Scheich, trompas; Heinz Holliger, Thomas Indermühle y Michiel van den Brinck, oboes; Klaus Thunemann, fagot; Michael Copley y Evelyn Nallen, flautas dulces; Severino Gazzelloni, flauta y Guy Touvron, trompeta. También intervienen como solistas, cuando lo exige la partitura, los propios integrantes de la plantilla fija del grupo.

Con este bagaje, I Musici logran una lectura de los **Conciertos de Brandemburgo** mucho más dúctil, flexible y viva de lo que uno se podría figurar, habiendo conseguido alejar el fantasma de la lentitud o de la grandilocuencia, que era uno de los más perceptibles defectos de los músicos italianos al leer a Bach en anteriores ocasiones. Se ha buscado y logrado una dinámica muy superior a precedentes grabaciones. Dicho en otros términos, no han perdido sus características esenciales como intérpretes al tocar a Bach, algo que parece les sucedía. Y esto para mí es una buena virtud. Son ellos mismos, y por lo tanto huelga decir que nos encontramos ante unos **Conciertos Brandemburgueses** luminosos, mediterráneos y primorosamente tocados. Será el Bach que a cada cual le

guste o no, o en términos objetivos, acaso no sea el Bach más auténtico, pero la belleza tersa de estas lecturas es indiscutible.

A esta belleza sonora colaboran todos: el conjunto en sí mismo y los solistas que actúan en cada uno de los Conciertos. Destaquemos especialmente al brillante Guy Touvron, a la trompeta, el oboe de Holliger y el fagot de Thunemann. Pina Carmirelli resulta también excelente en sus intervenciones al violín y al violín piccolo.

Cuestión diferente a la de tan espléndida ejecución es la de si el mundo así recreado corresponde exactamente a lo que los estudiosos de Bach entienden como el espíritu de su música. Aquí cabe hacer algunas objeciones a la lectura de I Musici. Con ser este doble álbum muy representativo de una nueva forma de entender al Cantor de Santo Tomás, creo que estas versiones no pueden colocarse a la altura de las que hoy se tienen por modélicas, es decir, las de Gustav Leonhardt, con su grupo, las de Harnoncourt con el Concentus Musicus, las propias de Raymond Leppard, con la English Chamber Orchestra, las de la Academy of St. Martin-in-the-Fields, las del Linde Consort, las de Ton Koopman con el Conjunto Barroco de Amsterdam o las de Trevor Pinnock con The English Concert.

Sin embargo, hay que resaltar que todas las interpretaciones que acabamos de citar son de absoluta primera categoría, y otras muchas que no reflejamos por razón de espacio. Sin duda I Musici han logrado con esta lectura acercarse a grupos como la Academy of St. Martin-in-the-Fields, o la English Chamber y por tanto han dado un importante paso hacia adelante. Desde luego es su mejor Bach, pero no el idóneo.

La grabación es de una calidad impresionante, bien servida por la técnica digital, con una dinámica sonora exquisita y un prensado inmaculado y silencioso. La estereofonía, perfecta. La presentación del álbum es algo pobre, con comentarios no traducidos al español por tratarse de un álbum importado.

La Academy of Ancient Music bajo la dirección de Hogwood nos aproximan a un Bach muy distinto. El concepto, la utilización de instrumentos de época o copias fieles, el sonido entre hondo y aterciopelado, denso y a veces agrio, buscan, sin duda, otra forma de entender a Bach. Para quien escribe, mucho más acertado que el camino seguido por I Musici. Por de pronto Hogwood dirige, cosa que, como diría Perogrullo, no ocurre en I Musici. Quiero decir que se nota la mano del director, tanto en los tempi, como sobre todo en el estilo. Asimismo, su labor al clave es especialmente interesante, quizá como ningún otro de los intérpretes que se han acercado a los **Brandemburgueses**, incluido Leonhardt. De otro lado, los solistas son de altísimo nivel, auténticos especialistas en sus instrumentos: Stephen Preston a la flauta, Michel Piguet al oboe y a la flauta dulce, Warnock al fagot, y la Mackintosh y Schroeder al violín.

Frente al Bach meridional, claro, sencillo y directo del conjunto italiano, Hogwood nos presenta unos **Conciertos Brandemburgueses** cargados de autenticidad, en el más depurado estilo bachiano, algo que los grupos ingleses han emprendido con tal claridad que no es infrecuen-

te que superen a los propios alemanes.

La grabación, al igual que ocurre con la de Philips, es de altísima calidad, tanto en el disco convencional como en el compacto, que también he podido escuchar. La presentación y los comentarios, escritos por el propio Hogwood, propios de un gran estudioso. Entre las dos versiones, mi elección se inclina por la lectura del grupo inglés, que se coloca entre las primeras opciones de estos **Conciertos**, muy próxima a Leonhardt, y superando a las de Harnoncourt, Leppard y Pinnock. La lectura de *I Musici* no es nada desdeñable, como ha quedado señalado. Que el propio lector elija según sus gustos.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO.**

\* \* \*

**BACH: Lieder y arias.** Albicastro ensemble. Rosa-María Meister, soprano; H. Orellana, viola da gamba; J. L. González Uriol, clavicordio, órgano y espineta; J. Fresno, tiorba y dirección. Etnos 05-AXXVII, Digital. (Edición patrocinada por la Fundación Banco Exterior).

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

Salvo tres piezas provenientes del **Album de Ana Magdalena Bach**, el resto de las dieciséis que contiene el presente disco es una selección de las 69 piezas que comprende el **Libro de Cantos Musicales de G. C. Schemelli**. Dejando aparte el tema sobre la autoría absoluta o relativa de algunas de las piezas referidas, sobre lo que aún no existe certeza, es oportuno resaltar que el presente registro ofrece un doble interés especial: en primer lugar, los instrumentos utilizados son originales de la época, y el segundo, cinco de las piezas (las núms. 3 y 4 de la primera cara y los núms. 1, 2 y 9 de la segunda) constituyen primicia discográfica mundial, lo cual supone un apreciable esfuerzo en aras de la conmemoración del tercer centenario de Bach.

La versión ofrecida por el Albicastro Ensemble es sensible y bien intencionada, caracterizada por su sobriedad, sin caer en afectaciones, aunque algo falta de vibración e intensidad. Los instrumentos solistas, en su sencillo pero singular cometido, ofrecen un correcto y empastado apoyo a la cantante. Por su parte, la soprano Rosa María Meister presenta un agradable y dulce tono de voz, timbre ligero y muy claro, casi blanco, pero en la zona central grave la voz se torna opaca y algo destimbrada. Asimismo, adolece de una muy acusada tendencia a cantar «fijo», es decir, sin vibrato alguno, lo cual produce sensación de frialdad, así como, esporádicamente una aparente falta de justeza en el tono. El repertorio que se ofrece es sobrio y sencillo, con ausencia de manifestaciones virtuosistas y de exigentes piruetas vocales, y dentro de este marco, la soprano solista se defiende bien en los breves adornos, para los que revela considerable flexibilidad y precisión, aunque a veces la zona aguda resulta tirante y forzada. La interpretación, por regla general, resulta monótona, falta de intensidad, de nobleza y rotundidad expresiva,

dentro de su sencillez y correcto hacer musical.

La técnica de la grabación, realizada en la Iglesia de Amsoldingen en Berna en 1984, es buena en líneas generales, resultando un sonido real, aunque algo plano. Se nota, sin embargo, un detalle de descuido: una falsa entrada anticipada de la soprano, apenas insinuada, en la primera cara, que debió ser corregida. Es importante destacar, finalmente, como detalle muy positivo, el documentado y esclarecedor comentario de Andrés Ruiz Tarazona en la contraportada del disco. Se acompaña además un encarte con los textos originales, inteligentemente traducido al castellano por Daniel Vega Cernuda. Resumidamente, un disco con interés cultural, aun sin grandes pretensiones. Preferible, en todo caso, el disco Archiv con **20 Cantos de Schemelli** interpretados por P. Schreier y K. Richter.—**FRANCISCO CHACON.**

\* \* \*

**BACH: Seis Sonatas para violín y clave, BWV 1014-19.** Monica Huggett, violín. Ton Koopman, clave. Philips 410 410-1, 2 discos. Digital. Import.

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

Poco agraciadas por el favor de los violinistas, nos llega ahora una nueva versión de la que «a priori» podía esperarse cualquier cosa. Sabido es que Ton Koopman pertenece a ese peculiar especie del artista totalmente imprevisible, del que puede esperarse lo mejor y lo peor, no sólo de un disco a otro, sino de un corte al siguiente (su primer libro del **Clave bien temperado** bachiano, comentado hace no mucho en estas páginas, es un perfecto ejemplo de lo que decimos: un **Preludio y Fuga núm. 9** magnífico no decía nada en favor de la calidad interpretativa del **núm. 10**). Monica Huggett, por su parte, es una violinista inglesa de formación británica ahora desplazada a Amsterdam como concertino de la Orquesta Barroca de esta ciudad, agrupación dirigida precisamente por Tom Koopman.

Los resultados finales de su interpretación se reflejan perfectamente en la fotografía que ilustra la portada de este doble elepé: la Huggett —inglesita rolliza y sonriente— nos ofrece una versión que, encuadrada de lleno en las corrientes historicistas que soplan cada vez con más fuerza, podemos calificar de más que correcta: su afinación es impecable en todo momento; su sonido es algo monótono, pero tampoco puede esperarse mucho más del instrumento de Rowland Ross (que no suena, claro, como el Amati que le ha servido de modelo); su técnica, al menos para esta música, es adecuada, aunque la Huggett tiene la desagradable manía de enmudecer sistemáticamente el comienzo de todas las notas largas a modo de «piano subito» (compases 80-3 del último movimiento de la **núm. 2**, por ejemplo); por último, su musicalidad brilla allá donde puede —o donde le dejan—, apuntando en no pocas ocasiones intenciones realmente buenas (primer movimiento de la bellísima **Sonata núm. 4**, tercero de la **núm. 5** o primero de la **núm. 6**).

Koopman (cuyo aspecto físico comienza a ser ciertamente preocupante), en cambio, nos ofrece una interpretación nerviosa, plagada, como de costumbre, de miles de ornamentos, vengan o no a cuento. Resulta evidente que es él quien marca los cauces por los que ha de discurrir este Bach infrecuente. Cuando la violinista inglesa parece querer recrearse en alguna frase, Koopman se lo impide casi sistemáticamente con una ejecución que se asemeja más a una conducción automovilística con la directa puesta que a una recreación personal de unos bellísimos pentagramas. Su ejecución «stricto sensu» es, como siempre también, de gran calidad, pues no seré yo quien niegue al clavecinista y organista holandés sus indudables cualidades técnicas y su impresionante facilidad interpretativa (el maravilloso movimiento para «cembalo solo» de la **Sonata núm. 6** refleja perfectamente el «modus operandi» del holandés en estas **Sonatas**). Para colmo, el instrumento que utiliza Koopman en esta grabación, construido por Willem Kroesbergen, no sólo no suena como el Ruckers, que trata de imitar, sino que es utilizado por aquél en un registro para mí totalmente inadecuado, ya que nunca le deja sonar en plenitud, como hacía en su grabación del **Clave bien temperado** (Erato), en la que sí pudimos apreciar la verdadera calidad del instrumento del constructor holandés.

Resultado de todo ello es una versión desigual, con esporádicos brillos aquí y allá (casi siempre en los movimientos lentos, porque en los rápidos Koopman no deja ni respirar). Huggett y Leonhardt nos hubieran brindado, sin duda alguna, una versión mucho más redonda y placentera. Lástima es que Leonhardt tampoco contara con un violinista de su categoría en su grabación de estas obras. Seguimos, pues, sin contar con una versión plenamente satisfactoria —ni conservadora ni historicista— de estas **Sonatas**, pues la más reciente de entre las segundas, a cargo de Goebel y Hill (incluida en la Nueva Edición Bach), es del todo inadmisibles.

La grabación de los discos aquí comentados no es, en contra de lo que nos tiene acostumbrados la firma holandesa, especialmente relevante. El violín sobresale en exceso por encima de un clave quizá algo lejano y con escasa presencia sonora, sin conseguirse tampoco la imprescindible claridad de planos entre ambos instrumentos. A seguir esperando, pues.—**L. C. G.**

\* \* \*

**BACH: La Pasión según San Mateo.** Peter Schreier, tenor (Evangelista); Theo Adam, bajo (Jesús); Lucia Popp, soprano (arias); Marjana Lipovsek, contralto (arias); Eberhard Büchner, tenor (arias); Robert Holl, bajo (arias). Dresdner Kapellknaben. Coro de la Radio de Leipzig. Staatskapelle de Dresde. Director: Peter Schreier. Philips 412 527-1, 4 discos. Digital (CD: 412 527-2, 3 CD). Import.

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

Muy interesante, debe reconocerse, es la labor de Schreier como

director de orquesta, sobre todo en sus versiones de obras de J. S. Bach. Si la integral de las cantatas profanas fue un acierto máximo, esta grabación de la **Matthäus-Passion**, aunque no llegue a la misma altura, es algo muy notable.



Schreier sigue la tradición interpretativa alemana en torno a Bach, la cual ha respirado desde sus tiempos de pequeño cantor del Coro de la Cruz de Dresde, y después como solista preferido de directores de esa misma tradición, como el difunto Karl Richter. Y no menciona a este director por casualidad, sino con plena intención: Schreier parece querer recoger su vacío. Se constituye en esta versión como un directo continuador de la que Richter grabara en 1979 para Archiv; eso sí, con ideas propias. Toda la labor de Schreier es más ágil, más imaginativa y más cuidadosa en lo orquestal, en la sonoridad... pero le faltan aquellos momentos únicos de Richter, en que, por sorpresa, saltaba la genialidad, la visión de un pasaje de manera sublime: el recitado de la institución de la eucaristía (n. 17, u 11 en la Neue Bach-Ausgabe, a la que sigue esta grabación), por ejemplo.

Toda la dirección de Schreier es más igual, más constante. Su atención se ha centrado en coros y orquesta, hasta el extremo de haber casi olvidado la dirección de los solistas, los cuales, sobre todo el cuarteto que canta las arias, se resiente de cierta falta de ideas, quedando un poco fríos y distantes, no llegando nunca a las más altas cimas de expresión. Aparte de ello, los cuatro cantan a la perfección, con gran escuela, aunque únicamente debamos señalar el paso del tiempo en la voz de la gran Lucia Popp, pues está algo ácida en la zona aguda y su instrumento ha perdido color y calor. Como nota a destacar, todos los papeles secundarios son confiados a cantantes distintos, proporcionando el debido contraste y haciendo gala de un lujo de medios envidiable, pues todos ellos son buenos intérpretes.

Como tenor, Schreier se recrea especialmente en los recitativos, a donde ha llegado a unas cumbres muy difícilmente superables. Si sus intervenciones en la grabación de Richter mencionada eran sobresalientes, aquí todavía ha mejorado, pues se entrega a su propia visión de la obra, y así recrea un «Evangelista» que no se contenta con narrar objetivamente, sino que participa tanto que llega a parecer uno más de los personajes. La sutileza, el apasionamiento, el sentido dramático de Schreier brillan a gran altura.

A su lado, el «Jesús» de Theo Adam aparece como un Cristo románico: serio, noble, perfecto en lo vocal. Si no hubiera existido Die-



# OFERTA ESPECIAL

## OTOÑO 1985

### ALBUMES DE IMPORTACION

# 15% descuento

## Hasta el 31 de Enero de 1986

NUM 75234 (2 LPs. Digital)

**SCHÜTZ** 1585-1672  
HEINRICH  
**SYMPHONIAE SACRAE OP. 6**  
VENISE 1629  
LES SAQUEBOUTIERS DE TOULOUSE

Versión única

NUM 75212 (2 LPs. Digital)

**MONTEVERDI**  
**ORFEO**  
AUDREY MICHAEL - CAROLYN WATKINSON  
GINO QUILICO - ERIC TAPPY  
COLETTE ALLIOT-LUGAZ - DANIELLE BORST - HENRI LEDROIT - FRANÇOIS LE ROUX  
GUY DE MEY - FRANGISKOS VOITSINOS - SHELLEY WHITTINGHAM  
ENSEMBLE VOCAL DE LA CHAPELLE ROYALE  
ORCHESTRE DE L'OPERA DE LYON  
MICHEL CORBOZ

NUM 75204 (2 LPs. Digital)

**VIVALDI**  
**IL CATONE IN UTICA**  
PREMIER ENREGISTREMENT MONDIAL / FIRST WORLD RECORDING / WELTERSTAUFNAHME  
CECILIA GASDIA - MARGARITA ZIMMERMANN  
ERNESTO PALACIC  
LUCRETIA LENDI - SUSANNA RIGACCI - MARILYN SCHMIEGE  
I SOLISTI VENETI · CLAUDIO SCIMONE

Primera grabación mundial

NUM 75215 (2 LPs. Digital)

**M-A. CHARPENTIER**  
**9 LEÇONS DE TÉNÈBRES**  
PREMIER ENREGISTREMENT MONDIAL / FIRST WORLD RECORDING / WELTERSTAUFNAHME  
KURT WIDMER - MICHEL VERSCHAEVE  
HOWARD CROOK - JAN CAALS - LUC DE MEULENAERE - HARRY RUYL  
MUSICA POLYPHONICA INSTRUMENTI BAROQUES  
LOUIS DEVOS

Primera grabación mundial

NUM 75223 (4 LPs. Digital)

**HAENDEL**  
**CONCERTOS POUR ORGUE**  
ORGELKONZERTE / ORGAN CONCERTOS  
**TON KOOPMAN**  
THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA

NUM 75207 (2 LPs. Digital)

**TCHAIKOVSKY**  
**YOLANTA**  
GALINA VICHNIEVSKAÏA  
NICOLAI GEDDA - WALTON GROENROOS - DIMITER PETKOV  
TOM KRAUSE - VIORICA CORTEZ - JAMES ANDERSON  
GROUPE VOCAL DE FRANCE  
ORCHESTRE DE PARIS  
MSTISLAV ROSTROPOVITCH

Versión única

### FONDO DE CATALOGO

715023 (3 LPs.)

**BEETHOVEN:** Las Sonatas de juventud

750762 (2 LPs. Dig.)

**BACH:** Las Suites

715343 (3 LPs.)

**RAMEAU:** Les Boreades

750843 (3 LPs. Dig.)

**G. CHARPENTIER:** Louise

750323 (3 LPs. Dig.)

**RAMEAU:** Castor y Pollux

751412 (2 LPs. Dig.)

**HAYDN:** Sinfonías 101 a 104

750553 (3 LPs. Dig.)

**BACH:** Pasión según San Mateo

751473 (3 LPs. Dig.)

**MENDELSSOHN:** Elías

750602 (2 LPs. Dig.)

**GRAUN:** La muerte de Cristo

751623 (3 LPs. Dig.)

**CHABRIER:** Le roi malgré lui

Al precio de 2 discos



trich Fischer-Dieskau, seguramente sería el mejor «Jesús» del disco, pero aquél es más luminoso, más «gótico», más comunicativo y amoroso... quizá más cerca de la idea cordial que en nuestro tiempo se tiene de Jesucristo.

Por fin, el tercer elemento de los recitativos, los coros de los judíos, las «turbae». Schreier sigue totalmente a Richter en cuanto a fuerza y sentido, pero los hace aún más dinámicos, más contrastados y más dramáticos. Excelentes.

No tanto los corales. En ellos también sigue la manía de Richter: cortados, secos, firmes como rocas. Pero le falta (por ejemplo, en el n. 29) aquellos momentos en que incluso Richter quería ser más intimista: Schreier parece no haber dado con ese particular lenguaje de estos corales que quieren representar a la iglesia cristiana en actitud de contemplación comunitaria... Es muy difícil hallarlo.

En fin, pronto los oyentes reconocerán al Schreier de las cantatas profanas: el núm. 1, el aria núm. 42, etcétera, tienen un aire danzable inconfundible que el director explota con gran riqueza de matices, haciéndolos atractivos y plenamente acertados en el estilo.

La versión es, pues, muy recomendable, aunque no definitiva. Hubiera hecho falta más atención a las arias, que parece casi añadidos en la idea de Schreier. El Coro y la Orquesta se mueven en cotas de gran calidad, plenamente identificados, en unos conjuntos no muy numerosos.

Una gran toma de sonido, transparente y fiel, sin efectismos, contribuye al deleite de la escucha. Buen prensado, aunque no absolutamente.—**SANTIAGO BUENO.**

\* \* \*

**BEETHOVEN: Lieder.** Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Hartmut Höll, piano. EMI, 270 042-3, 3 discos. Digital. Import.

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

Recoge este álbum EMI, registrado en el pasado año, la segunda interpretación que Dietrich Fischer-Dieskau lleva al disco de una amplia proporción de los **Lieder** de Beethoven (en concreto, 54 de los 79 que compusiera). La primera, para D. G., fue publicada dentro de la «Edición Beethoven», conmemorativa del 150 aniversario de la muerte del compositor, y actualmente está descatalogada. La selección elegida es prácticamente la misma, y en ella no podían faltar los ciclos **An die ferne Geliebte**, los compuestos sobre textos de Gellert y Goethe y el grupo de canciones italianas. Las diferencias son la inclusión en D. G. de la satírica **Urians Reise um die Welt** y de una de las italianas, **Vita felice**, que faltan en EMI, a cambio de las cuales se incluyen la concisa y poética **Gedenke mein**, así como **Selbstgesprach** y **Feuerfarb**. Como complemento a este álbum, EMI ha editado también un disco con una selección de canciones populares arregladas por Beethoven, interpretadas igualmente por el gran cantante.

La producción liederística de Beethoven enlaza, como toda su obra, los últimos momentos del clasicismo con la irrupción romántica, en la que

el género del Lied tomará su auténtica importancia como tal. Será Schubert quien realice el auténtico giro hasta lograr esta consecución, para la que el desarrollo experimentado por Beethoven es absolutamente fundamental. La dificultad en la valoración global de los Lieder de Beethoven reside, pues, en saber apreciar este proceso evolutivo. Los primeros de ellos, elaborados con gran coherencia según los moldes clásicos, serían elogiados si hubieran sido escritos, no ya sólo por Haydn y Mozart, sino incluso por compositores menores anteriores o contemporáneos de Beethoven, pero son criticados al pensar en el Beethoven maduro de **An die ferne Geliebte** o **Die laute Klage**.

Esta dificultad determina diferentes enfoques en el planteamiento interpretativo, de lo que son muestra ambas versiones discográficas. Jörg Demus y Dietrich Fischer-Dieskau se mantienen fieles a ese espíritu del clasicismo, logrando con ello unas versiones formalmente impecables, de intachable musicalidad, muy agradables de escuchar, pero que resultan, tras escuchar la nueva grabación, peligrosamente superficiales, especialmente en la parte pianística, o dominadas por un sentido enfático, cuyo resultado es una discutible artificiosidad en la interpretación vocal. El barítono ha escogido una línea bastante diferente para su segunda grabación, presidida por una mayor naturalidad, que se traduce en autenticidad en la plasmación de sentimientos. Su voz ya no goza del privilegiado momento de la anterior, como demuestran los problemas que encuentra en **Adelaide**, en la primera de las dos versiones de **Hoffnung, Op. 32** (en D. G., también las tiene en esta última) y, en general, se muestra más tensa y quebradiza. Pero hay que reconocer que su impresionante técnica le permite realizar con mayor limpieza los adornos de **Liebesklage** (que incluye el bello tema relacionado con el «Dove sono» mozartiano), o de conseguir un mayor control que antes en **Neue Liebe, neues Leben**, a cuya conclusión llegaba muy forzado. Hartmut Höll, acompañante habitual de Fischer-Dieskau en sus últimos recitales y grabaciones, ha enfocado la labor del piano hacia el Beethoven maduro, poseedor ya de un estilo totalmente personal y afianzado, con lo que mira hacia el futuro de la música, resultando una opción mucho más moderna que la por otra parte impecable de Jörg Demus, más aferrado al clasicismo vienés. Hay que destacar la magnífica técnica pianística de Höll, que le permite ejecutar sin problemas los trinos de **Flohlied** (la **Canción de la pulga** del **Fausto** de Goethe, en la que Fischer-Dieskau supera por una mejor adecuación entre la voz y la interpretación la versión anterior, de excesiva teatralidad, en la que además el piano de Demus era menos irónico y mordaz, y de inferior personalidad armónica y rítmica), y, en el plano interpretativo, la bellísima introducción de **Lied aus der Ferne**, la delicadeza —que no blandura— de **Ruf vom Berge**, la hermosa ornamentación de **Sehnsucht**, el dramatismo de **Liebesklage** o la abstracción casi atonal de **An die Hoffnung, Op. 94**.

La gran diferencia que media entre algunos de los «tempi» elegidos sirve para seguir encontrando planteamientos opuestos entre ambas ver-

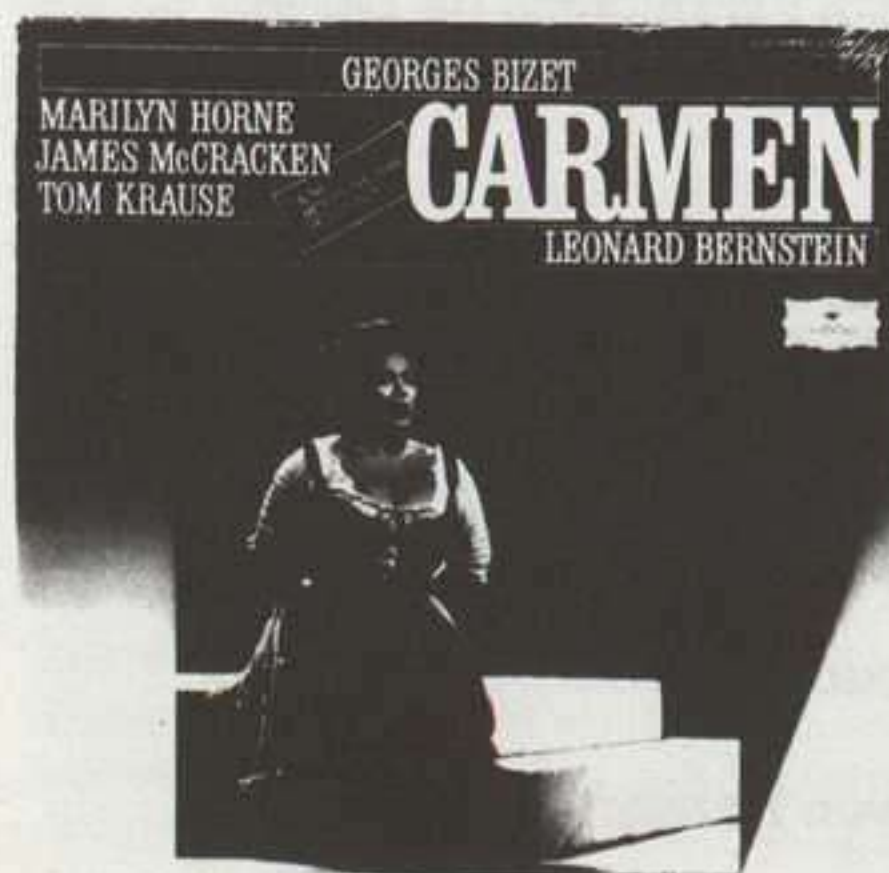
siones. En general, son más lentos los de D. G., pero ello significa una pérdida de interés que se manifiesta al oyente, una excesiva recreación en la calma sin aparente motivo. Por ejemplo, **An die Geliebte, Liebesklage**, o, sobre todo, una blanda **Resignation** y una retórica **In questa tomba oscura**, que resultan muy perjudicadas por esta velocidad. No, en cambio, **An die Hoffnung, Op. 32**, que me gusta más que la de EMI. La lentitud con que son interpretadas, en cambio, algunas de las nuevas versiones, les otorgan una nueva dimensión; por ejemplo, en **Der Bardengeist**, que adquiere con ello un nivel de expresividad que anuncia la desesperación schubertiana de **Winterreise** o los **Lieder de Mignon**, o la juvenil **Marmotte**, de Goethe, que se torna en dramática y espléndida escena lírica, además de ésta se interpretan las cuatro estrofas, en lugar de la única de D. G. Pero tampoco todas las interpretaciones se ven así beneficiadas, como ocurre con **Abendlied unter gestirnten Himmel**, cuyo «tempo» medido en D. G. ya basta para disfrutar de ella, sin caer en la excesiva morosidad de EMI. Prefiero también del álbum D. G. los **Seis Lieder de Gellert**, en los que la grandiosidad un tanto arcaizante de la obra, solemne y ampulosa en sus textos, tiene un reflejo muy adecuado, gracias a la elección de una serenidad elocuente y sobria.

La grabación de EMI es bastante superior a la de D. G., y el piano es recogido con mayor presencia y riqueza, por lo que también es más fácil poder juzgar el trabajo de Hartmut Höll. Únicamente, presenta ciertos fallos de prensado al final de la cara cuarta, y en momentos aislados de la sexta. Se incluyen los textos cantados y su traducción inglesa. Los artículos de presentación, firmados por el prestigioso Karl Schumann, son demasiado breves para la importancia de la publicación, y resultan insuficientes.—**RAFAEL BANUS.**

\* \* \*

**BIZET: Carmen.** Marilyn Horne, James McCracken, Tom Krause, Adriana Maliponte, Colette Boky, Marcia Baldwin, Donald Gramm, Russell Christopher, Andrea Velis, Raymond Gibbs. Orquesta de la Opera del Metropolitan. Coro de niños de la Opera del Metropolitan. Coro de la Opera de Manhattan. Director: Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon, 413 279-1, 3 discos. Import. Precio especial.

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



Polygram se anota un significativo tanto al importar la versión fonográfica de **Carmen** por Bernstein, que no siendo una versión redonda, sí tiene el suficiente interés como para estar presente en el catálogo discográfico español, al lado de otras que siguen estándolo y no gozan, desde luego, de la misma calidad artística. Bien es cierto que la firma multinacional podría haber decidido su fabricación en nuestro país —algo que ya hizo con anterioridad—. Supongo que a la hora de adoptar semejante alternativa se habrá sopesado el hecho de tener ya en catálogo tres versiones: las de Abbado, Karajan y Solti, álbumes todos ellos de fabricación nacional.

Registrada en 1973, la **Carmen** de Bernstein conserva hoy intactos los valores que en su día, a mi juicio, hicieron de ella una versión muy a tener en cuenta. En lo que a dirección se refiere, es de un dramatismo contenido, estando enfocada desde una perspectiva poco localista, y concebida como un gran poema amoroso. Para mi gusto, prefiero alternativas interpretativas más, digamos, latinas, en las que el elemento trágico y los componentes sexuales sean más determinantes en el desarrollo de la historia. Sin embargo, y no perdiendo de vista que Bernstein siempre resuelve muy bien las situaciones dramáticas, entendiéndolo que su aproximación a la obra, más universal, tanto por atmósfera sonora como por la manera de plantear los acontecimientos, es perfectamente válida. Particular interés tiene al respecto el espléndido partido que Bernstein extrae de los coros, y, en general, la maestría con que dirige la práctica totalidad de los número concertantes de la ópera.

En lo que a cantantes se refiere, hay que decir que el nivel general es, a mi entender, bastante bueno. Marilyn Horne, cantante de extraordinaria musicalidad, timbre carnoso y técnica portentosa, construye el personaje de «Carmen» desde un punto de vista moderadamente seductor. Sucede, sin embargo, que tanto en las partes habladas como en algunos remates de frase —particularmente cuando ésta acaba en notas graves, punto de su tesitura especialmente atractivo— intenta dar la «Carmen» gaditana, autosuficiente y amoral, de manera que tal intento le lleva a destruir, en cierta medida, la línea del personaje establecida con anterioridad. Personalmente, y aunque entiendo que, vocalmente, el asunto sea de un gran efectismo, no me agradan demasiado tales recursos: si se quiere una «Carmen» de ARRABAL hay que llevar las cosas hasta consecuencias más importantes y no quedarse a mitad de camino. El «Don José» de James McCracken resulta convincente en el aspecto interpretativo (bastante atormentado siempre; quizá desde demasiado pronto en el transcurso del drama) e irregular en lo vocal. El principal problema del tenor norteamericano probablemente estriba en que cuando hay que cantar declamando las cosas le van bastante bien, pero a la hora de cantar-cantar, no tanto. Así, y dejando de lado su proverbial acento, el dúo con «Micaela» del Primer Acto, la Canción del núm. 5 del Segundo Acto o el aria del núm. 16 del mismo Acto, por citar algunos ejemplos, no parece que estén especialmente pensados para su no muy ortodoxa línea de canto. Por el contrario, en el dúo con «Escamillo» (Acto III, núm. 22) o

# ULTIMAS NOVEDADES



**BACH: Concierto Italiano. Fantasía Cromática y Fuga Fantasía BWV 906. Pastorale 590. Toccata y Fuga 915**  
Karl Richter, clave  
LP 415 796-1

**BACH: Magnificat. Cantata BWV 80**  
Maria Stader, Edith Mathis, Hertha Töpper, Trudeliene Schmidt, Ernst Haefliger, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau  
Coro y Orquesta Bach, Munich. Karl Richter  
LP 415 794-1



**MOZART: Conciertos para piano Nos. 25 y 27 (K 503 y 595)**  
Friedrich Gulda. Orquesta Filarmónica de Viena. Claudio Abbado  
LP 415 806-1. MC 415 806-4

**D. SCARLATTI: 18 Sonatas para clave**  
Ralph Kirkpatrick  
LP 415 809-1

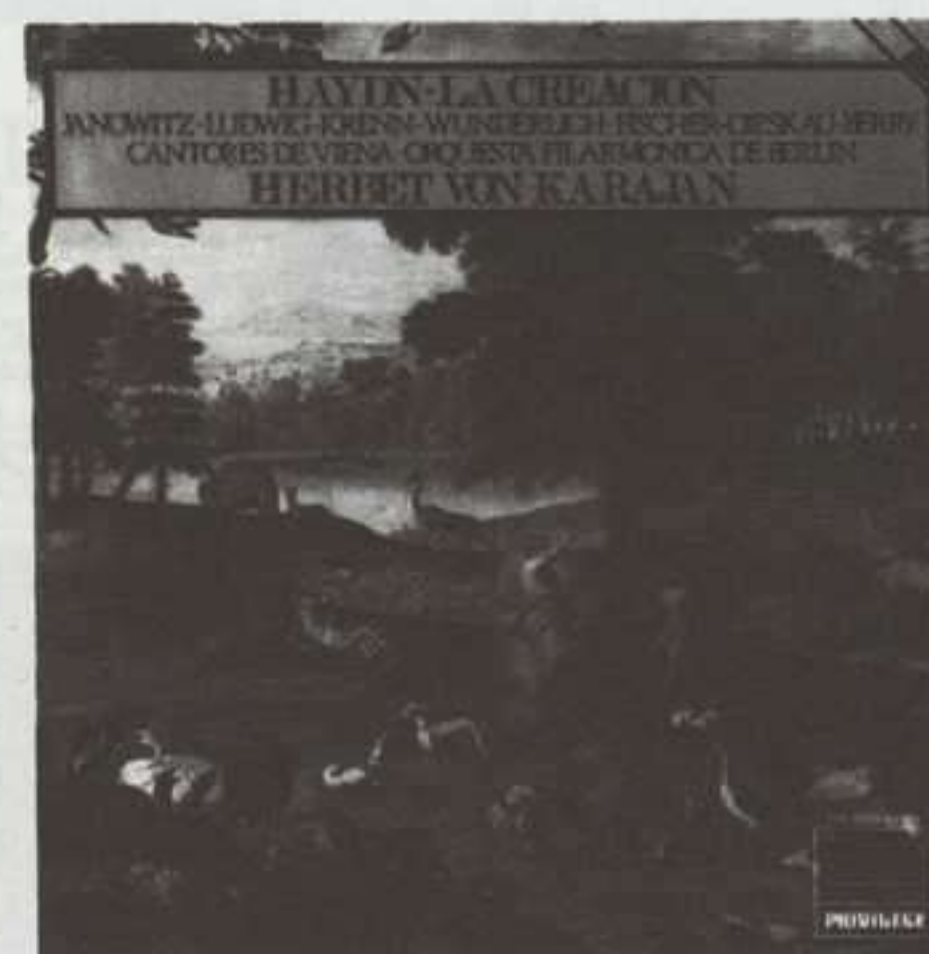
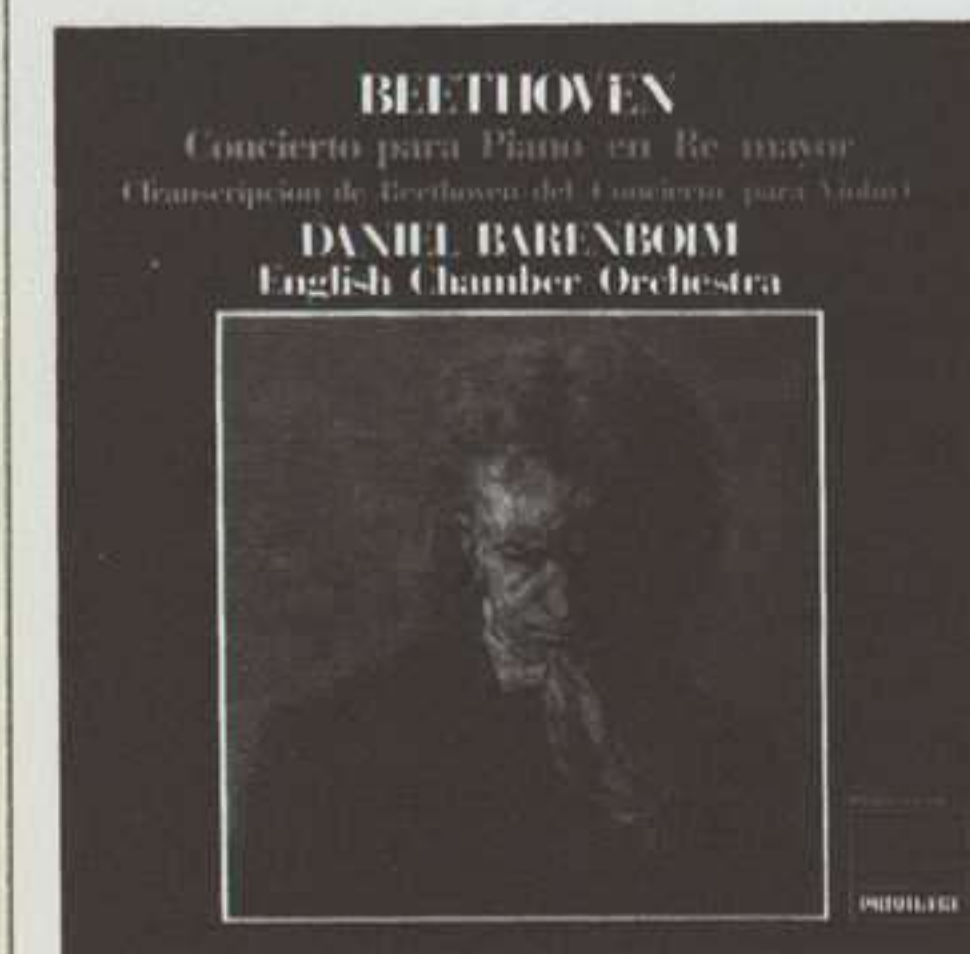
**SCHUMANN: Sinfonía No. 3 "Renana". Obertura "Manfredo"**  
Orquesta Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim  
LP 415 801-1

**R. STRAUSS: Don Juan. Danza de los siete velos, de Salomé Las alegres Travesuras de Till Eulenspiegel**  
Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan  
LP 415 811-1

**VERDI: Requiem**  
Mirella Freni, Christa Ludwig, Carlo Cossutta, Nicolai Ghiaurov  
Asociación de Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín  
Herbert von Karajan  
2 LP 413 215-1

**BEETHOVEN: Concierto para piano en Re mayor (transcripción de Beethoven del Concierto para violín)**  
Daniel Barenboim.  
English Chamber Orchestra. Daniel Barenboim  
LP 415 798-1. MC 415 798-4

**CHOPIN: los 4 Impromptus. Los 4 Scherzi**  
Roberto Szidon, piano  
LP 415 801-1. MC 415 801-4



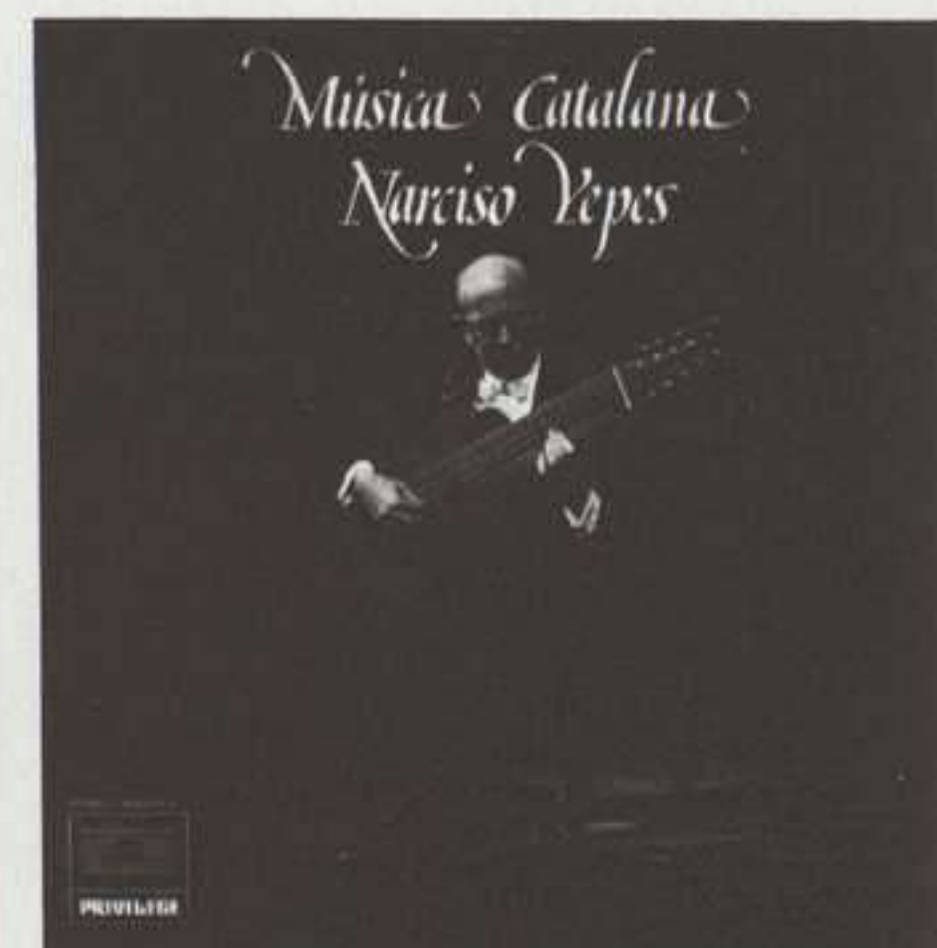
**VIVALDI: los 4 Conciertos con órgano**  
André Isoir  
Orquesta de Cámara Paul Kuentz. Paul Kuentz  
LP 415 816-1. MC 415 816-4

**"MUSICA CATALANA PARA GUITARRA"**  
Obras de Asencio, Casanovas, Esplá, Llobet, Mompou, Segovia, Yepes  
Narciso Yepes  
LP 415 821-1

**HAYDN: La Creación (oratorio completo)**  
Gundula Janowitz, Christa Ludwig, Fritz Wunderlich, Werner Krenn, Dietrich Fischer-Dieskau, Walter Berry  
Asociación de Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín.  
Herbert von Karajan  
2 LP 410 951-1

**MENDELSSOHN: Concierto para violín No. 2, op. 64**  
**TCHAIKOVSKY: Concierto para violín, op. 35**  
Nathan Milstein  
Orquesta Filarmónica de Viena. Claudio Abbado  
LP 415 804-1

**MENDELSSOHN: Sinfonía No. 3 "Escocesa". Obertura "Las Hébridas"**  
Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan  
LP 415 803-1



**"CANCIONES ESPAÑOLAS"**  
De Anchieta, Esteve, Granados, Guridi, Montsalvatge, F. de la Torre y Turina  
Teresa Berganza, Félix Lavilla  
LP 415 818-1

en la práctica totalidad del Acto IV está estupendo. De excelente se puede calificar el «Escamillo» de Tom Krause, que psicológicamente dibuja bien el personaje y salva siempre las múltiples dificultades vocales del mismo; máxime cuando el «tempo» que impone Bernstein en la famosa aria del toreador (núm. 13, Acto II) es de una lentitud considerable. Desde mi punto de vista, el punto débil de esta grabación, en la que los personajes secundarios rayan a muy buena altura —especialmente el «Zúñiga» de Donald Gramm—, es la «Micaela» de Adriana Maliponte. No es que ésta cante mal su papel; simplemente es que, además de no creerse lo que DICE, resulta sosa y desangelada.

En fin, una buena **Carmen**, aunque no diría que la más recomendable. En grabaciones de ópera ya se sabe: es difícil que todo salga bien; cuando no falla tal o cual cantante, falla el director... Globalmente, la **Carmen** que hoy por hoy me parece más completa es la de Abbado (Deutsche Grammophon). Sigo soñando con un registro con Plácido Domingo y Elena Obraztsova, a las órdenes de Carlos Kleiber.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

\* \* \*

**CHAIKOVSKY: Obertura Solemne 1812. BALAKIREV: Islamey. BORODIN: Danzas Polovtsianas; En las estepas del Asia Central. GLINKA: Obertura de Russlan y Ludmilla.** Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio de Baviera. Director: Esa-Pekka Salonen. Philips 412 552-1. Digital. Import.

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

Este es el primer disco que para la firma Philips graba el director finés Esa-Pekka Salonen. No es posible enjuiciar los valores de un maestro de orquesta por un solo trabajo discográfico, pero sí al menos intentar poner de relieve sus virtudes musicales más observables a primera vista. Y sus posibles defectos. Para ello es conveniente no perder de vista el repertorio por el jovencísimo director —27 años— para el disco en cuestión, pues si bien son obras de corte popular y no cargadas de grandes sustancias musicales, por ello mismo el riesgo en su elección es considerable, debido a la INFLACION de excelentes versiones discográficas de las mismas. Así, y aunque los resultados globales que obtiene sean poco deslumbrantes, Esa-Pekka Salonen demuestra poseer el suficiente valor para plantear realizaciones DISTINTAS a las que comúnmente se suelen escuchar. Evidentemente, DECIR cosas nuevas en obras de repertorio trillado es algo estupendo, pero en absoluto suficiente: o el asunto queda justificado mediante RAZONAMIENTOS musicales válidos, o no pasa de quedar, en el mejor de los casos, en una experiencia seguramente condenada al ostracismo.

Se diría que Esa-Pekka Salonen quiere huir del tópico RUSISMO nacionalista para enclavar esta música en un movimiento más a caballo entre el Romanticismo centroeuropeo y el Impresionismo francés. No es de extrañar, por consiguiente, que opte por una **Obertura Solemne 1812** de suave perfume francés, llena de li-

cencias expresivas —no siempre demasiado justificadas—, PRECIOSAMENTE timbrada, de «tempi» muy lentos, con las correspondientes aceleraciones agógicas en las partes de mayor tensión y, en general, de suave musicalidad; que tanto las **Danzas Polovtsianas** como la transcripción orquestal de **Islamey** (una orquestación que debe mucho a la manera de hacer de Berlioz y Ravel) reciban de su batuta una respuesta menos ORGIÁSTICA en los colores y ritmos que contemplativa y manierista; que de **En las Estepas del Asia Central** (pieza de extrema resaca melancólica) consiga una «bonita» versión; y que, en fin, haga la trepidante **Obertura de Russlan y Ludmilla** de forma difuminada.

En conclusión, y tomando partido personal ante tales concepciones —todo lo válidas que se quiera— no estoy de acuerdo con ellas, pues me parecen equivocadas, cuando no gratuitas. Por consiguiente, desaconsejo la compra de este disco. Para la **Obertura Solemne 1812** recomendaría las versiones de Barenboim (Deutsche Grammophon) y Silvestri (EMI, Acorde). De **Islamey** y la **Obertura de Russlan y Ludmilla**, que yo sepa, éstas son las únicas versiones que se pueden encontrar hoy en España. De las **Danzas Polovtsianas** me gustan mucho las de Ashkenazy (Decca), Barenboim (Deutsche Grammophon) y Cluytens (EMI, Acorde). Para **Las Estepas**, de nuevo Cluytens.—**P. G. M.**

\* \* \*

**ELGAR: El Sueño de Gerontius.** Peter Pears, John Shirley-Quirk, Yvonne Minton. Choir of King's College, Cambridge. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Benjamin Britten. Decca 9-90 041, 2 discos. Import.

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

El cardenal John Henry Newman tuvo una vida intensa, pálidamente reflejada por el hecho de, tras haber participado intensamente como teólogo en el llamado «movimiento de Oxford» (corriente crítica del anglicanismo de mediados del siglo XIX que, sin una finalidad concreta más que intensificar la fe y el compromiso cristiano en la adormecida Iglesia de Inglaterra), se convirtió al catolicismo y, con el tiempo, recibió la púrpura. Pero dentro del catolicismo fue uno de los teólogos más innovadores, acuciado por el problema fe/razón como muchos otros de su época, que dieron lugar a la apologética católica. Y dentro de ese contexto debe ser entendido el curioso opúsculo sobre el que Elgar compuso el oratorio **El Sueño de Gerontius**, estrenado en 1900. Se trata de una balada mística, alegórica y a la vez con cierta voluntad de realismo, en la que se vierte una discreta defensa del catolicismo.

La historia es bien sencilla: Gerontius, el protagonista, en el lecho de muerte es acompañado por un sacerdote y otras personas piadosas que ruegan por él. Antes de morir tiene tiempo de confesar su fe (evidentemente, católica). Y así muere; con ello empieza la LEYENDA. Su alma se desprende del cuerpo, y ahora es

ésta el protagonista, el mismo Gerontius (aunque la cuidadosa teología de Newman no le dé este nombre). El alma pregunta al ángel custodio cuándo podrá ver a Dios, pero el ángel le explica que primero deberá pasar el juicio. Al llegar a éste, todavía indeciso, se oyen las voces de la tierra, de sus amigos, que continúan rogando por él; este ruego, más el del ángel de la agonía, deciden la sentencia de manera favorable, y Gerontius, tras un momento de visión beatífica, es conducido al purgatorio, donde, tras el período conveniente, se le promete que gozará ya para siempre del cielo. La obra acaba con unos coros de alabanza.

Como puede observarse, lo narrado responde plenamente a una concepción teológica en boga en el siglo XIX, y algo superada hoy. Pero no es esto lo importante, ni lo interesante. Newman ofrece un texto (algo endeble literariamente) que es aprovechado magistralmente por Elgar. La obra le fue encargada por las autoridades de Birmingham para el Festival Trienal de 1900, y fue estrenada el día 3 de octubre. Pero el músico no deseó ofrecer un oratorio NEUTRO, cosa imposible con tal texto de Newman, sino que se comprometió religiosamente con él, creando una verdadera obra confesional, que incluso encabezó con el «Ad Maiorem Dei Gloriam». Y musicalmente consiguió una de sus obras maestras más indiscutibles. En ella se revela no tanto como un innovador, sino como un artista original, que sabe expresar con personalidad propia lo que trabaja con técnica más bien tradicional. La influencia centroeuropea es evidente (Wagner a los lejos, Pfitzner entre sus contemporáneos... y Mendelssohn entre la tradición interpretativa inglesa), y acentuada por los tintes dramáticos de que Elgar quiso dotarla. Por todo esto, se presenta como un fresco de una pieza, donde la acción se sucede con una continuidad sin cortes: ni tan siquiera la muerte de Gerontius significa musicalmente un cambio, sino una continuación, una superación de la inquietud que reina en la primera parte. Así, el momento culminante, el climax musical se consigue en dos ocasiones: inmediatamente antes de morir, un semicoro canta un salmo modal, mientras le responde en pianísimo el Amén en eco del coro entero, en un efecto entre misterioso y místico; el otro momento es tan fugaz como el texto sugiere, en la visión de Dios, desembocando, tras un largo período, en un magnífico coro que lleva al climax final en un brillante Do mayor. En fin, no hay espacio para un comentario detallado de toda la obra, ni creo ser yo la persona más adecuada para ello, ya que debo reconocer que la «amo» más que la conozco. Por ello expreso la opinión de que es fundamental entrar en contacto con ella, escucharla... lo contrario constituiría un desdén de ignorancia.

La obra fue grabada por Sir John Barbirolli en 1965 para EMI, pero desconozco tal versión, aunque me han llegado muy buenas referencias. La presente, dirigida por Sir Benjamin Britten en 1972, me ha parecido excelente, sobre todo por parte de la dirección, los coros (¡soberbios!) y la orquesta. Algo menos bien los solistas: así, Peter Pears (Gerontius), un grandísimo intérprete, denota ya la edad y el cansancio de la voz, estando apurado en los agudos; Yvonne Minton (el Ángel) y John

Shirley-Quirk (el Sacerdote y el Ángel de la Agonía) me han parecido muy correctos, pero excesivamente distantes de la obra, olvidando la parte dramática o desconfiando demasiado del contenido textual. Lo que le sobra a Pears les falta a ellos, y viceversa.

La toma de sonido es buena, con buen balance de las voces. El prensado, limpio de fondo, pero con algún defecto en el acabado («clics», etcétera).

En definitiva, unos discos muy recomendables. Elgar, Britten y la oportunidad (inesperada por los años transcurridos) merecen la pena.—**S. B. S.**

\* \* \*

**ELGAR: Concierto para violoncelo Op. 85. WALTON: Concierto para violoncelo.** Yo-Yo Ma, violoncelo. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: André Previn. CBS IM 39541. Digital. Import.

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

Dos obras británicas del siglo XX pertenecientes al mismo género. Aunque separadas por 37 años de distancia, se puede establecer un denominador común. Ambas se insertan en esa peculiar tradición neorromántica viva entre los compositores ingleses aún hasta nuestros días. Partituras un tanto FUERA DE TIEMPO, pero escritas las dos desde sinceras convicciones personales, quizá por ello se trata de magníficos logros. El **Concierto Op. 85** de Elgar nace en una etapa en la que el músico recorre sendas de introspección. Su arte ha quedado desprovisto de todo lo superfluo, se ha esencializado radicalmente. La página de Walton figura en último lugar cronológico en una lista de obras concertantes; junto con el **Concierto para viola**, el de violoncelo contiene las soluciones más acertadas de su autor en esta parcela.

Yo-Yo Ma es uno de los valores jóvenes más firmes de su instrumento. En obras de esta época —no así de la barroca— las versiones que propone tienen un muy elevado poder de convicción. El violoncelista se caracteriza por una notable expresividad y por un dominio técnico absoluto. Los pasajes de sentido lírico alcanzan siempre una temperatura comunicativa altísima. Orquesta y director se sitúan igualmente a un nivel similar. El gran músico que es Previn cumple su cometido, no el mero acompañamiento sino la cointerpretación, sintonizando perfectamente con el solista. Hay otras versiones magníficas de estas obras (Elgar: Du Pré, Fournier; Walton: Piatigorsky, Tortelier), pero las del presente disco se colocan también como una opción de primera fila.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA.**

\* \* \*

**FALLA: Noches en los Jardines de España. ALBENIZ/C. HALFFTER: Rapsodia Española. TURINA: Rapsodia Sinfónica.** Alicia de Larrocha, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Decca 410 289-1. Digital. Import.

# ULTIMAS NOVEDADES



**BRAHMS: Concierto para piano No. 1**  
Arthur Rubinstein  
Orquesta Filarmónica de Israel. Zubin Mehta  
LP 9-42657. MC 8-42657

**BRAHMS: 9 Danzas Húngaras**  
**DVORAK: 6 Danzas Eslavas**  
Orquesta Sinfónica de Londres. Willi Boskovsky  
LP 411 725-1

**MENDELSSOHN: El Sueño de una Noche de Verano**  
(música incidental completa)  
Hanneke van Bork, Alfreda Hodgson. Coro Ambrosiam  
Orquesta New Philharmonia, Londres. Rafael Frühbeck de Burgos  
LP 9-42642. MC 8-42642



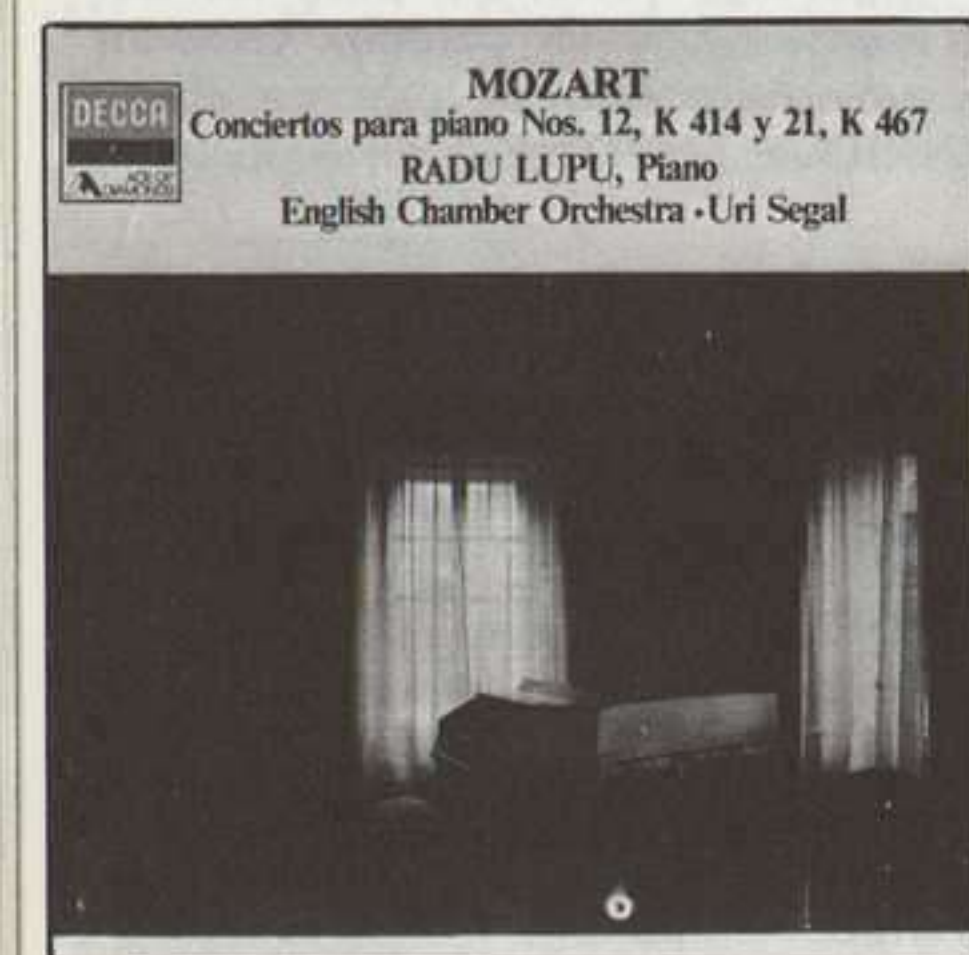
**MOZART: Conciertos para piano Nos. 12 y 21 (K 414 y 467)**  
Radu Lupu. English Chamber Orchestra. Uri Segal  
LP 9-42656. MC 8-42656

**MOZART: Serenatas Nos. 3, K 185 y 13, K 525**  
"Pequeña Música Nocturna"  
Conjunto Mozart de Viena. Willi Boskovsky  
LP 9-42644

**SCHUBERT: Sinfonías Nos. 3 y 6 "Pequeña en Do mayor"**  
Orquesta Filarmónica de Viena. Istvan Kertesz  
LP 9-42653

**SCHUBERT: Sinfonía No. 9 en Do mayor "La Grande"**  
Orquesta Filarmónica de Viena. Istvan Kertesz  
LP 9-42655. MC 8-42655

**SIBELIUS: Sinfonía No. 2**  
Orquesta Filarmónica de Viena. Lorin Maazel  
LP 9-42650



**RENATO BRUSON canta DONIZETTI**  
Arias de Gemma di Vergy, Marin Faliero, Roberto Devereux,  
La Favorita, Linda di Chamounix, Maria di Rohan,  
Don Sebastiano, Caterina Cornaro  
Orquesta del Teatro Regio, Turín. Bruno Martinotti  
LP 9-42025

**CHRISTA LUDWIG canta WAGNER**  
Escenas de Tannhäuser, Parsifal, La Walkyria,  
El Ocaso de los Dioses  
Orquesta Filarmónica de Viena. Sir Georg Solti  
LP 9-42026

**SHERRILL MILNES**  
Arias y escenas de Don Carlos, Otello, Ernani,  
Il Barbiere di Siviglia, La Fanciulla del West,  
La Gioconda, I Puritani, La Favorita  
Coros. Orquesta Filarmónica de Londres. Silvio Varviso  
LP 411 976-1

**BIRGIT NILSSON canta VERDI**  
Arias y escenas de Aida, Macbeth, Nabucco,  
Un Ballo in Maschera, La Forza del Destino  
Orquestas diversas. Sir John Pritchard, Argeo Quadri, Sir Georg Solti  
LP 411 885-1

**LUCIA POPP canta MOZART**  
Las Bodas de Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte,  
La Flauta Mágica, Zaida, La Clemencia de Tito, Il Re Pastore  
Orquestas diversas. Istvan Kertesz, Sir Georg Solti  
LP 9-42027



**MADO ROBIN**  
Arias de I Puritani y La Sonnambula  
Piezas de coloratura de Alabiev, Arditi, Dell'Acqua, Proch  
Orquesta Filarmónica de Londres. Anatole Fistoulari  
LP 411 923-1

**GIUSEPPE DI STEFANO**  
Arias de La Forza del Destino, Tosca, Turandot, Carmen,  
Manon, Faust, Andrea Chénier, La Gioconda, Mefistofele,  
L'Elisir d'Amore  
Orquestas diversas. Francesco Molinari-Pradelli,  
Fernando Previtali, Franco Patané, Tullio Serafin  
LP 9-42018

**RENATA TEBALDI canta VERDI**  
Arias y escenas de Il Trovatore, Otello, Un Ballo in Maschera,  
Don Carlo, La Forza del Destino, Giovanna d'Arco  
Orquestas diversas. Alberto Erede, Oliviero de Fabritiis,  
Francesco Molinari-Pradelli  
LP 411 886-1



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



Alicia de Larrocha y Frühbeck de Burgos nos obsequian en este disco con la que, para mí, se erige en LA gran versión de las **Noches en los Jardines de España**. No podía esperarse menos de la gran pianista barcelonesa, el (la) intérprete ideal de la música española, y del maestro burgalés, que a tenor de su anterior versión con Gonzalo Soriano ya parecía el más grande director de esta obra. Esta consideración previa no ha hecho sino confirmarse ampliamente tras el intenso placer que supone la audición de este disco.

Versión de altos vuelos, bellísima en el concepto y en la exposición, y traductora fiel en todo momento de la intensa carga emocional y el hondo sentimiento que anida en esta música; al mismo tiempo, interpretación plena de equilibrio y ponderación en lo expresivo, donde la componente contemplativa y ensoñadora —necesariamente compatible con la pasional— sienta carta de naturaleza.

Larrocha tiene la pulsación ideal para esta música y, por supuesto, aporta su idiomatismo nato respecto a la literatura española para teclado. Su ejecución está llena de flexibilidad para con las cambiantes atmósferas que se van sucediendo y se integra admirablemente en la paleta sonora, en cabal comprensión de la función —nunca concertante, no lo olvidemos— que el piano juega en el entramado sonoro ideado por Falla (aquí no hay dialéctica instrumental piano-orquesta, sino una resultante integradora de ambos elementos). Su línea, tersa y vigorosa a un tiempo, denota también un pianismo de muchos quilates, que bien pudiera ejemplificarse en los siempre peligrosos pasajes cromáticos del tercer movimiento, «En los jardines de la Sierra de Córdoba».

Frühbeck, por su parte, recrea las **Noches** de forma clarividente: ejerce sin duda un control, pero una de sus mejores cualidades es la naturalidad en la expresión y la fluidez discursiva; cada efecto, cada frase surge con sencillez y espontaneidad, pero de forma NECESARIA: es decir, es consecuencia de lo que le ha precedido y a la vez mediatizará lo que está por venir. Con la colaboración de una London Philharmonic de bellísimo sonido donde lo haya, Frühbeck acierta a transmitirnos todo el impresionismo de la obra. Abundan los efectos instrumentales, como los ataques llenos de intencionalidad o ese maravilloso «crescendo» al final de «En el Generalife», que se va dilatando en amplias arcadas de los violines para estallar, luminoso, en el clímax; espléndidos «ritenuti», «sfor-

zandi», «ritardandi»... Y sobre todo una intensidad, ferviente por momentos, que deja hueco a la magia y al embrujo.

El acoplamiento del disco está a la altura de la obra base: muy atractiva la **Rapsodia Española** de Albéniz, brillante e imaginativamente orquestada por Cristóbal Halffter, donde lo orgiástico de la jota y de la malagueña tiene su contrapunto en una felicísima escritura pianística eminentemente ornamental. La dirección de Frühbeck, ligera y vigorosa a un tiempo, resalta la soberbia línea de Larrocha, cuyos arabescos son un modelo de ingravidez sonora. Y la también aérea **Rapsodia Sinfónica** para piano y cuerdas de Turina constituye un placer escucharla en versión de tal calibre.

Disco excepcional, con una versión parece que DEFINITIVA de las **Noches**, y otras dos obras interesantes del repertorio español ejemplarmente traducidas. Hasta el momento Gonzalo Soriano/Orquesta del Conservatorio de París/Frühbeck y Achúcarro/London Symphony/Eduardo Mata eran recomendables versiones de las **Noches**, por encima de la anterior de Alicia de Larrocha/Suisse Romande/Comissiona. Pero a la actual que acabo de comentar, beneficiada además por un sonido extraordinario, le corresponde por derecho propio la cabecera de la lista. **JUAN IGNACIO DE LA PEÑA.**

\* \* \*

**FRANCK: Cuarteto en Re menor.**  
Cuarteto Fitzwilliam. Decca  
L'Oiseau Lyre 9-51 013. Import.

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

Con los habituales años de retraso —cinco en este caso— nos llega ahora una de las obras más injustamente olvidadas de finales del siglo XIX servida en una interpretación que no dudo en calificar de histórica. Estamos aquí ante uno de esos discos en los que no sólo admiramos una gran versión, sino también una gran obra, una de las muchas músicas magistrales que han sido olvidadas por los intérpretes. Dice Alan George —viola del Fitzwilliam Quartet y firmante, una vez más, de las admirables notas que acompañan al disco que este **Cuarteto** es indudablemente la mejor obra de su autor, César Franck. A tenor de lo escuchado, es muy posible que lleve razón, aunque también podríamos establecer un «ex aequo» con su **Sinfonía en Re menor**, dejando que cada una de estas dos obras maestras ocupe la hegemonía dentro de su respectiva parcela —música sinfónica y música de cámara. Sí que es claro, sin embargo, que este **Cuarteto**, compuesto entre 1889 y 1890 y estrenado sólo unos meses antes de la muerte de su autor, es una partitura más interesante, compleja y —en palabras de Alan George— visionaria que su unánimemente admirada **Sonata para violín y piano**.

Obra de una densidad y complejidad increíbles (son necesarias varias audiciones para conseguir aprehenderla mínimamente), que lleva el principio cíclico hasta sus últimas consecuencias y que exige de los intérpretes —citamos nuevamente a

George— un esfuerzo físico casi intolerable, encuentra en un cuarto de las características del Fitzwilliam su traductor idóneo. Es ésta una música que, como la **Sinfonía en Re menor**, se presta a continuos arrebatos momentáneos que sólo sirven para restar coherencia a la obra en su conjunto. De ahí que sea necesario un estudio minucioso no sólo del contenido, de la propia música, sino también de la forma o estructura de la misma, que se erige aquí como auténtica coprotagonista. En anteriores comentarios —fundamentalmente en el realizado con motivo de la importantísima publicación de su grabación de la integral de la obra cuartetística de Shostakovich— ya nos hemos referido «in extenso» a las peculiaridades interpretativas del Fitzwilliam, una agrupación que desmenuza cada detalle de la partitura (lo que no resta a sus versiones un ápice de emoción o comunicatividad) y que sabe adecuar siempre su muy característico sonido —algo duro, nunca brillante, sin excesivos armónicos, con un vibrato muy comedido y con el conjunto sustentado en todo momento por la cuerda grave— a la obra que sitúa en los atriles. Todo ello se traduce en un planteamiento dinámico que no puede ser sino fruto del análisis (y de numerosísimos ensayos), en unos climas precedidos siempre del proceso tensivo ideal (la dificultad para conseguir esto en el cuarto movimiento es realmente terrorífica) y unas concesiones a la galería absolutamente nulas (¡cuántos cuartetos habrían finalizado la obra con un gran y espectacular «ritardando»!).

Es quizá el Fitzwilliam uno de los cuartetos con mayor personalidad global, ya que es aquí muy difícil hablar de suma de individualidades, pues éstas no existen como tales. Apoyado sobre todo en un Rowland —que acaba de abandonar la agrupación— siempre impecable de afinación y golpes de arco (ataques fundamentalmente) y en su habitual condición de antilider, y en George y Davies, preocupados en todo momento por arropar desde la cuerda grave el sonido global, el Fitzwilliam nos obsequia una vez más con una versión de referencia de una de las obras más bellas y difíciles de toda la literatura cuartetística: gracias a los ingleses estamos introduciendo en nuestra discoteca muchos de los **Cuartetos** capitales de finales del siglo XIX y comienzos del XX tradicionalmente marginados por los intérpretes.

Pocas acústicas más adecuadas para recoger el sonido de la agrupación inglesa que la del auditorio «The Maltings», sede del Festival de Aldeburgh que fundara Benjamin Britten. Así, el sonido es claro, incisivo, natural y, como se requiere en no pocos momentos de la obra, sinfónico, ya que las dobles cuerdas son constantes en las partituras de los cuatro instrumentistas. Sólo recuerdo una magnífica versión de esta obra a cargo del Cuarteto de Praga (Denon), aunque creo que no era de la altura de la aquí comentada. Disco, pues, de obligada adquisición y serio candidato a obtener uno de los «Premios RITMO» 1985.—L. C. G.

\* \* \*

**GOUNOD: Roméo et Juliette.** Catharina Malfitano, Ann Murray, Alfre-

do Kraus, Gabriel Bacquier, José Van Dam, Gino Quilico, Charles Burles. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director: Michel Plasson. EMI 27 01 423, 3 discos. Digital. Import.

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

Charles Gounod es el autor más popular de la música romántica francesa, pero esta popularidad le ha llegado básicamente con su **Faust**, su obra habitual en los teatros de ópera fuera del área francesa. Del resto de su producción sólo **Romeo y Julieta** forma parte esporádicamente del repertorio, y es por lo normal debido a un intérprete, más que en razón del gusto del público. Y no es porque la obra esté carente de valores, ya que surge el melodismo del autor en muchos pasajes de la obra, pero también hay otros momentos en que no logra superar la corrección. La idea de escribir sobre la popular obra de Shakespeare era antigua en el compositor, ya que fue en 1841, es decir 26 años antes de su estreno cuando pensó en componer sobre el tema, pero se fue demorando su trabajo, hasta que, a fin de poder componer con tranquilidad, Gounod se alejó de París y volvió a la Provenza, donde ya había estado para escribir **Mireille**. Durante cuatro meses estuvo trabajando en la obra, hasta que por motivos de su delicada salud tuvo que volver a París, para descansar durante un período, finalizado el cual volvió a componer; es muy posible que estas circunstancias influyeran en el resultado final de la ópera.



**La Academia de Saint Martin-in-the-Fields.**

Ya he dicho que las interpretaciones de esta obra suelen surgir en base a un artista: primero fue Franco Corelli en su grabación para EMI, y ahora es la presencia de Alfredo Kraus lo que explica plenamente el nuevo registro. Su intervención es casi perfecta; en ella son evidentes las grandes cualidades del tenor canario, donde uno no sabe qué admirar más, si la elegancia en el fraseo, la perfecta dicción, el sentido delicado y romántico de la interpretación o la seguridad en todos los registros; oír la delicadeza con que desgrana el madrigal «Auge adorable», la pasión romántica con que expresa el recitativo «L'amour, l'amour» o la finura e intención con que canta el aria «Ah! leve toi soleil», o la pasión con que interpreta sus dúos. Todo ello depara una lección interpretativa. A su lado, Catharina Malfitano sabe dar la réplica, con su

PHILIPS

Classics

PHILIPS «C

La nueva serie importada de precio medio e que recoge la mejor selección de gr



Sir Neville Marriner



Sir Colin Davis

**BACH: los 2 Conciertos para violín**  
**Concierto para 2 violines**

Henryk Szeryng, Maurice Hasson  
Academy of St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner  
LP 412 915-1. MC 412 915-4

**BEETHOVEN: Concierto para piano No. 5 "Emperador"**

Alfred Brendel  
Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink  
LP 412 917-1. MC 412 917-4

**BEETHOVEN: Sinfonía No. 9**

Anna Tomowa-Sintow, Annelies Burmeister, Peter Schreier, Theo Adam  
Coros de Leipzig, Berlín y Dresde  
Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Kurt Masur  
LP 412 916-1. MC 412 916-4

**BEETHOVEN: Sonatas para piano**  
**Nos. 26 "Los Adioses" y 29 "Hammerklavier"**

Alfred Brendel  
LP 412 918-1. MC 412 918-4

**BRAHMS: Concierto para violín**

Henryk Szeryng  
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Bernard Haitink  
LP 412 919-1. MC 412 919-4

**BRUCH: Concierto para violín No. 1, op. 26**

**MENDELSSOHN: Concierto para violín No. 2, op. 64**  
Salvatore Accardo  
Orquestas de la Gewandhaus, Leipzig y Filarmónica de Londres  
Kurt Masur. Charles Dutoit  
LP 412 929-1. MC 412 929-4

**DEBUSSY: El Mar. Preludio a la siesta de un fauno**

**Rapsodia para clarinete. Marcha Escocesa**  
George Pieteron. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam  
Bernard Haitink  
LP 412 920-1. MC 412 920-4

**DVORAK: Sinfonía No. 9 "Del Nuevo Mundo"**

Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Sir Colin Davis  
LP 412 921-1. MC 412 921-4

**GRIEG: Peer Gynt, suites Nos. 1 y 2. Danzas Noruegas**

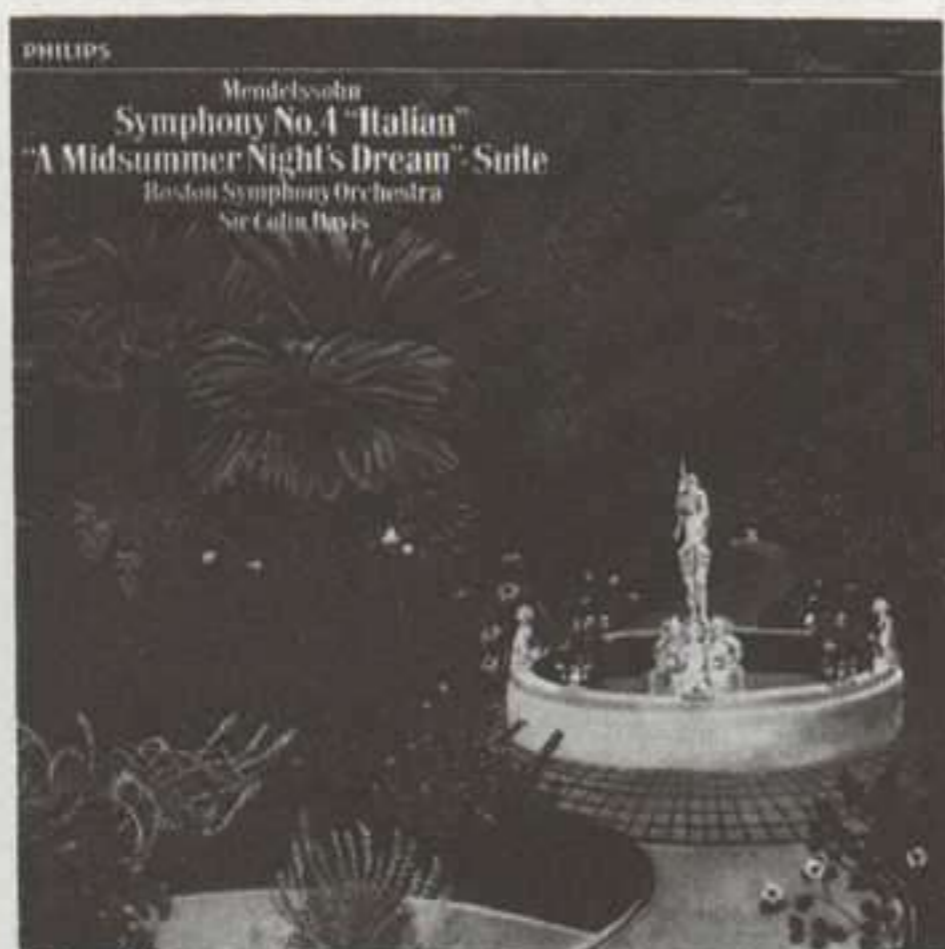
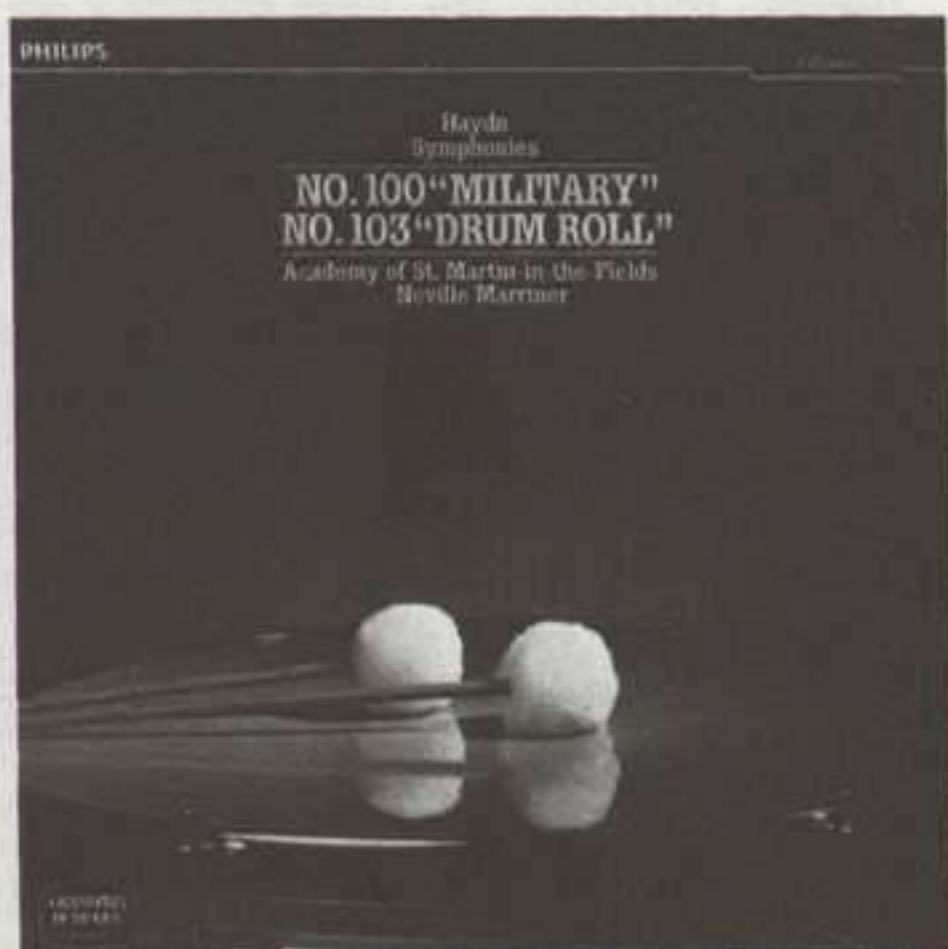
English Chamber Orchestra. Raymond Leppard  
LP 412 922-1. MC 412 922-4

**GRIEG, SCHUMANN: Conciertos para piano**

Stephen Bishop-Kovacevich  
Orquesta Sinfónica de la BBC, Londres. Sir Colin Davis  
LP 412 923-1. MC 412 923-4

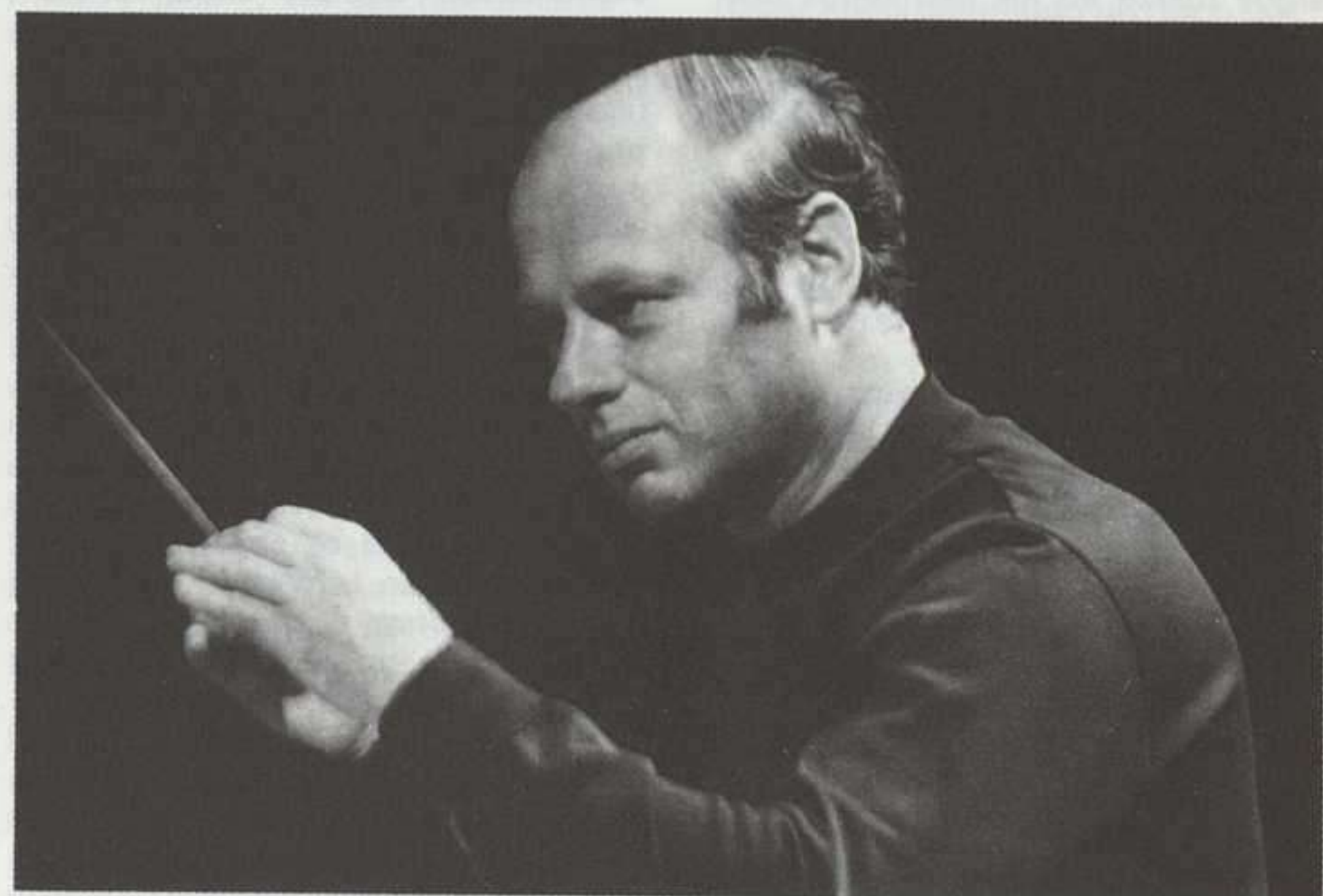
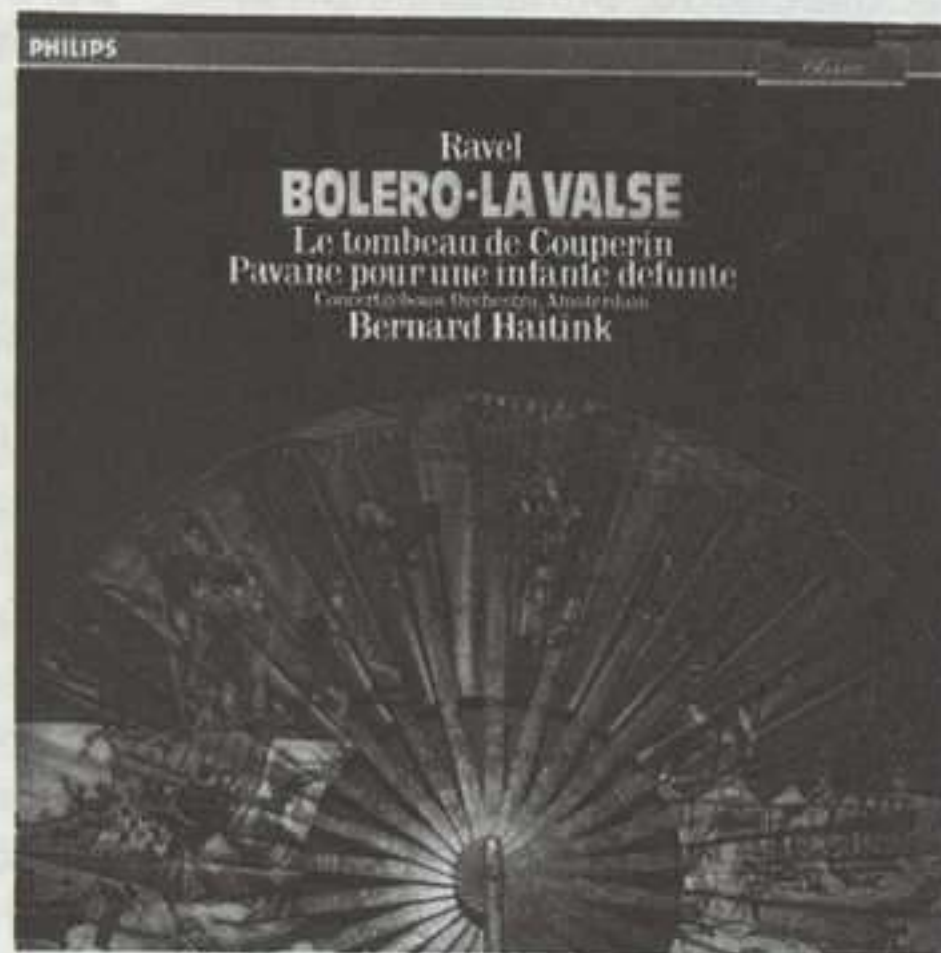
**HAENDEL: Música Acuática (completa)**

Academy of St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner  
LP 412 924-1. MC 412 924-4



**CLASSICS»**

o en LP's. y Cassettes (de dióxido de cromo)  
grabaciones del repertorio PHILIPS



Bernard Haitink

**HAYDN: Sinfonías Nos. 100 "Militar" y 103 "Redoble de timbal"**  
Academy of St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner  
LP 412 925-1. MC 412 925-4

**LISZT: los 2 Conciertos para piano**  
Claudio Arrau  
Orquesta Sinfónica de Londres. Sir Colin Davis  
LP 412 926-1. MC 412 926-4

**MAHLER: La Canción de la Tierra**  
Dame Janet Baker, James King  
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Bernard Haitink  
LP 412 927-1. MC 412 927-4

**MENDELSSOHN: Sinfonía No. 4 "Italiana"**  
**El Sueño de una Noche de Verano: suite**  
Orquesta Sinfónica de Boston. Sir Colin Davis  
LP 412 928-1. MC 412 928-4

**MOZART: los 4 Conciertos para trompa. Rondo K 371**  
Alan Civil. Academy of St. Martin-in-the-Fields  
Neville Marriner  
LP 412 930-1. MC 412 930-4

**MOZART: Conciertos para piano Nos. 18 y 27 (K 456 y 595)**  
Alfred Brendel. Academy of St. Martin-in-the-Fields  
Neville Marriner  
LP 412 931-1. MC 412 931-4

**MOZART: Gran Misa en Do menor, K 427**  
Margaret Marshall, Felicity Palmer, Anthony Rolfe-Johnson,  
Gwynne Howell. Coro y Academy of St. Martin-in-the-Fields  
Neville Marriner  
LP 412 932-1. MC 412 932-4

**ORFF: Carmina Burana**  
Celestina Casapietra, Karl-Heinz Stryczek, Horst Hiestermann  
Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig. Herbert Kegel  
LP 412 933-1. MC 412 933-4

**RAVEL: Bolero. La Valse. Le Tombeau de Couperin**  
**Pavana para una infanta difunta**  
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Bernard Haitink  
LP 412 934-1. MC 412 934-4

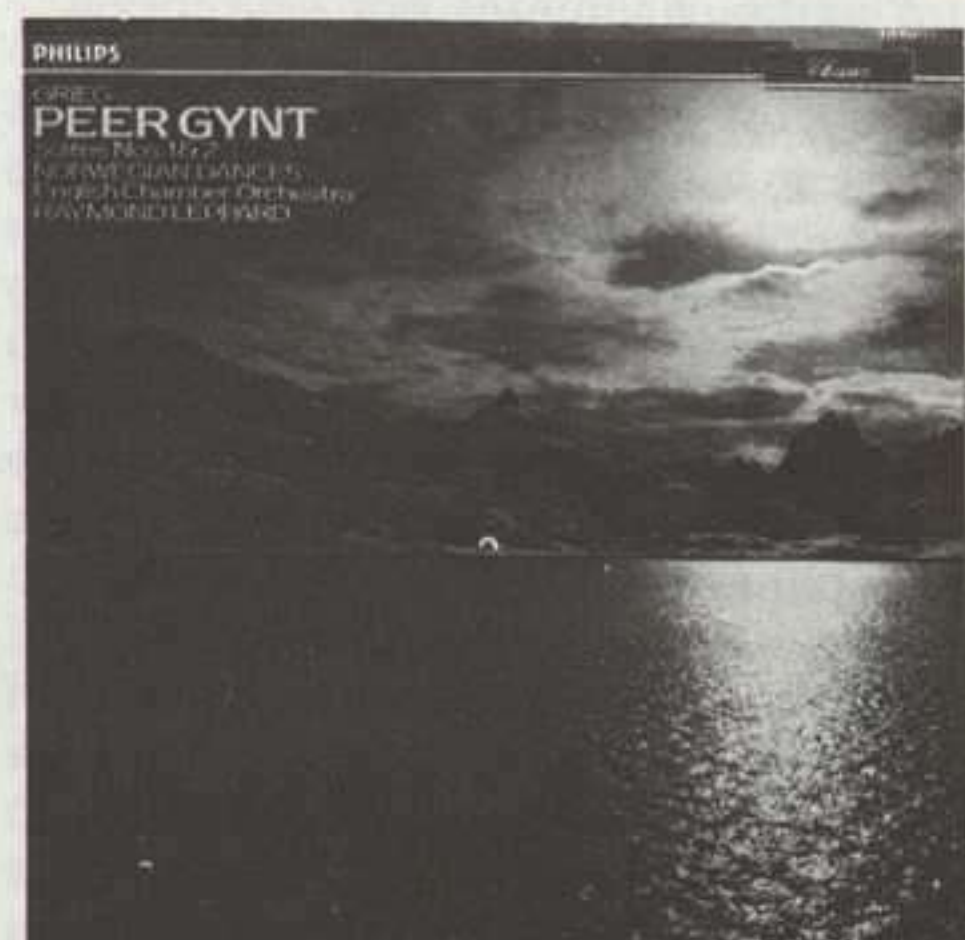
**ROSSINI: 6 Oberturas (incl. Semiramide, Guillermo Tell)**  
Academy of St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner  
LP 412 935-1. MC 412 935-4

**SCHUBERT: Cuartetos de cuerda**  
**Nos. 12 "Quartettsatz" y 14 "La Muerte y la Doncella"**  
Cuarteto Italiano  
LP 412 936-1. MC 412 936-4

**TCHAIKOVSKY: Cascanueces, selección**  
Coro. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Antal Dorati  
LP 412 938-1. MC 412 938-4

**TCHAIKOVSKY: Sinfonía No. 6 "Patética"**  
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Bernard Haitink  
LP 412 937-1. MC 412 937-4

**VIVALDI: Las Cuatro Estaciones**  
Roberto Michelucci. I Musici  
LP 412 939-1. MC 412 939-4



voz bella de timbre, nitidez en las agilidades, seguridad en el registro agudo y con un nivel expresivo que si bien no alcanza el de su «partenaire», le da una respuesta adecuada.

Gabriel Bacquier es el gran barítono de siempre, con una gran calidad en el fraseo, al que desgraciadamente los años no perdonan y hacen que su voz pierda con frecuencia su redondez habitual. José van Dam es un cantante de muy buena línea, de depurada técnica y con gran prestancia; lo único que encuentro a faltar en él es una mayor amplitud vocal. Correcto el resto de los intérpretes, con una interesante Ann Murray. La versión de Michel Plässon, al frente de la Orquesta y Coro del Capitolio de Toulouse es muy superior a la de Alain Lombard con la pareja Freni Corelli. Este consigue fuerza en los momentos dramáticos, pero carece del necesario refinamiento en aquellos momentos en que la obra lo requiere.—**ALBERT VILARDELL.**

\* \* \*

#### HAENDEL: Las 20 Sonatas a trío.

Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-the-Fields. Philips 412 439-1, 4 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★

Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Se atribuye a Claudio Monteverdi la paternidad, en ciernes, de la combinación instrumental a tres voces, detectable en los «ritornelli» para dos «violini di braccio» y «basso dal chitarrone», situados entre las estanzas de los *scherzi musicale* (a tres voces), de 1607. De ese año son las *Sinfonie e gagliarde*, de Rossi, a tres voces, y ya en 1610 tenemos las *Sonate a tre per violino, cornetto e continuo*, de Cima. La expansión de este tipo de sonata fue amplia, en Italia, y pronto llegó a Alemania. Entre 1683 y 1694 aparecieron los *Opus 1 a 4*, de Corelli, verdadero epitome del género. En la colección del *Opus 5*, Corelli estableció la famosa y algo artificial distinción entre «sonata da chiesa» —en cuatro movimientos, lento-rápido-lento-rápido, con la posible inclusión de un quinto— y «sonata da camera» —sucesión de movimientos con denominación y estructura métrica de danza. Fórmula ésta muy próxima a la suite de danzas, típica de la escuela francesa. Francois Couperin, en Francia, y G. P. Telemann, en Alemania, cultivaron con fortuna y asiduidad la sonata a trío, que tuvo escaso eco en la producción de J. S. Bach.

Por su parte, Haendel no demostró particular interés por esta forma musical, que en él tomó el esquema básico de la «sonata da chiesa». Su *Opus 2*, editado —o mejor, reeditado— por Walsh, hacia 1732, recopila seis sonatas datadas entre 1700 y mediados de la década de 1720. La distribución prevista es: flauta, violín y continuo (núms. 1 y 2), dos violines y continuo (núms. 3 y 5), flauta de pico, violín y continuo (núm. 3), dos flautas y continuo (núm. 6). En la *Cuarta Sonata*, la estructura cuatropartita se prolonga con una Giga, como quinto movimiento. Como era práctica habitual de la época, se hace uso de materiales procedentes de obras publicadas anteriormente y a

la vez, algunos movimientos de este *Opus 2* serán reutilizados en obras posteriores. De 1739 data la publicación del *Opus 5*, colección de siete sonatas que presentan esta distribución: dos oboes y continuo (núms. 1 y 6), dos violines y continuo (núms. 4, 5 y 7), flauta, violín y continuo (núm. 3). A diferencia de la *Opus 2*, la compilación no fue hecha exclusivamente para esta ocasión y son pocos los movimientos escritos a propósito. En la mayoría de los casos, se trata de piezas danzables (*Gavotte, Musette, Sarabande, Allemande, Menuet*, etc.) extraídas de obras orquestales anteriores. Es curioso que la sucesión de danzas acerca que estas obras al esquema de la «sonata da camera», si bien se respeta la alternancia de tiempos rápidos y lentos, propia de la «da chiesa», comenzando siempre cada sonata con un solemne tiempo lento. Todo lo dicho no impide que estemos ante unas obras deliciosas, originalísimas, por cuanto Haendel sabe acomodar perfectamente los elementos de inventiva musical al medio camerístico elegido, con el resultado de unas combinaciones sonoras y estructurales de elevado interés.

En este álbum —magníficamente interpretado por los solistas de The Academy— encontramos también las tres *Sonatas HWV 392 a 394*, denominadas *Sonatas de Dresde*, de las cuales tan sólo la primera ha sido reputada como original. (En ella encontramos un sensacional «Adagio», genuinamente haendeliano). También se incluyen las sonatas descubiertas en los últimos años de investigación haendeliana: la *HWV 338*, en tres tiempos, escrita para dos violines y continuo, partitura situada en los aledaños de la primera ópera de Haendel, *Almira*; la *HWV 405*, para dos flautas de pico y continuo, asimismo con estructura tripartita, procedente del final del período italiano del autor; la *HW 395*, para dos flautas y continuo, no del todo exenta de dudas acerca de su autoría; y la *HWV 403*, para dos violines y continuo, orquestada posteriormente como obertura del oratorio *Saúl*.

Digamos que se han utilizado instrumentos modernos, aunque la articulación y el empleo de la ornamentación siguen las pautas habituales en la música barroca. En las *Sonatas Op. 5/1 y Op. 5/6*, el fagot reemplaza al violonchelo, en el bajo, mientras que el clave deja paso a un órgano positivo en las *HWV 392 y 393*, detalle éste que no se menciona en la carpeta. Los solistas, como era de esperar, brindan interpretaciones memorables; de referencia, vamos. Quizá el vibrato de la flauta de William Bennett pueda resultar algo excesivo.

Inmejorable toma sonora —digital, excepto en las *Sonatas Op. 2/4 y HWV 392 a 394*— de gran nitidez y bien balanceada. Adecuada presentación, con un artículo excelente de Anthony Hicks. Sin duda, versión recomendable. Para los interesados en la interpretación con instrumentos originales, si pueden conseguirla en el extranjero, hay una versión a cargo de L'Ecole d'Orphée (cuatro álbumes, CRD 1079/80, 1073/74, 1075/76 y 1077/78.—**GONZALO BADENES MASO.**

\* \* \*

**HAENDEL: Dettingen Te Deum. Dettingen Anthem.** Coro de la Abadía de Westminster. The English Concert. Director: Simon Preston. Archiv 410 647-1. Digital (CD: 410 647-2). Import.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★

Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Se trata de un disco excelente, sobre el que no es posible ahorrar elogios a los méritos reunidos. Excelencia de la visión estilística, excelencia de la ejecución instrumental, excelencia de los coros. Estas dos obras, que sin ocupar los más altos y reconocidos lugares de la producción haendeliana, no son nada despreciables, se inscriben dentro de la tradición inglesa de los himnos y cantos litúrgicos que tanta producción ha cosechado, aunque de diversa calidad. Así, los «anthems» de Purcell y las incursiones de Haendel en el género se sitúan entre lo más destacado.



El *Te Deum* y la *Antífona* que comentamos son dos obras unidas y dispuestas para ser interpretadas en la misma ocasión, al parecer una celebración oficial en la Catedral de San Pablo de Londres para conmemorar la victoria de ingleses y austríacos sobre los franceses en Dettingen el 27 de junio de 1743. De hecho, la ejecución en la Catedral no se llevó a término y fueron ejecutadas el 27 de noviembre en la Corte de San Jaime.

Preston parte de la tradición coral de la oficial Abadía de Westminster, que confiere a la versión una solidez de planteamientos y una seguridad de ejecución únicas. Pero no ha renunciado a una cierta modernización en la ejecución, y así es acompañado por la agrupación de Trevor Pinnock, The English Concert, la cual, utilizando instrumentos originales, ofrece unas soluciones nada extremas y hace de sus interpretaciones algo accesible al público más variado. Y ambos, Preston y Pinnock, aciertan plenamente en estas obras exuberantes, alegres, extrovertidas, donde Haendel se expresaba como un gran maestro del dominio de la escritura coral, y del efecto grandioso sin caer en lo hueco o cansino.

En definitiva, un disco altamente recomendable, en una muy buena grabación.—**S. B. S.**

\* \* \*

**HAENDEL: El Mesías.** Margaret Price, soprano. Hanna Schwarz, contralto. Stuart Burrows, tenor. Simon Estes, bajo. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bá-

vara. Director: Sir Colin Davis. Philips 412 538-1, 3 discos. Digital (Compact Disc: 412 538-2, 3 CD). Import.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★

Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Sir Colin Davis grabó para la misma Philips, en 1965, una versión de *El Mesías* que durante muchos años fue considerada como una de las más acertadas y modernas. Desde entonces, pasados casi veinte años, Davis ha visto acrecentarse enormemente su fama gracias a la indiscutible calidad de su arte de dirigir, y entretanto han variado los criterios interpretativos y las técnicas de grabación. El sistema digital ha podido aconsejar volver a grabar una interpretación de Colin Davis, pero durante este tiempo se han afianzado, contra los primeros augurios, las técnicas de interpretación con instrumentos originales, las cuales, tras múltiples exageraciones, parecen haber llegado a un sano término medio en el cual se disputan el terreno de la música barroca con lo mejor de la manera tradicional. Así, ejemplos de ambas maneras, en una grabación de *El Mesías*, los tenemos respectivamente en Gardiner (Philips) y Marriner (Decca Argo), y junto a ellas perviven las de algún reconocido intérprete tradicional del barroco, como la del difunto Richter (DG). Pero junto a estas tres versiones que marcan todavía la actualidad, aparecen ahora otras grabaciones que, procediendo de directores no especialmente considerados como cercanos a la música barroca, se dedican a grabar esta obra: así Sir Georg Solti (Decca) y Sir Colin Davis. Como siga así la racha, puede que lleguemos a escuchar alguna de Karajan, de Giulini o de Bernstein... En fin, tuve ocasión de criticar la versión de Solti en el número 557 de RITMO: las observaciones que allí hacía son también aplicables aquí.

Como Solti, Davis parte de una concepción predominantemente sinfónica de la obra, aunque no llega a los extremos de aquél. En realidad, su concepción casi no se diferencia de la anterior grabación de 1965, y el cambio más apreciable lo constituyen los solistas (1965: Harper, Watts, Wakefield, Shirley-Quirk), en los que ahora ha salido ganando bastante, y el coro y la orquesta (1965: Sinfónica de Londres). En general, se mantiene la tónica directorial que Angel Carrascosa señalaba en su Discoteca Básica del núm. 490 (abril, 1979): irregularidad de los resultados, pues junto a momentos muy logrados, y a una visión generalmente muy aceptable, incluso hermosa, se dan ocasiones menos felices, como la propia Obertura, el núm. 20 «Behold the Lamb of God», o los coros fugados en general. Los valores de vivacidad de los tiempos e imaginación, partiendo desde presupuestos tradicionales de interpretación, son tan destacables como lo eran en la anterior versión. Con esta presentación, al igual que Solti, Davis pretende, y seguro que consigue, agradar al público inglés, que mira esta obra casi como algo aislado y sobresaliente en el decurso de la historia de la música; por ello, aun aceptando que se trata de una hermosa versión, no puede acabar de convencer al público europeo continental. Este, por ejemplo, quedará sorprendido por la interpretación

del núm. 23 «And with His stripes», sin acompañamiento y tocado muy lentamente, pero junto a estas innovaciones conviven números de lo más habitual en cuanto a concepción. En fin, hay de todo.

El Coro es soberbio, y en ello esta grabación gana, y mucho. Su profesionalidad y disciplina es evidente, pero ello no le resta espíritu, sino que canta con gran entrega. La Orquesta está a nivel similar que la Sinfónica de Londres, aunque quizá algo menos virtuosa.

Los solistas merecen una nota de excelente. Margaret Price se encuentra a sus anchas, con una voz pura y sensible, ofreciendo una gran interpretación del aria «I know that my Redeemer liveth». Hanna Schwarz posee una voz plena de contralto, cautivadora, que maneja a la perfección, con agilidad y dulzura. De las voces masculinas, Burrows ya había grabado la obra para Richter, aunque aquí, a mi parecer, mejora la versión anterior, pues muestra mayor inteligencia en el canto, compensando así un instrumento no excepcionalmente bello. El bajo Simon Estes luce una voz grande y bonita, cálida y llena, pero no siempre sabe sacar partido de su instrumento; está fuera de lugar en cuanto a estilo, y a veces pierde el control de la voz: sería de desear algo más de estudio.

La grabación es muy buena, clarísima, muy bien equilibrada. El prensado es limpio y luminoso.—S. B. S.

\* \* \*

**SHOSTAKOVICH: Sinfonías núms. 6 y 11.** Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Bernard Haitink. Decca 411 939-1, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★

Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

**SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 15.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Bernard Haitink. Decca 9-51018. Import.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★

Sonido: ★ ★ ★ ★ ★



Las tres Sinfonías cuyas versiones conforman los discos reseñados más arriba pertenecen a tres momentos bien diferentes del hacer musical de Shostakovich. La **Sexta**, escrita en 1939, supone una difícil y elaborada PIRUETA en busca del equilibrio entre lo que Shostakovich estaba obligado —OFICIALMENTE— a escribir y lo que sus más recónditas necesidades de creador le reclamaban. La obra posee, por un lado, todo el potencial abstracto del **Cuarteto núm. 1** (compuesto un año antes); por otro, la

suficiente carga expresionista como para hacer desfilar por ella el fantasma irreflexivo, personal, de la desolación / el escepticismo ante la propia condición de ser humano; y, en suma, un lenguaje lo suficientemente PÚBLICO (utilizando la terminología de Clive Bennett) como para que se ENTienda. Situada entre la **Sinfonía núm. 5**, la de su rehabilitación político-social, y las **Séptima** y **Octava**, sinfonías DE GUERRA, tan gráficamente brutales, esta magnífica pieza constituye un verdadero paradigma de ese doble juego tantas veces practicado por su autor; una música con la que contemporizó consigo mismo y, a la vez, con los poderes fácticos de la Unión Soviética de finales de la década de los 30.

La **Sinfonía núm. 11** (1957) es otra cosa. Stalin ya había muerto y Krushchev lo había APUNTILLADO en su intervención célebre de 1956 ante la plana mayor del Soviet Supremo. Era un momento de futuro para el país; un momento adecuado para la reconstrucción del nacionalismo revolucionario perdido, mirando de nuevo a Lenin y a los orígenes de la Revolución. Y Shostakovich, una vez más, se sitúa a la altura de las circunstancias: vuelve a un sinfonismo de programa, estudiadamente pedagógico. Los resultados de esta sincera toma de conciencia de la situación se pusieron de manifiesto en sus **Sinfonías Undécima** y **Duodécima**, la primera una obra desigual pero interesante y, sobre todo, llena de verdad; la otra, una floja partitura que recuerda las TRISTES experiencias de las **Sinfonías Segunda** y **Tercera**. Escrita en cuatro movimientos (**La Plaza del Palacio, 9 de Enero, In Memoriam** y **Alerta**), conmemora los sucesos del Domingo Rojo, aquél en que el pueblo ruso, congregado pacíficamente en la Plaza del Palacio del Hermitage de la antigua San Petersburgo, es brutalmente masacrado por las tropas del Zar: ciertamente en esta música se llega a ver cómo la sangre resbala sobre la nieve...

La **Sinfonía núm. 15** (1971), por último, constituye el testamento musical de su autor. Lo que sucede, claro, es que tal afirmación, hecha así, no pasa de ser un tópico: a casi todos los compositores les sucede lo mismo con su última sinfonía... En el caso de Shostakovich, sin embargo, el asunto toma un especial interés, ya que en él todo tiene siempre más lecturas de lo común: ¿no es acaso sintomático que en esta **Sinfonía** nos sorprende con citas tan peculiares y diversas como el tema que aparece al final de la **Obertura de Guillermo Tell** de Rossini, el motivo —metal grave y timbal— que precede a la **Marcha Fúnebre de Sigfrido**, las tres primeras notas del **Preludio del Acto I de Tristán e Isolda**; y ya de cosecha propia, el tema principal del primer movimiento de la **Sinfonía Leningrado** o ciertas reminiscencias de la **Cuarta**, una de sus piezas malditas? Shostakovich al final de su vida es más Shostakovich que nunca: en su última **Sinfonía**, que él quiere fácil de SEGUIR, no deja de intercalar claves personales, mensajes ocultos, para que la posteridad se haga cargo de ellos. ¿Qué claves, qué mensajes, podríamos preguntarnos hoy? ¿Que es necesario mirar atrás para poder seguir adelante? ¿Que ni siquiera así; que todo se ha acabado ya y no hay esperanza de recuperar nada?... La **Decimoquinta Sinfonía** es el más acabado testamento ideológico de

Shostakovich, si; sólo que por enigmático y polivalente todavía es pronto para descifrarlo.

Haitink ya ha concluido la grabación de la integral de las Sinfonías de Shostakovich. La única que queda por aparecer en España —la **núm. 13, Baby Yar**— acaba de publicarse en el extranjero. Siete años le ha llevado tamaño empresa y, desde luego, el resultado global se puede calificar de espléndido. Sin embargo, y como parece lógico que así sea, se puede apreciar una evolución en las ideas aplicadas a las distintas interpretaciones a lo largo del tiempo que ha durado el registro del ciclo. **Sexta** y **Undécima**, grabaciones de 1985, se sitúan a un nivel de calidad interpretativa óptimo, mientras que la versión de la **núm. 15** —disco de 1979, publicado con anterioridad en nuestro país—, sin ser reprochable en cuanto a su ejecución, no está dirigida atendiendo al mismo patrón conceptual que Haitink ha aplicado posteriormente para la interpretación de otras, como **Quinta, Octava, Decimocuarta** o las dos antedichas. A mi entender es una versión excesivamente romántica, en la que ni todo el sarcasmo que encierran sus movimientos impares, ni la tremenda carga de nihilismo que da vida a los otros dos están, a mi juicio, expuestos de forma del todo convincente. De todas las maneras, es una interpretación notable de una partitura no de la que se puede conseguir bastante más.

Las versiones de las Sinfonías **Sexta** y **Undécima** se pueden situar en la cima del ciclo. En la primera Haitink sí acierta plenamente en el planteamiento del trinomio rabi-desolación-ironía que da lugar a los aspectos de la obra descritos más arriba. Y por lo que se refiere a la de la **Undécima**, es perfecta la manera en que aquél consigue los climas de expectación y opresión del primer tiempo; la violencia y la melancolía del segundo; la atmósfera elegíaca del tercero; y los tremendos climax dinámicos del último.

Las grabaciones son extraordinarias (la de la **Sinfonía núm. 15** no es digital). Así que, en suma, discos recomendables. Quizá en el caso de la **núm. 15** convenga esperar otra grabación. ¿Bernstein?—P. G. M.

\* \* \*

**SOUSA: Marchas: Semper Fidelis. Guide Right. King Cotton. The Thunderer. The Corcoran Cadets March. El Capitán. The Gladiator March. Washington Post. On Parade. Comrades of the Legion. The Liberty Bell. The Directorate. The Bride-Elect. Hail to the Spirit of the Liberty. The Stars and Stripes Forever.** Philip Jones Brass Ensemble. Director: Elgar Howarth. Decca 410 290-1. Digital. Import.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★

Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

El que John Philip Sousa sea poco menos que una GLORIA NACIONAL estadounidense es algo que hace pensar. Su ingenio es bastante limitado. Nuestro hombre simplemente puso en funcionamiento una maquinaria, casi siempre idéntica a sí misma, de producir marchas. Sus partituras, a las que no olvidamos situar en el nivel que les es propio, con una



nadería envuelta de un caparazón ampuloso y brillante. Resultado: un ejemplo, a lo que parece bastante representativo de cierta mentalidad, de lo TÍPICAMENTE AMERICANO.

Hacer soportable todo un disco de Sousa es una empresa ardua por no decir desesperada. Baste decir en favor del Philip Jones Brass Ensemble que se aproxima mucho a esa meta. Sus versiones son técnicamente irreprochables, pero sobre todo hay en ellas grandes dosis de humor, de sentido lúdico, incluso de exageraciones totalmente justificadas, que hacen de esta grabación el mejor de los acercamientos posibles a Sousa. El sensacional sonido del disco lo convierte en algo realmente espectacular. Una pena que fallase un pequeño detalle: la calidad de la música interpretada.

Reservado para adictos de Sousa.—E. M. M.

\* \* \*

**R. STRAUSS: Capriccio, Op. 85.** Gundula Janowitz, Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Schreier, Hermann Prey, Karl Ridderbusch, Tatiana Troyanos, Arleen Augér, Anton de Ridder, Karl Christian Kohn. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Karl Böhm. Deutsche Grammophon 27 09 038, 3 discos. Import.

Interpretación: ★ ★ ★

Sonido: ★ ★ ★ ★

**Capriccio** es la última ópera de Richard Strauss, estrenada en 1942. En ella trata, hasta elevarla a tema central de la misma, una de sus mayores preocupaciones, la importancia del texto en el drama lírico. Enlaza así con un problema que surge en el siglo XVII y toma cuerpo en el XVIII, con las figuras de Gluck y Mozart. Salieri compuso una ópera con el título **Prima la musica e poi le parole**, frase que Strauss introducirá literalmente en la primera escena de su **Capriccio**. El compositor bávaro, que siguió de cerca —tras conversaciones con Stefan Zweig y Joseph Gregor—, la elaboración del libreto, firmado por su amigo el gran director de orquesta Clemens Krauss, traslada la acción a su querido siglo XVIII. La música se acopla con ese tono melancólico y otoñal en una visión poética y decadente de esta época, reflejada por una sucesión de danzas (passepied, giga, gavota) que culminan en una fuga. Utiliza todas las técnicas de canto, como ya había hecho en **Intermezzo** (a diferencia de ésta, no hay en **Capriccio** interludios orquestales —a excepción del bellísimo «Claro de Luna»— ni abundancia de momentos contemplativos —la escena final o la extensa interven-

ción del director del teatro—, ya que Strauss no quería distraerse del auténtico propósito de su obra). Además de ser un experimento, **Capriccio** es a la ópera lo que los **Cuatro últimos Lieder** a este género, un resumen de toda una extensa vida creadora. Por ello, aparecen citas de óperas anteriores (**Caballero de la Rosa, Ariadne, Daphne**) e incluso de poemas sinfónicos (**Till Eulenspiegel**). Aparte del indudable interés que presenta el libreto (un juego teatral con equívocos, en el que la «Condesa Madeleine» tiene que elegir entre las apasionadas declaraciones de amor del compositor «Flamand» y el poeta «Olivier» —aunque el espectador no llega a conocer al vencedor—, mientras su hermano coquetea con la actriz «Clairon», y «La Roche», el director teatral, ofrece su visión nostálgica del mundo de la escena), la música posee una capacidad de seducción que no todos los títulos de la última época de Strauss alcanzan a tener en igual medida.

La presente grabación de D. G., de 1972, aparece en el mercado discográfico español al mismo tiempo que la más antigua de Wolfgang Sawallisch para EMI (de 1958), lo que es una competencia en su contra, al menos en el aspecto interpretativo (el sonido de la D. G. es muy superior). La dirección de un experto en esta música como es Karl Böhm sorprende, y no precisamente de manera favorable, por la escasa inspiración con que está realizada. La importante parte orquestal está tratada como simple apoyo para el desarrollo de la trama. Hay que reconocer que no toda su labor es tan insípida, y se encuentran en ella algunos grandes momentos (como el gran concertante de la escena novena, momento central de la obra).

El reparto es magnífico (aunque el anterior de EMI es ya legendario): Gundula Janowitz es la «Condesa», en un óptimo momento vocal, con elegancia que en ocasiones se torna en distanciamiento; su actuación no alcanza la maravillosa recreación de Elisabeth Schwarzkopf en EMI, la mejor intérprete de esta parte, que parece haber sido compuesta expresamente para ella. Tatiana Troyanos es una exquisita «Clairon», aunque la testitura sea demasiado grave para el juvenil color de sus comienzos. (Christa Ludwig también está espléndida, con algo más de picardía y de temperamento). La emotiva caracterización de Peter Schreier como el compositor «Flamand», que tiene a su cargo la entonación del hermoso soneto dedicado a la «Condesa» por el poeta «Olivier», tiene el único inconveniente de haber sido encarnado anteriormente por Nicolai Gedda. «Olivier» es aquí Hermann Prey, en interpretación de pareja calidad a la de Dietrich Fischer-Dieskau (o incluso más adecuada, en cuanto a timbre vocal). Este último citado es en la presente versión el «Conde», en una de esas creaciones de personajes que combinan cínicamente la mayor elegancia y el más grande de los descaros (aunque la interpretación de Eberhard Wächter también es muy buena). Vocalmente, Karl Riddersbusch es un «La Roche» en mejor forma que Hans Hotter, pero no posee el magnetismo de éste, que trata su gran monólogo como una escena wagneriana. Incluso los personajes secundarios (la pareja de cantantes italianos, Arleen Augér y Anton de Ridder, y el mayor-

domo, Karl Christian Kohn) no alcanzan a los anteriores (una Anna Moffo de lujo, Dermot Troy y el veterano wagneriano Karl Schmitt-Walter). La dirección de Sawallisch, emocionado sin duda por este reparto, es más emotiva que la de Böhm (dato curioso, puesto que en sus últimas interpretaciones de Strauss, el elemento de la inspiración se ve relegado por el de la eficacia y la seguridad), a lo que sin duda debe colaborar su juventud cuando se llevó a cabo la grabación. El álbum D. G. incluye el libreto en alemán y su traducción al inglés (es inútil volver a repetir lo dicho con respecto a los textos de los discos importados); en el caso de esta obra, como en todas las de Strauss, su conocimiento e imprescindible.—R. B. I.

\* \* \*

**R. STRAUSS: Lieder** (selección).  
Dietrich Fischer-Dieskau, barítono.  
Wolfgang Sawallisch, piano.  
Deutsche Grammophon 413 455-1,  
3 discos. Digital. Import.

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

Los **Lieder** de Strauss son la última gran contribución a esta forma musical, considerada en su más estricta acepción de tradición romántica. Compuso alrededor de doscientos (la mayoría de ellos, entre 1885 y 1905). Se distinguen dos períodos, separados entre sí por una pausa de doce años (1906-18), en los que se gestaron las grandes óperas. La primera fase establece las bases estilísticas, que reparcerán en la segunda época de modo más elaborado y perfeccionado, pero sin modificar básicamente el esquema compositivo. La razón para la desigual calidad de los **Lieder** hay que buscarla en el método de composición, por una parte, producto de la inspiración en el momento de lectura del poema, y, por otra, del trabajo a veces frío y puramente artesanal, cuando el texto no era lo suficientemente sugerente para que Strauss compusiera una música adecuada para él. El resultado suele ser muy brillante incluso en estos casos, gracias a las inmensas dotes del compositor, pero el simple ejercicio técnico no llega a emocionar cuando no se ha captado la esencia expresiva del poema. La elección de los textos sigue una curiosa evolución que comienza por los poetas tradicionales —recuerdo de una educación familiar conservadora—, los de los primeros **Lieder** (Uhland, Goethe, Heine, Chamisso, Korner, Geibel, Lenau), junto a poetas de moda o regionales (Adolf Friedrich von Schak, Hermann von Gilm, Felix Dahn); a partir de los **Lieder Op. 27**, ofrecidos como regalo de boda a su esposa, la cantante Pauline de Ahna, en 1894, tras haber entrado en contacto con los círculos artísticos de Munich, se servirá casi exclusivamente de poetas contemporáneos (Henckell, Hart, Mackay, Busse, Liliencron, Dehmel, Bierbaum); en los últimos **Lieder** se separa voluntariamente de la modernidad, recurriendo a Shakespeare, Hölderlin, Goethe, Heine, Arnim y Brentano, volviendo la mirada a su tiempo incluyendo a Hesse en tres de los increíbles **Cuatro últimos Lieder**, junto al romántico Eichendorff. Un

álbum de tres discos es insuficiente para hacerse una idea de la magna producción liederística de R. Strauss. La selección incluida en él no creo que sea acertada, ya que faltan muestras de algunas colecciones importantes —las veinte canciones de juventud, el satírico **Krämerspiegel, Op. 66**, las **Canciones Orientales, Op. 77**, el **Op. 88**—, y tampoco hay ejemplos de los **Ops. 39, 41, 43, 46, 47, 48 y 51** (no se incluyen los básicos **Bretano-Lieder, Op. 68**, pues son para soprano). Además, los casi cincuenta **Lieder** han sido elegidos con poca fortuna, al menos en esta sucesión. Reconozco que algunos de ellos se pueden incluir dentro de los más importantes del compositor después de leer los comentarios del libreto, y no sólo por su audición, lo que no me parece plenamente válido.

piano es digno de mención, pero ha planteado las interpretaciones hacia afuera, aprovechando el lado espectacular, brillante y grandilocuente, con menor atención hacia la búsqueda de un lirismo íntimo y personal.

El sonido del álbum es de gran dignidad, lo que no salva lo fallido de la selección y la interpretación. El libreto, con los textos de los poemas en los tres idiomas habituales en los discos de importación, incluye también documentados artículos. Para conocer de verdad la producción liederística (completa) de Strauss habrá que conocer un álbum de ocho discos, actualmente imposible de encontrar, grabado por EMI e interpretado por la pareja legendaria formada por Dietrich Fischer-Dieskau (en su mejor momento) y Gerald Moore. Entonces, cada cual podrá hacer la



Fischer-Dieskau/Barenboim

La segunda gran desilusión es la interpretación, que viene avalada por dos grandes conocedores de este lenguaje. La decadencia vocal de Dietrich Fischer-Dieskau es cada día más notoria, y en algunos de sus últimos registros se ha acentuado de modo gigantesco, con respecto a la situación estacionaria en la que se mantenía desde hace tiempo. Este destaste vocal ha llevado al gran cantante a acentuar su conocida facilidad para la sobreactuación, mostrada en este álbum de forma patente. El resultado no es atractivo, ni siquiera para los admiradores de su en otras ocasiones envidiable arte y su personalidad, entre los que sin dudar me encuentro. La labor pianística de Wolfgang Sawallisch no está al nivel al que nos ha acostumbrado el competente director y adecuado acompañante, al que también he elogiado en varias ocasiones. El cuidado por la plasmación del sonido straussiano en el

selección que le plazca, pero no aceptar una impuesta ya de antemano.—R. B. I.

\* \* \*

**TARTINI: Conciertos para violín en La mayor, D. 96; en Si bemol mayor, D. 117 y en Sol mayor, D. 78.**  
1 Musici. Solista y director: Salvatore Accardo. Philips 412 403-1. Import.

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

No hace mucho publicamos en estas páginas el comentario a una reciente grabación digital (Philips 95 02 089; 1983) de dos **Conciertos** de Giuseppe Tartini en la extraordinaria versión de Salvatore Accardo como solista y director de la Orquesta Inglesa de Cámara. Ahora

nos llega un disco grabado en 1974, en el breve período que el violinista italiano lideró el prestigioso grupo romano I Musici. Similares elogios a los utilizados en aquella crítica habría que utilizar, «mutatis mutandis», aquí: únicamente señalar que el sonido de Accardo es ahora menos brillante, más terso y mucho más idóneo para la traducción de esta música (su empaste con la sección de los primeros violines es, por ejemplo, mucho mayor); y que el apoyo orquesta de I Musici no disminuye nada, lógicamente, del de la agrupación inglesa (que nos obsesaba entonces con un sonido plenamente italiano), hallándose aquí a caballo entre el sonido característico de la etapa de Ayo o Michelucci y el actual de la Carmirelli.

El único defecto de esta grabación radica, quizá, en la calidad de la propia música interpretada, que no es, en mi opinión, demasiado grande. Los tres **Conciertos** recogidos aquí no poseen esa sugestiva belleza que admiramos en los dos incluidos en el registro posterior: tengo una sensación casi constante de que sobra música y de que ésta adolece de constantes altibajos. Accardo salva este considerable escollo con maestría, pues no en vano su identificación con este tipo de música (Rossini, Vivaldi, Paganini, Tartini) es mucho mayor que en obras posteriores y no específicamente italianas. A pesar de ello, esas largas parrafadas con el solitario acompañamiento del chelo (¿Altobelli?) son a veces ciertamente pensantes. Son de destacar, en cualquier caso, el cuarto movimiento del primero de los **Conciertos** citados arriba, el primero del segundo y el segundo del tercero.

El sonido es bueno, pero sin alcanzar la calidad de aquél que tanto hemos alabado en los últimos registros de I Musici. Disco, pues, prescindible, sobre todo si se plantea la disyuntiva entre la adquisición de éste o del otro citado, éste de mayor interés musical y de sonido mucho más transparente que aquél.—**L.C.G.**

\* \* \*

**TELEMANN: Der Schulmeister (El Maestro de escuela). CIMAROSA: Il Maestro di capella.** Corelli Chamber Orchestra. Coro de niños de la Escuela Hungarica. Jozsef Gregor, bajo. Director: Tamas Pal. Hungaroton SLPD 12573. Import.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Dos obras vocales, intrascendentes pero deliciosas, nos ofrece esta grabación de Hungaroton, cuya importación por Ferysa es un acierto, como el resto del amplísimo catálogo que se ha puesto a nuestra disposición. El fondo editorial es amplísimo, y aunque no sea éste el lugar oportuno para comentarlo, que al menos esta referencia invite a los lectores a echar una ojeada por esta soberbia colección de discos. En muchos casos no se trata de grabaciones de absoluta referencia, aunque en algunos casos sí lo son, pero siempre encontraremos versiones serias, honradas y de notoria musicalidad, a las que suele acompañar unas calidades técnicas nada desdeñables.

Volviendo al disco que nos ocupa, debemos elogiar su aparición en el mercado, puesto que de **Il Maestro di**

**Capella** no existía ninguna, dado que la muy antigua de Manuel Ausensi hace ya años que está descatalogada. Respecto a la pieza de Telemann, tenemos que señalar algo parecido, pues la grabación de la casa Basf hace también tiempo que desapareció de nuestras tiendas.

Dos obritas deliciosas que harán pasar un buen rato al aficionado, que permiten disfrutar de estos **JUEGOS** sin mayor transcendencia, y que en todo caso denotan su pertenencia dos excepcionales músicos.

La interpretación es fresca, divertida, con efectos extraorquestales, muy medidos y perfectamente encajados. La Orquesta de Cámara Corelli, húngara de los pies a la cabeza, es un conjunto, por lo oído en este disco, aceptable, sin que se aprecien especiales virtudes ni grandes defectos. Tocan con una cierta pesantez sus integrantes, lo que quizá en algunas ocasiones sea imputable al propio director. En todo caso, me ratifico en que la musicalidad está garantizada.

El auténtico protagonista del disco es el bajo József Gregor; que canta y vive los papeles con gran maestría; de voz poderosa, pero algo desigual y no siempre bella, Gregor parece un verdadero histrión, que disfruta enormemente cantando.

La grabación digital es notable, así como el prensado, lo que resulta de agradecer. En resumen, un buen disco, conteniendo dos obras que no deberán faltar en los anaqueles de nuestros establecimientos, y por ende en la fonoteca de cualquier buen aficionado. Recomiendo su adquisición, con las limitaciones que han quedado expuestas.—**G. O. LL. O.**

\* \* \*

**VIVALDI: Conciertos para cuerda y continuo R 157, 126, 154, 138, 141, 114 y 119. Sinfonía R 149.** I Musici. Philips 95 00 300.

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

El maridaje Vivaldi/I Musici es prácticamente un matrimonio perfecto: así lo avalan su permanente y larga relación y sus excelentes resultados. Este disco que comentamos nos vuelve a poner de manifiesto que el conjunto de cámara italiano es el medio, el instrumento ideal para traducir las páginas vivaldianas.

De las ocho obras que contiene el disco, siete son conciertos para cuerda y continuo, y el último corte de la grabación recoge la **Sinfonía en Sol mayor, R 149**, que es una de las pocas composiciones instrumentales del músico que pueden fecharse con precisión, pues con seguridad fue interpretada el 21 de marzo del año 1740, fecha en la que el Príncipe Elector de Sajonia visitó «La Pietá», aquella institución benéfica para la que Vivaldi trabajó durante casi cuarenta años en diversas funciones.

Todos los **Conciertos** aquí grabados tienen la especial característica de carecer de violín solista, es decir son obras para orquesta de cuerda y continuo, y técnicamente se pueden englobar en los denominados «concerti a quattro», utilizado frecuentemente como modelo en las composiciones de Torelli, Albinoni y Albinastro. Como informa el gran vivaldista Michael Talbot en las notas que acompañan al disco, parte de los



I Musici, en su formación actual.

conciertos aquí grabados, los **núms. 114, 119 y 154** forman parte de un manuscrito encontrado en la Biblioteca del Conservatorio de París.

Tanto dichos **Conciertos** como el resto de las obras integrantes del presente registro son verdaderas joyas musicales que nos revelan a un Vivaldi menos virtuosista, menos complicado, pero ágil, vivaz y lleno de esa inventiva inagotable. Su utilización del contrapunto es magistral, y su severidad nos aleja algo de los parámetros habituales del músico veneciano.

La interpretación de I Musici es extremadamente idiomática, versátil y nos obliga a reiterarnos en los elogios el encabezamiento. Colabora también la limpiada grabación, con excelente estereofonía y un prensado intachable.

En suma, un nuevo gran disco de Vivaldi por uno de los grupos que mejor han comprendido e interpretado estas músicas. Digamos al lector que no corre peligro de repetir conciertos. He repasado lo publicado hasta la fecha y salvo error u omisión, las piezas aquí grabadas aparecen por primera vez en microsurco.—**G. Q. LL. O.**

\* \* \*

**WAGNER: Lohengrin** (Fragmentos). Solistas, Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Budapest. Director: Otto Klemperer. Hungaroton. LPX 12436. Mono. Import.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★

Dado que en la inauguración del Teatro de la Opera Estatal de Budapest, el 27 de septiembre de 1884, se interpretó el primer acto de **Lohengrin**, la presente edición reúne esta efemérides centenaria con la conmemoración de los cien años del nacimiento de Otto Klemperer, cumplidos el pasado 14 de mayo.

Este tipo de disco puede resultar irritante, por la continua mutilación de fragmentos. Aun así, el que

comentamos sirve como documento histórico suficientemente orientativo, a pesar de la deficiente toma de sonido, procedente de una transmisión radiofónica de 1948. La personalidad de Klemperer impregna la interpretación. Está al frente de una Orquesta sólo discreta —son numerosos los fallos de la cuerda en el Preludio al Acto 3, en los diseños ascendentes y descendentes en semicorcheas de la acusación de «Telramund» o de lo metales, en las imitaciones canónicas del «juicio de Dios» en la escena del combate, en la exposición del segundo tema del Preludio 3, etc. Un coro que se desajusta en los «divisi» del pasaje en Mi mayor de la Marcha nupcial del Acto 2. Unos solistas, en fin, irregulares. Vibrante el «Lohengrin» de József Simándy, tenor OFICIAL de la Opera de Budapest hasta 1980. Ya quisiéramos escuchar hoy, en Bayreuth, su espléndido La agudo, en salto de octava, en «Durch Gottes Sieg», o los repetidos y firmes Sol sostenidos y Las de la «Narración del Grial». La voz posee metal y brillo, aunque uno echa a faltar el cálido lirismo de Windgassen o la luminosidad de Sándor Kónya. Hay que perdonar a Simándy que no ataque en piano el La agudo del «Heil dir, Elsa», o que su «Taube» carezca del místico aroma que le confiere el «ppp.» Magda Rigó tiene su mejor momento en la escena amorosa del Acto 3, aunque es forzoso aplaudirla por la valentía con que mantiene, durante cuatro compases, el Si bemol agudo en el concertante final del Acto 1. Su «Sueño de Elsa» puede no haber sugerido la visión sobrenatural del caballero, pero sí el clima caballeresco en «Des Ritters will ich wahren», por cierto llevado muy aprisa por Klemperer. Al bajo György Losonczy se le dan pocas oportunidades en esta selección, lo cual no lamentamos, dado su precario estado vocal. El «Telramund» de László Jámbor acusa un vibrato excesivo en su escena del primer acto. Y pese a todo ello, el documento nos permite atisbar la concepción dramática de Klemperer y el vigor de su batuta. Los «tempi» son generalmente am-

plios, pero sin fracturas métricas ni «rallentandi» exagerados. El Preludio 1 es un ejemplo de su maestría en el juego de tensión/relajación. El gran conjunto coral del segundo acto y la planificación del primer final son pruebas evidentes de que Bayreuth se perdió a un gran director wagneriano. Es fácil imaginar los resultados que habría obtenido Klemperer con un «ensemble» superior al de Budapest. Es lástima que no se decidiera a llevar al disco, posteriormente, esta obra (que dirigiría en Londres), habida cuenta de la escasa idoneidad de algunas de las batutas que, en estudio, han abordado el **Lohengrin**. Entre Kubelik y Kempe, Klemperer representa una TERCERA VIA, muy teatral, en contraste con la concepción más estática de Karajan. En todo caso, esta selección no puede competir con ninguna de dichas integrales, en términos de voces, orquesta y sonido.—G. B. M.

\* \* \*

**WAGNER: Wesendonk Lieder; Dich, teure Halle y Allmächt'ge Jungfrau (Tannhäuser); Mild und leise (Tristán e Isolda); Balada de Senta (El Holandés Errante).** Sylvia Sass, soprano. Coro y Orquesta de la Opera del Estado de Hungría. Director: András Kórody. Hungaroton, SLPX 11940. Import.

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

La cantante húngara Sylvia Sass grabó este disco a los 27 años de edad. Hoy, con 34, es posible que goce de un grado de madurez artística más acorde con el repertorio abordado. Por aquel entonces, no. Su voz es grande y timbrada en el centro, pero los agudos son descoloridos, perdiendo casi totalmente el timbre al apianar. El legato es generoso y la línea de canto muy aceptable. Por supuesto, no se priva del inevitable vibrato que suele acompañar a toda voz grande que se precie de pertenecer a la escuela eslava.

Dicho todo lo cual, y a pesar de todo, se comprenderá fácilmente que éste no es un disco que pueda merecer la pena especialmente. De todo él, lo más notable es la versión de los **Wesendonk Lieder**, bien cantados, correctamente interpretados, aunque el acompañamiento orquestal, muy cuidado, supongo que por razones relacionadas con la toma sonora, apenas se oye. El resto del disco va desde lo bastante malo (**Muerte de Isolda**, muy gritada, y rebuscada en la interpretación) hasta lo simplemente ñoño (los fragmentos de **Tannhäuser**), pasando por lo muy sobreactuado (la **Balada de Senta**). La dirección orquestal es en los tres casos considerablemente floja; cuando no vulgar, despersonalizada y fuera de lenguaje, como es el caso del acompañamiento de la **Muerte de Isolda**.

El registro sonoro tiene apreciables problemas. Como ya ha quedado dicho, en los **Wesendonk Lieder** la orquesta se oye lejísimos. Pero quizá no es eso lo peor: toda la grabación posee una extraña reverberación que hace pensar en un cierto abuso del potenciómetro. La voz, por ejemplo, tiene siempre un eco muy artificial.

En fin, un disco que no es necesario comprar.—P. G. M.

**WAGNER: Los Maestros Cantores de Nuremberg** (fragmentos). Solistas, Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Budapest. Director: Otto Klemperer. Hungaroton, LPX 12340-41, 2 discos. Mono. Import.

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

Esta representación de **Los Maestros**, radiodifundida y grabada el 11 de abril de 1949, parece haber marcado el punto culminante de la estancia de Otto Klemperer al frente de la Opera Estatal de Budapest. Cuando el maestro llegó a Hungría, en el otoño de 1947, contaba 63 años y sus facultades físicas se hallaban muy mermadas, como consecuencia del tumor cerebral que se le desarrolló, a partir de una caída, en 1933. En aquellos catorce años —transcurridos desde su forzoso exilio a causa de la persecución antisemita en Alemania— Klemperer había estado ausente de los grandes circuitos musicales. De hecho, había abandonado la dirección de la Filarmónica de Los Angeles en 1940. No volvería a los estudios de grabación hasta 1949, dirigiendo a la Sinfónica de Viena en una serie de registros modestos —técnicamente se entiende— para la firma Vox: **Das Lied von der Erde** (VSPS-16), **Missa Solemnis** (THS 65015-6), **Sinfonías 5 y 6** de Beethoven (513190 E y 56960 E), **Cuarta** de Bruckner (TV37073S), **Segunda** de Mahler (THS-65087/8), etcétera. Algunas de estas grabaciones estuvieron disponibles en España. Hoy en día no es difícil encontrarlas en el extranjero. El valor documental de estos discos parece, a los treinta años de su publicación, ir ganando enteros. Nos muestran a un Klemperer mucho más equilibrado en los «tempi» que el de los últimos registros para EMI. Ya está presente su asombrosa capacidad para construir los climas, paso a paso, el peculiar colorido de su orquesta, donde SE OYE todo y el relieve que otorga a las maderas —especialmente realizadas por el equipo de Walter Legge, en EMI.

Klemperer había dirigido mucha ópera, en los años en que dominó los destinos de la Opera Kroll, en Berlín (1927-1931). Su concepción del espectáculo operístico como «Gesamtkunstwerk» (obra de arte total) era radicalmente opuesta al ideal wagneriano: frente al naturalismo del Bayreuth de Cósima y Siegfried Wagner, él oponía una formulación del expresionismo en la que se daban la mano las tendencias arquitectónicas de la escuela de Dessau y los métodos de trabajo aprendidos del realismo soviético. Su ideal era aplicado, tanto al repertorio moderno (Schönberg, Berg, Stravinsky, etc.) como al tradicional (Verdi, Puccini, Bizet, Mozart, etc.) sin que las protestas, a veces airadas, del público y de la crítica le afectasen lo más mínimo.

Klemperer tuvo la inmensa fortuna de contar con el más grande «Sachs» de la historia, el húngaro Friedrich Schorr, para las representaciones de **Los Maestros**, en Colonia, en 1917-18. Treinta años después se encontraba con un compatriota de Schorr, el ya maduro György Losonczy, un experto «Sachs» de la Opera de Budapest desde 1933. Pero ¡qué diferencia entre Schorr y Losonczy! Este se hallaba en franco declive, en 1949, y su zapatero-poeta es más lo primero que lo segundo. Losonczy

no observa las indicaciones de la partitura en cuanto a la dinámica, y así le oímos cantar a pleno pulmón la frase «Dem Vogel, der heut sang», por citar un ejemplo muy conocido. Su Mi agudo —talón de aquiles de los «Sachs»— es poco consistente y la emisión del «pasaje», muy imperfecta. La voz es sorprendentemente CLARA, en comparación con Ferdinand Frantz, Paul Schöffler o el mismo Schorr. Su «Walther» es un joven valor que despuntaba por aquellos años, el tenor József Simándy, quien aporta un timbre juvenil, TENORIL, —entiéndase esto en relación a los más BARITONALES de Hopf o Treptow— pero con un ligero bagaje expresivo. «Walther» no siempre ha de cantar A LA HEROICA: en verdad, su carácter es lírico, impetuoso y ardiente. Pero ¡lallama que arde en su «Am stillen Herd» NO CALIENTA con el suave calor de la de un Helge Rosswaenge. Además, el vibrato —siempre activo en estas voces húngaras— llega a molestar. Simándy no se ahoga en «die Muse des Parnass», aunque ha de forzar la emisión, y su exclamación «Nicht Meister !Nein» puede molestar a los oídos más delicados. Soberbio, en cambio, el «Pogner» de Mihály Székely, con un La grave redondo y sonoro. Júlia Osváth es una «Eva» apasionada, sin demasiados problemas vocales —si exceptuamos el Si natural de «O Sachs! Mein Freund!» y el poco nítido trino en el concertante final. El «Beckmesser» de Oszkár Maleczky me resulta incomprensible, porque el idioma húngaro desnaturaliza todo el humor de la «Serenata». La Orquesta y el Coro, sin ser excelsos, se pliegan maravillosamente a la concepción de Klemperer: variadísimo en el Preludio I, con una coda tan GERMANICA, que ni Furtwängler o Knappertsbusch se habrían atrevido a hacer. Para Klemperer, el momento dramático culminante se produce, naturalmente, en la renuncia de «Sachs», secuencia soberbiamente dirigida. La alegría popular, el humor de los aprendices o el potente impulso del final del Acto 3, son momentos destacables. Por cierto, la ópera se canta en húngaro y es curioso observar que las referencias a lo ALEMÁN —tan frecuente en el texto— han sido cuidadosamente eliminadas. En definitiva, una versión marcada bajo el signo de la grandeza de Klemperer.—G. B. M.

\* \* \*

**WOLF: Spanisches Liederbuch (Cancionero español).** Elisabeth Schwarzkopf, soprano; Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Gerald Moore, piano. Deutsche Grammophon 413 226-1, 2 discos. Import. Precio especial.

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

Llega a nuestro país, y nuevamente en forma de importación, uno de los más grandes registros de la historia del disco, la versión de **Cancionero Español** de Hugo Wolf, grabada en 1967. Esta colección de Lieder, compuesta en el invierno de 1889/1890, supone, junto al **Spanisches Liederspiel, Op. 138**, de Schumann, la obra más importante elaborada en el ámbito de habla alemana, y en el período romántico, sobre temas hispanos. Este ciclo de cua-

renta y cuatro números se basa en las traducciones de dos poetas, bastante de segunda fila, que, además, hicieron unas recreaciones bastante libres el pasarlos al alemán. Emanuel Geibel y Paul Heyse. Entre los autores elegidos (cuyo nombre se incluye en esta reedición, de modo muy acertado) están el Arcipreste de Hita, Nicolás Núñez, Lope de Vega, López de Ubeda, Manuel del Río, José de Valdivielso, Alvaro Fdez. de Almeida, Rodrigo Cota, Cervantes, Cristóbal de Castillejo, Camoens, el Comendador Escrivá, Gil Vicente y, lógicamente, gran número de poetas anónimos, recogidos en cancioneros. Estas traducciones fueron muy populares en Alemania, como prueba que también Brahms eligiera a Lope para su **Geistliches Wiegenlied** (que también pone en música Wolf). El **Cancionero** de Wolf, que se volvería a acercar a lo español en su única ópera, **El Corregidor** (sobre **El Sombrero** de Alarcón), posee una música de un nivel altísimo, tanto en la primera parte, las difíciles —tanto de interpretar como de escuchar— **Canciones religiosas**, conjunto de diez títulos en los que se encuentra el Wolf más duro y críptico, con una austeridad formal muy adecuada al contenido de los poemas, como en la segunda de ellas, las **Canciones profanas**, en las que, de forma más variada, da vida a todo un muestrario de situaciones humanas, relacionadas casi siempre con el amor, cuyo tono varía entre la alegría de haberlo descubierto y el dolor, angustia y queja cuando se aleja la persona amada. La durísima ironía que aparecía en los geniales **Mörke-Lieder** está presente, pero también un sentido romántico y emotivo.



Para poder dar la necesaria intención a un mundo expresivo plagado de tantos y tan diferentes matices es imprescindible contar con unos intérpretes portentosos, capaces de comprender y de saber expresar con la suficiente variedad de recursos todo lo mencionado anteriormente. Y es imposible contar con cantantes que pudieran superar a Schwarzkopf y Fischer-Dieskau, máxime si están acompañados por un Gerald Moore en uno de sus días más felices, comparable a cuando grabó los **Lieder** de Schubert, con un dominio del piano liederístico absolutamente magnífico, ya que, aunque mantenga su célebre preocupación expresada en sus **Memorias** (tituladas, precisamente, **¿Toco demasiado fuerte?**), sabe plegarse hasta en el más leve detalle a la intención concreta que en ese momento está eligiendo el cantante. Por otro lado, su piano es rico, sugerente, con mucho ritmo —la danza, presente en algunas de las canciones—, y también sobrio cuando la música lo requiere. Un modelo para el acompañamiento. Fischer-



Dieskau está absolutamente inmejorable, tanto interpretativamente (¿dónde se encuentra en este momento a un cantante capaz, no ya de creerse de este modo lo que está cantando, sino de conmover, como si en cada poema se le fuera la vida, rompiendo esa barrera existente entre una interpretación, por muy buena que sea, y una vivencia?) como vocalmente: es impresionante el momento físico que gozaba su instrumento en 1967, capaz de hacer todo lo imaginable. No se encontraba ya en su cénit vocal Elisabeth Schwarzkopf, y de ello hay pruebas abundantes en este álbum, todas borradas por una interpretación ante la que no queda más remedio que rendirse. Parece que, entre sus ascendientes, la gran cantante hubiera tenido sangre española, ya que resulta absolutamente idónea, siempre sin olvidar ese toque sofisticado tan atractivo en su modo de cantar.

El álbum, de dos discos, ofrece los textos en alemán, inglés y francés, pero no incluye comentario. La grabación es de buena calidad, y recoge de forma homogénea el piano, lo que resulta indispensable en los **Lieder** de Wolf (y en los de todo compositor, en realidad), aunque no siempre se consiga. Para los interesados en la recepción de la poesía española en Alemania, recomiendo el estupendo ensayo de Constantino Aristegui y Wolfgang Seibold sobre las **Canciones Españolas** de Schumann, publicado en el número 513 de RITMO, en julio-agosto, 1981. Y no me queda otro consejo sino que escuchen cuanto antes este **Cancionero Español**. Su actualidad no es discutible: el propio Igor Stravinsky eligió dos de las **Canciones religiosas** de Wolf cuando sintió la necesidad de componer una obra sobre la muerte.—**R. B. I.**

no ha sido procesado por la firma alemana.

Lo primero que habría que decir es que la escucha de estos discos resulta divertida y gratificante siempre y, en no pocos momentos, esto va acompañado también de la especial sensación que todos los aficionados sentimos ante las grandes interpretaciones. Ello quiere decir que, como resulta natural en selección tan amplia, el nivel no es absolutamente uniforme. Pero oscila siempre entre lo muy bueno y lo excepcional; y no son pocas las ocasiones a las que cabría aplicar este último adjetivo.

SURAS cómplices con los Filarmónicos vieneses: estiramiento o recogimiento del «tempo», «ritenuti», acentuación de elementos secundarios armónicos o de instrumentación en momentos clave al objeto de que jueguen un papel casi humorístico o de dotar al discurso de una suerte de FRIVOLIDAD muy deseable, al menos en lo que se refiere al marco específico de estos eventos de Año Nuevo, plenos de laxitud y buen humor.

Algunas interpretaciones son modelicas en todos estos aspectos, a los que se añade también un ímpetu y un

«ZARES Y REYES»: Escenas y arias de óperas de VERDI, MUSSORGSKY, GLUCK y BORODIN. Boris Christoff, bajo. Orquestas Filarmónica y del Conservatorio de París. Directores: Jerzy Semkow y André Cluytens. EMI, Grandes Intérpretes, 063 10 1048 1.

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

Como sucede con otros grandes cantantes de nuestro siglo, no es la calidad del instrumento, en sí misma, determinante de la extraordinaria estatura interpretativa de Christoff. Incluso en su época de mayor esplendor vocal, eran palpables cierta carencia de terciopelo, un timbre algo monocorde y una falta de fluidez en la vocalidad italiana, sin olvidar su frecuente recurso a la nasalidad. Este discípulo del gran Riccardo Stracciari poseía, en contrapartida, una capacidad para modular, colorear y «sfumare» realmente prodigiosas. Y sobre todo, un temperamento artístico, una grandeza patética y un poder de comunicación muy notables.

Cuando Christoff llevó a cabo los presentes registros se hallaba a mitad de la cuarentena y con casi veinte años de carrera a sus espaldas. Es lógico que algunas de las arias de este disco denoten una limitación vocal, teniendo a la vista las primeras versiones que de ellas hiciera Christoff entre 1949 y 1952 —recogidas en el álbum EMI RLS 735, no en España. Pero la línea interpretativa se había enriquecido en 1963 y 1964 hasta el punto de que la audición de la gran escena de **Boris Godunov** —procedente del segundo registro integral de la ópera, realizado en París con Cluytens— constituye un punto de referencia tan válido —yo diría aún más— que el legendario «Monólogo y muerte», tomado en directo a Chaliapin en el Covent Garden en 1926 y recogido en un álbum EMI, ya descatologado. Boris Christoff da una versión torturada, patética, tierna y soñadora de este zar agónico que se enfrenta con la muerte. Sus recomendaciones a Feodor y la extática plegaria («Potencias celestes») están cantadas a flor de labio, con una INSPIRACION dramática insuperable. El papel de Felipe II, que Christoff llevó al disco en varias ocasiones (en 1954, para EMI, y en 1961, para D. G.) tiene en esta gran escena del gabinete del rey («Ella giammai m'amo!») una variedad impresionante en el acento y en el color de cada frase. Obsérvese el doble regulador de intensidad en «Amor per me non ha» y la calidad etérea de la primera frase. No importa tanto que el «legato» diste de ser perfecto, que el grave aparezca debilitado o que en el uso de los resonadores recurra a cierta nasalidad. El acompañamiento de la magnífica Orquesta Filarmónica es espléndido. La dirección de Semkow, suficiente. El registro procede de un recital EMI de 1964, del cual se han incluido también en este disco el Aria de Kontchak, de **El Príncipe Igor** —otra gran caracterización vocal del bajo búlgaro— así como dos poco frecuentadas. De **Iphigenia in Aulide**, el aria de Agamenón, del acto segundo. Este personaje lo cantó Christoff en Florencia (1950) y La Scala (1959), no existiendo otro testimonio grabado. Destacan en él la extraordinaria elegancia y pulcritud de la línea vocal. Por último, una



La Filarmónica de Viena.

Maazel, fiel a sí mismo, sin perder en ningún momento sus características proverbiales de director e intérprete, ha sabido adaptarse de forma admirable y un tanto sorprendente a mi juicio a este UNIVERSO VIENES; y no sólo en los aspectos estrictamente musicales, sino en lo que se refiere al talante, a saberse integrar en esta CELEBRACION que son los Conciertos de Año Nuevo. Y, naturalmente, todo ello queda reflejado en las interpretaciones y el oyente se siente materialmente EMBAUcado (empleado este término habitualmente peyorativo como una habilidad, como una LISTEZA del director). Maazel, sí, hace gala aquí de su habitual ligereza y preciosismo sonoros; también de su elegancia y hasta de esa especie de DISTANCIAMIENTO que no tiene por qué ser necesariamente negativo. No hay en cambio atisbo de esa indolencia presente en algunas de sus últimas grabaciones, compensadas sin duda por otras de altísimo nivel. En una palabra, Maazel es en esta grabación el Maazel de las grandes ocasiones (con lo que esta afirmación comporta al referirla a un director tan capaz); y, lo que es mejor, lo es regularmente, sin apenas altibajos.

Pero es que además el cerebral director de Neuilly-sur-Seine combina todos estos aspectos con un sentido de lo vienés sorprendente. Sus versiones se alejan de todo trascendentalismo; incluso del gran Strauss sinfónico de Böhm o Karajan (alternativa muy válida, por otra parte). Son en general ligeras de «tempo» y están plagadas de GUIÑOS, de TRAVE-

temperamento del mejor cuño: por ejemplo la obertura de **El Murciélago**, con unos «ritardandi» y «sforzandi» inigualables; **Rosas del Sur**, recreado con auténtica complacencia melódica, al igual que el romántico **Transacciones**, de Josef Strauss; espléndido igualmente el impulso y la fuerza de arrastre otorgado al vals **Voces de Primavera** y el refinamiento de **Bombones de Viena**. Por otra parte, las versiones de los grandes títulos, tales como **Sangre Vienes**, **Vals del Emperador**, **Vals de los Delirios** y **El bello Danubio azul** son altamente convincentes. Estas citas son únicamente a título de ejemplo.

Finalmente, hacer referencia a lo extraordinariamente jugosas y divertidas que resultan en manos de Maazel y la Filarmónica de Viena las polcas y los galops aquí incluidos. Matrícula de honor para el **Galop de los Bandidos** de Johann Strauss, hijo, el **Galop de los Suspiros**, de Johann Strauss, padre; y las polcas **Velocípedo**, **Certificado** y **Sin Preocupaciones**, de Josef Strauss; **Por correo urgente**, de Eduard Strauss y **Tempestuoso en el amor y la danza**, **Electróforo** y **Bajo truenos y relámpagos**, de Johann Strauss, hijo. Y mención especial también para la espléndida dirección de la obertura de **Orfeo de los Infiernos**, de Offenbach.

En fin, una publicación muy recomendable: buena música, buenas interpretaciones tomadas en vivo en ocasiones muy especiales, buen sonido... y, sobre todo, un buen humor siempre estimulante.—**J. I. P.**

## RECITALES

«SANGRE VIENESA». Obras de la Familia STRAUSS, OFFENBACH y ZIEHRER, seleccionadas de los Conciertos de Año Nuevo. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Lorin Maazel. Deutsche Grammophon 413 479-1, 3 discos. Digital. Import.

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

Los tradicionales Conciertos de Año Nuevo que en la mañana de todos los primeros de enero se celebran en Viena han sido objeto de múltiples grabaciones, siempre acompañadas de éxito. Es presumiblemente lo que ha de ocurrir con este nuevo álbum, pues al habitual alto nivel de las interpretaciones de este RITUAL vienés que se repite cada año, se une en este caso una estupenda grabación, modelo de registro en vivo; y por supuesto, en este aspecto de sonido, la mejor de cuantas se hayan realizado hasta ahora de los Conciertos de Año Nuevo.

El repertorio de este álbum procede de los conciertos celebrados en los años 1980, 81, 82 y 83; es decir, desde que Lorin Maazel se hizo cargo de su dirección sustituyendo al viejo y entrañable Willy Boskovsky. No se incluyen, lógicamente, los de los años 84 y 85, cuyo material aún

vigorosa recreación de la escena del sueño, del verdiano **Attila**. Este papel —al igual que el «Procida» de **Vespri Siciliani**— fue otra de las insuperadas creaciones de Christoff. De ella se conservan varias versiones «pirata», tomadas entre 1962 y 1976.

En suma: un excelente recital de uno de los auténticamente grandes BAJOS del siglo. El sonido, pese a los años, se conserva nítido y el prensaje del disco es correcto. Por cierto, la carpeta anuncia los textos en hoja interior que, al menos en mi ejemplar, falta.—**G. B. N.**

\* \* \*

«**CANTOS GREGORIANOS**». **El anuncio de Pascua**. Schola Hungarica. Hungaroton, SLPD 12558. Digital. Import.

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

El disco que comentamos es una de las tantas ACERTADAS importaciones hechas por Ferysa. El tema del disco es uno de los más ricos de la liturgia católica: la Pascua. Empieza por el último **Responsorio del oficio de maitines del Sábado Santo**, e inmediatamente viene el **Exultet**, o llamado también **Angélica** o **Pregón Pascual**. Es ésta una de las piezas más logradas del repertorio gregoriano y que sin embargo es difícil encontrar en las distintas grabaciones que existen en el mercado. La verdad es que el tono que escuchamos en este disco es un poco distinto del que encontramos en los libros de la edición Vaticana. Y esto mismo es aplicable a las demás piezas del disco. Todas ellas tienen bastantes variantes en relación con las que estamos acostumbrados a escuchar o a leer en los libros de notación cuadrada. Son variantes propias de cada región y hasta cierto punto lógicas, si pensamos en la dificultad de escribir la música en la Edad Media. No obstante, la línea general, el MODO, es el mismo que el que leemos en los manuscritos más primitivos. Aunque yo me atrevería a decir que el gregoriano que escuchamos en este disco resulta más soso y mucho más plano. Es el caso, por ejemplo, de las cadencias, hechas sin preparación. Es el gregoriano del primer período de decadencia, cuando los copistas se interesan más por fijar la melodía que el ritmo. A pesar de todo, el disco es un testimonio extraordinario de la tradición gregoriana húngara. Se incluyen además tres piezas polifónicas a lo largo del disco, de inspiración netamente gregoriana: **Laudate Dominum** (Ps. 150), **Vespere autem** y **Alleluia, Confitemini Domino**.

Sobre la interpretación hemos de señalar que cantan dos grupos distintos: uno de voces graves y otro de voces blancas. Normalmente lo hacen alternando, pero en ocasiones se juntan los dos (especialmente para las respuestas de la asamblea en el **Exultet**). En general hay que decir que resulta mucho más agradable el grupo de voces graves. El grupo de niños no es lo más indicado para cantar gregoriano, ni en este disco ni en ninguno. Les falta vida, vivencia, comprensión del texto, y resultan meros EJECUTANTES, no intérpretes. En la segunda cara interviene en mayor proporción el grupo de voces blancas. Quizá el director haya considerado que los Alleluias (género

mayoritario de la cara B) se prestan mejor para ser contados por voces de niños y transmitirnos así el mensaje de alegría propio de los melismas de estas piezas.

Resumiendo: se trata de un disco de un interés extraordinario, en cuanto refleja la tradición húngara del canto gregoriano, desconocida casi totalmente en España (si exceptuamos otro disco de la misma Schola Hungarica aparecido hace unos años).—**F. J. LARA.**

\* \* \*

**PLACIDO DOMINGO: Romanzas y duos de zarzuela.**—El **Trust de los Tenorios** (Serrano), **La Dolorosa** (Serrano), **La Dolorosa** (Breton), **El Niño Judío** (Luna), **Luisa Fernanda** (Torroba), **La Leyenda del Beso** (Soutullo y Vert), **La Boda de Luis Alonso** (Jiménez), **El Dúo de la Africana** (Caballero). Pilar Lorengar y Plácido Domingo. Orquesta Sinfónica de la Radio Difusión Austríaca. Director: Antón García Navarro. CBS IM 42051, Digital, Grabación Simultánea.

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

Cuando en su día tuvimos la oportunidad de escuchar la interpretación integral del recital que hoy comentamos, sólo me cupo una expresión para significar la impresión recibida, ¡Emocionante!

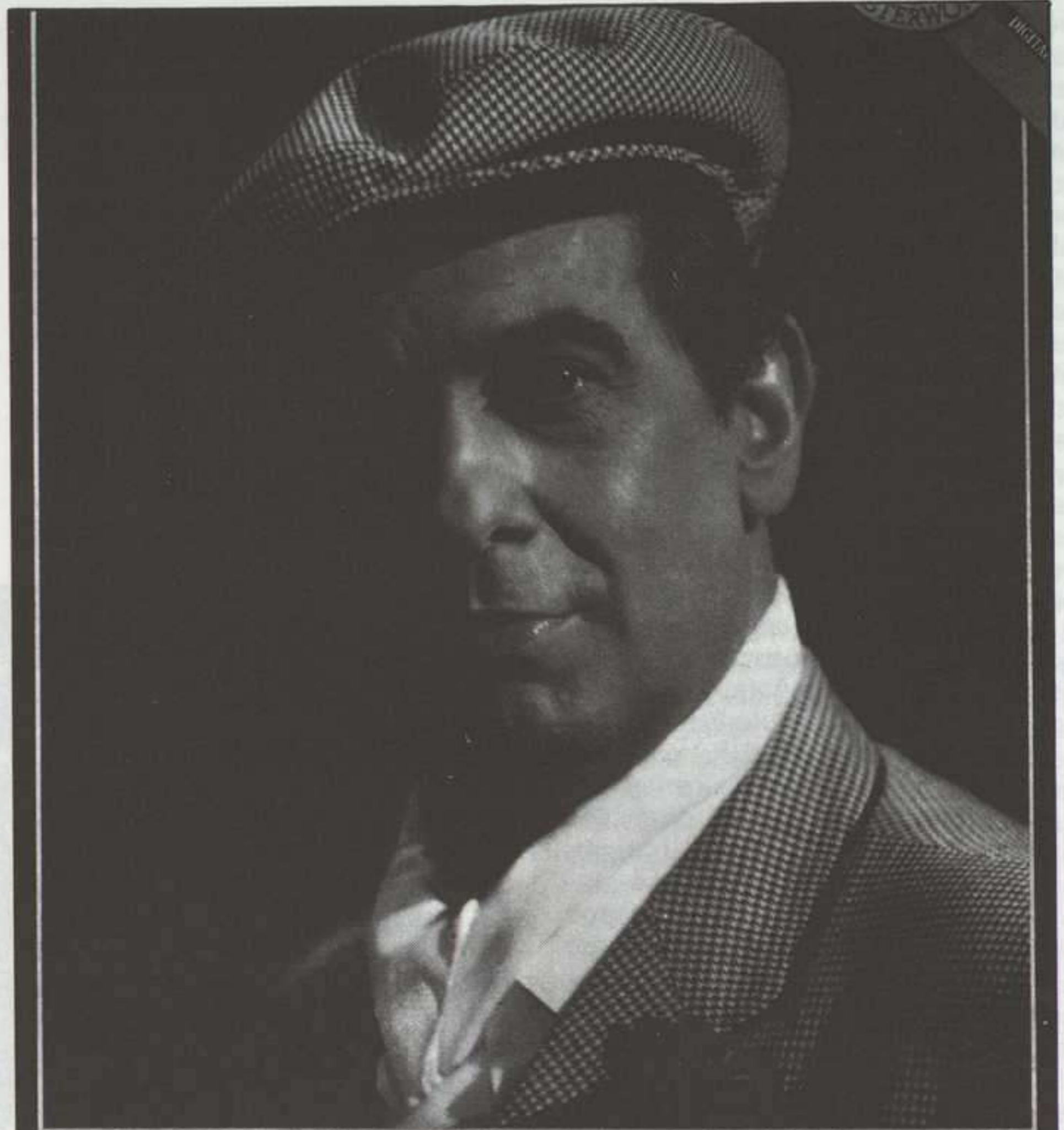
Hoy, frente a la grabación y serenado ya de aquellas epidérmicas sensaciones, debo decir, honesta y lo más objetivamente posible, que en el antes dicho hubo mucho de bueno, algo menos bueno y un punto negro.

Sin más comentarios de introducción, obviando por tanto la significación y los aspectos globales del recital, pasaré sin más a la pormenorización del contenido de este disco singular.

La cara uno, comienza con la romanza «Te quiero morena» de **El Trust de los Tenorios**, en la que Domingo hace alarde de frescura y buen estilo acompañado demasiado espectacularmente y con alguna nota de frivolidad por parte de García Navarro. Y para que sirva para todo el comentario, la Orquesta, que para otros repertorios resulta oportuna y altamente cualificada, en esta ocasión no estuvo ni adecuada en el sonido ni en el estilo, sobre todo por el director, salvo en algunos momentos, no estuvo a la altura de las circunstancias.

Continuando con el contenido de la cara uno, la segunda de las obras que se nos ofrece, es una romanza de Guerrero, esta vez «La Raca fría del Calvario», de **La Dolorosa**. Aquí Domingo hace una auténtica creación, vocal e interpretativa, digna de figurar en los anales de la historia.

La banda tercera es el dúo «Di que es verdad que me llamas» de **La Dolorosa**, primera intervención de Pilar Lorengar en el recital y no muy afortunada. Precisamente se le nota sabedora del estilo y de la línea de canto, pero su intervención resulta algo destimbrada y con problemas de fiato. Domingo continúa en la línea que se ha



Plácido Domingo Romanzas y duos de  
**DOMINGO ZARZUELA**  
EN DISCOS CBS MASTERWORKS

apuntado pero con algún problema en el agudo, aspecto este que le resta brillantez a su intervención. Curiosamente la Orquesta y el Director alcanzan aquí las más altas cotas de todo el recital.

De España vengo de **El niño judío**, nos muestra en solitario a la Lorengar, que hace gala de todos sus conocimientos del género, cautivando con su convencida interpretación y buena disposición vocal, que hacen palidecer los defectos anteriormente señalados. García Navarro señala bien a la orquesta, pero derrocha poco gusto.

Al final de la cara uno, se nos presenta a un Domingo pletórico y brillante, romanza «De este apasible rincón», de **Luisa Fernanda**, no pudiéndose decir lo mismo de García Navarro que vuelve a mostrarse poco ajustado a la letra y en esa línea frívola que ya se ha apuntado.

La cara segunda, comienza con un difícil dúo de **La leyenda del Beso** «Amor mi raza sabe conquistar», donde la medida y el ritmo son indispensables para llegar a buen puerto con esta partitura. Ambos aspectos fueron puestos de manifiesto por el director y Orquesta consiguiéndose por tanto un gran acoplamiento con las voces. La Lorengar mejorando progresivamente de principio al fin del dúo, y Domingo en esa magnífica línea en la que ya se ha insistido.

La banda segunda de la cara B, es el punto negro a que hacía referencia en el encabezamiento de este comentario. Aquí, García Navarro hace incluso sonar mal a

la orquesta y todo ello está producido por confundir brillantez con atolondramiento, brío y vehemencia con prisas y vacuidad, y claro está, el resultado es MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES. Es lamentable tener que decir estas cosas, pero a la vista de los resultados creo que no debe convertirse un intermedio musical, en este caso el de **La Boda de Luis Alonso**, en una marcha circense, sobre todo si se tiene en cuenta que lo único que se pretende es la búsqueda del fácil aplauso.

Nos vuelve **Luisa Fernanda** en el dúo «Caballero del alto plumero», y pasada la tempestad aparece de nuevo la calma, de las cosas bien hechas, porque aquí todo tiene su sitio; intérpretes, orquesta y director, resultando por tanto una intervención global de matrícula de honor.

El recital acaba con el dúo y jota de **El dúo de la africana**, donde la tónica de todo lo comentado parece resumirse. La Lorengar aparece algo cansada y con matizaciones algo deficientes y Domingo vuelve a hacer gala de toda su sabiduría y brillante línea de canto, siendo la parte acompañante la que, aunque moviéndose en el terreno de lo aceptable, peca de estridencias y futilidad no deseada.

En fin, un recital admirable pero con sus altos y sus bajos como en tantos otros, no obstante, por su singularidad y la conjunción de muchos factores, unos de calidad y otros de emotividad, no debe ser pasado por alto, incluso para aquellos que no son gustosos del género.—**JUAN ALFREDO REDONDO**

«Melodias sobre poemas de Victor Hugo». Felicity Lott, soprano;

tor Hugo». Felicity Lott, soprano; Graham Johnson, piano. Harmonia Mundi HMC 1138. Importación.

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

Con el denominador común de los poemas de Victor Hugo se ha confeccionado este interesante disco, que además viene a llenar ciertas lagunas, dignas de tenerse en cuenta, dentro del panorama discográfico dedicado al «lied» o la melodía, en este caso.

La selección se mueve, en general, dentro de los límites del género de la canción de salón, pero algunas tienen mayor envergadura. Dentro del género de salón están las melodías de Gounod, Bizet, Lalo, Delibes, Saint-Saens, White y Hahn. Todas tienen una indiscutible belleza y encanto, aunque me parecen superiores las de Gounod (*Sérénade*), Bizet (*Guitare, Adieux de l'hotesse arabe*), Saint-Saens (*Soirée en mer, La fiancée du timbalier*) y Hahn (*Si me vers avaiant des ailes, Reverie*). Las melodías de Lalo (*Guitare*), Delibes (*Eglogue*) y Maude Valérie White (*Chantez, chantez, jeune inspirée*) me parecen más triviales.

Dentro ya del terreno de la canción más seria se mueven las de César Franck (*Maravillosa su canción S'il est un charmant gazon*), Fauré (aunque hay cierto aire de salón en *Le papillon et la fleur* y *Puisqu'ici-bas*, no pasa lo mismo con su bellísima melodía *L'absent*), y Liszt (*O quand je dors, Coment, disaient-ils*, dos auténticas joyas). La canción de Wagner (*L'attende*) está, como era de esperar, más dentro de lo operístico.

Felicity Lott traduce admirablemente el espíritu de estas canciones. Su timbre, típicamente británico (recuerda a veces a Felicity Palmer, a Heather Harper y, por el metal de su voz, en determinados momentos, a Gwyneth Jones) y su excelente escuela (también inconfundiblemente británica), nos muestran a una cantante inteligente, con personalidad y con un gusto exquisito, a pesar de que su voz esté algo falta de color y con cierto metal para este género, pero su técnica y su estilo son de primer orden. Graham Johnson nos demuestra a lo largo de todo el disco ser un magnífico acompañante. La grabación es muy buena, aunque el piano queda algo en segundo plano. Se incluyen los textos originales de Victor Hugo con sus correspondientes traducciones al inglés y alemán, con un breve, pero útil artículo. Disco, por tanto, especialmente recomendable para los amantes de la canción y de las nuevas voces.—T.

\* \* \*

CORELLI, Franco: Arias para tenor de *Tosca*, *Fausto*, *Manon Lescaut*, *La Gioconda*, *Adriana Lecouvreur* y *Francesca da Rimini*. Directores:

Maazel, Guadagno y Bonyngue. Decca, «Grandi Voci» 9-42021.

Interpretación: ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★

Una de las principales estrellas de la Scala de Milán y del Metropolitan de Nueva York durante la década de los 60, Corelli es de esos cantantes que, impresionan desde la primera audición, y así sucedió con el público desde su debut en el papel de Don José en el Festival de Spoleto en 1951, gracias a su generoso caudal sonoro y a su apuesta presencia física. Su voz es ante todo, grande, brillante, enérgica y extensa, y su técnica es segura. Desde el punto de vista artístico e interpretativo, sin embargo, ya es otro cantar. Desde luego, no es un cantante refinado, aunque sí temperamental y heroico. Matiza poco y raramente, tiende a cantarlo todo a pleno volumen y con brusquedades, su dicción no es clara y adolece frecuentemente de afectación.

La selección que se nos ofrece es una recopilación de varios registros comprendidos entre 1966 y 1963. Entre los más notables, destaca el «Adiós a la Vida» de *Tosca*, en el que el famoso y habitual regulador resulta técnicamente perfecto, y la voz aparece brillante y poderosa, aunque el recitado inicial es muy deficiente. «Recondita armonía» de la misma ópera resulta peor, brusco, entrecortado y sin matizar. También en el aria de *Fausto*, la voz aparece fresca y vigorosa, y el hermoso y rotundo Do sobreaugado, surge como un cañonazo, aunque el resto le falta la sutileza y el lirismo necesarios, y la pronunciación del francés es pésima. En el dúo de *La Gioconda*, «Oh! La sinistra voce», la exposición es brillante y heroica, pero brusca y afectada, y su «partenaire» Renata Tebaldi, esforzándose vanamente en un papel de mezzo-soprano («Laura») resulta a todas luces insuficiente e inadecuada, con el timbre ya muy deteriorado, los grandes forzados y desencajados y el centro descarnado. También comparte con una Tebaldi en franca decadencia los dúos de *Manon Lescaut* y *Francesca da Rimini*, y en ambas resulta bastante desacertado, empujados los agudos, mal el fraseo, e incluso muy gutural y tendente al engolamiento y a estrangular las terminaciones en la segunda.

Técnicamente, el disco se escucha bien, guardando homogeneidad entre sí los fragmentos de las distintas grabaciones, sin ruidos ni distorsiones, aunque lógicamente sin alcanzar la nitidez y calidad de las grabaciones modernas. Resumidamente, es un disco interesante como recuerdo de este cantante, contraste de virtudes y grandes defectos, pero hay que señalar que no recoge lo mejor de su discografía.—F.Ch.M.

\* \* \*

BASTIANINI, Ettore: Arias para barítono de *El Barbero de Sevilla*, *La Favorita*, la *Forza*

del *Destino*, *La Gioconda*, *La Bohème* y *Andrea Chenier*. Directores: Erede, Molinari-Pradelli, Gavazzeni y Serafin. Decca, «Grandi Voci», 9-42020.

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

Se ofrece una selección de las arias más destacadas entre grabaciones de óperas completas en que intervino este ilustre barítono italiano, sin duda una de las más grandes figuras del arte operístico de las últimas décadas. Bastianini fue un gran profesional en toda la extensión de la palabra. Aparte de sus facultades vocales excepcionales, ya que era un barítono de timbre oscuro, genuinamente dramático (debutó como bajo en 1945), de gran riqueza y amplitud sonora y extenso registro, desarrollaba una gran maestría en el dominio del instrumento, consiguiendo una notable homogeneidad tímbrica a lo largo de todo el registro, claridad de dicción y una afinación perfecta. La versatilidad fue una de sus grandes virtudes, ya que interpretó de manera excelente, no sólo los papeles dramáticos, sino también los más líricos y ligeros, para lo cual le ayudaba su dominio de las agilidades y la flexibilidad, raras condiciones entre las voces graves. Desde el punto de vista artístico, también fue excepcional, mostrando una gran autenticidad en sus interpretaciones, vibrante expresividad, sin caer en excesos melodramáticos que todavía en su época eran usuales. La presente selección es muy variada y acertada, pues muestra distintas facetas del cantante. Seguramente lo más llamativo del registro sea su impresionante versión del aria «O Monumento» de *La Gioconda*, rematada por un hermoso *La bemol agudo*. También el «Pescador, pescador» de la misma ópera es una maravilla, por la riqueza de su voz media y excelente sentido rítmico. Pero no son menos impresionantes las dos arias de *Andrea Chenier*, en las que aparte de la enorme riqueza vocal, asombra su rotundidad y conmovedora expresión dramática. Excelente también el aria de *La Forza*. «Urna fatal» y los dúos «Solenne in quest'ora» e «Invano Alvaro li celasti al mondo» (con Mario del Monaco), en los que se resumen todas las virtudes antes señaladas sin que pueda indicarse defecto alguno. Por otra parte, el dúo «O Mimi, tu piu non torni» de *La Bohème* (con Bergonzi) y las dos arias de *La Favorita*, «Vien, Leonora» y «A tanto amor», fragmentos más líricos, están muy bien expuestos, con exactitud y seguridad en las agilidades, bien expresados, y muy correcta la dicción. El «Largo al factotum» del *Barbero de Sevilla* supone todo un despliegue y exhibición de sus facultades vocales, si bien (aunque sólo sea por señalar alguna falta) habría sido deseable algo más de gracia y picaresca en la expresión, que resulta en poco sobria. Como colofón, se incluye el dúo cómico «Anything you can do», con Julietta Simionato, extraído de una MORCILLA introducida por vez

primera en una representación de *El Murciélago* dirigida por Karajan, y que resulta gracioso.

El sonido es bastante aceptable, muy bien adaptado de las grabaciones originales, logrando una considerable homogeneidad entre los distintos fragmentos. Es, en resumen, un digno recuerdo de un gran cantante.—F.Ch.M.

\* \* \*

«Piano y Orquesta». GERSHWIN: *Rhapsody in Blue*. ADDINSELL: *Concierto de Varsovia*. LITOLFF: *Scherzo del Concierto Sinfónico Op. 102*. CHOPIN: *Fantasia sobre temas nacionales polacos*. LISZT: *Polonesa brillante*. Misha Dichter, piano. Orquesta Philharmonia. Director: Neville Marriner. Philips 411123-1 Digital. Importación.

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

Mezcla más bien caótica de obras de estilos dispares y autores de valía y significación también notablemente diferentes. Si algo unifica el conjunto es la condición de las partituras programadas en el sentido de que son obras de escucha agradable pero escaso substrato artístico. La línea temática del disco, por otra parte, se centra en manifestaciones concertantes con el piano de protagonista, pero que se apartan del modelo formal estricto del concierto. Algo más une a dos de las obras escogidas, el estar basadas en músicas precedentes. Esto se da en el *Concierto de Varsovia* de Addin-sell, que maneja temas de Rachmaninov y desde luego es la obra de menor entidad estética de las registradas, y en la *Polonesa brillante* de Liszt, que es una arreglo para piano y orquesta de la *Polacca brillante Op. 72* de Carl Maria von Weber.

Las versiones responden a la perfección con su cometido de transmitir lo más brillante y espectacularmente posible las obras tocadas. No todo es epidérmico, hay momentos de musicalidad dignos de atención. Magníficos tanto Dichter como Marriner. Y la Orquesta Philharmonia demuestra un nivel de virtuosismo envidiable.—E.M.M.

\* \* \*

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE BARCELONA

### LA OPORTUNIDAD MUSICAL

Por Xosé Aviñoa

El crítico musical cuenta entre sus obligaciones la de establecer el nivel de bondad del canal de comunicación que surge en el momento en que empieza a sonar la orquesta, el coro o el instrumento solista. Cuando se trata de una obra primeriza, el crítico debe opinar sobre los ingredientes técnicos, formales, estéticos, discursivos que la conforman, cumpliendo aquel requisito anotado por algunos teóricos de la crítica sobre el papel del crítico como mediador social; en este caso el crítico intenta fijar ciertos patrones de lectura de la novedad a fin de facilitar la comunicación entre el artista y su público.

Tal actividad, naturalmente, es extremadamente peligrosa por lo que tiene de determinante del pensamiento social: el público suele dejarse llevar por la opinión de determinados críticos consagrados por su buen quehacer y, en general, por la crítica puesto que le facilita los medios de su propia opinión (se suele utilizar aquel modismo que empieza por, «según dice Fulano de tal en tal Revista o Diario...»). Ello presupone una gran dosis de responsabilidad del crítico ante su público, puesto que no puede aventurar opiniones sin correr el riesgo de juzgarse su prestigio y engañar a sus lectores.

Cuando se trata de obras ya conocidas, estadísticamente un porcentaje abrumador —lo cual es sintomático del estado de la creación y de la difusión musical contemporánea— el papel del crítico es muy otro. Opinar sobre las cualidades de la obra es obvio e ingenuo; cuando una obra lleva décadas o siglos escrita y consagrada de nada sirve opinar sobre su adecuación a los medios técnicos comunicativos y estéticos de su momento, pero, en cambio, y según opinan teóricos tan vanguardistas como Umberto Eco, sí

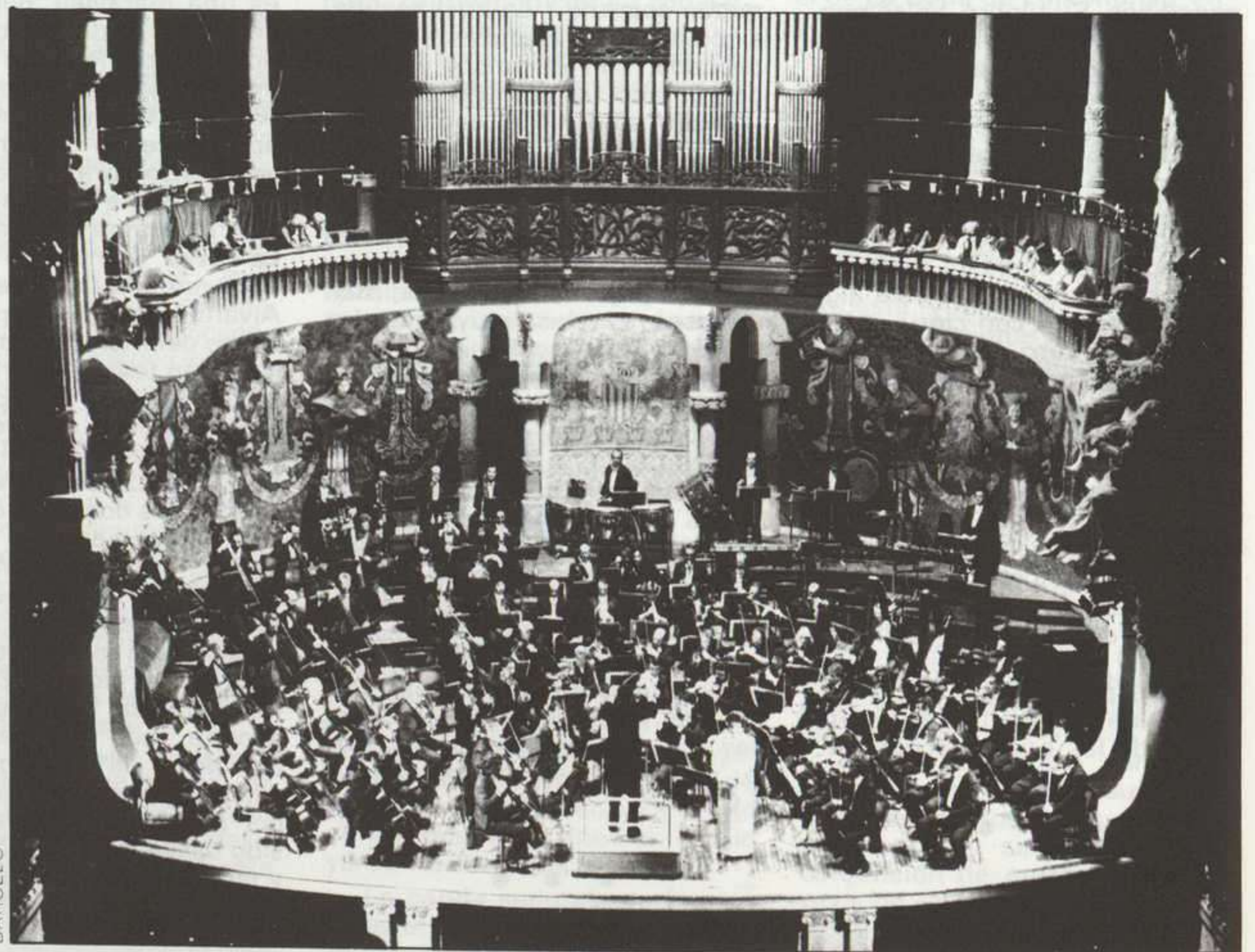
es necesario discutir, opinar, y evidenciar la capacidad que tiene esta obra para sintonizar con el público del momento. Si la obra de arte es movable, plástica, adaptable a cada ocasión, será conveniente reflexionar sobre la oportunidad musical de una obra.

El Festival Internacional de Música de Barcelona empezó su andadura con un concierto muy poco oportuno. Oficiaba la Orquesta Bach y el coro de cámara de la Residencia de la Haya, junto con el coro de cámara de Rotterdam; director, Gerard Akkerhuis. Tema: el **Oratorio de Navidad** de J. S. Bach. Sabido es que el **Oratorio de Navidad**, fue concebido como un conjunto de seis cantatas para ser interpretadas en días sucesivos, no tal como se suele hacer, es decir en un solo concierto. Dado que uno de los misterios de la reproducción musical es el lograr la seducción estética del público, intentar la seducción de un público que tenía bastantes dificultades para mantenerse quieto en una bochornosa noche de octubre en la que el termómetro subía holgadamente por encima de los valores termométricos habituales en otros años, era empresa difícil por no decir imposible.

Si la obra fue concebida por Bach para los días de invierno en los que el sosiego y la temperatura hacen más llevaderos los discursos sonoros de las cantatas, en la ocasión que nos ocupa fue todo lo contrario: el intermedio sirvió perfectamente para que los más desesperados se dirigieran hacia la puerta para no volver más.

Todos los improbables esfuerzos del exquisito grupo fueron vanos. Los intérpretes pretendían ofrecer una **VERSION ARQUEOLOGIZANTE**, [lo que en la mayor parte de los casos no es más que una **VERSION PERSONAL**] de la obra de J. S. Bach, intención de la que pudimos percatarnos desde los primeros y muy poco agradables toques de timbal. Este gusto por lo áspero, por el sonido oscilante de los instrumentos antiguos, contrastaba con la prestación coral, en general muy cohesionada cuando se trataba de los episodios a «tutti» y un tanto desvencijada cuando eran los tenores los que ejercían de solistas «a capella».

Los solistas, la soprano Young Hee Kim, la contralto Sylvia Schluter, el tenor Heins Meens y el bajo Philippe Huttenlocher, destacaron poco. Todo lo más



La Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por Maximiano Valdés, interpretando «Shrezade», de Ravel.

podemos destacar la buena prestación de Sylvia Schluter, mientras que nos sorprendió lo rugoso y poco homogéneo de la voz de un bajo tan excelente como Philippe Huttenlocher.

Al final, el concierto se saldó con recortes, pero unos recortes que se quedaron en cuatro de las seis cantatas que componen la pieza. Sin previo aviso y cuando algunos de los presentes ya desfallecíamos, aparecieron las azafatas con los consabidos ramos de flores que nos recordaron que no hay mal que cien años dure.



Enriqueta Tarrés, auténtica protagonista.

## OCB-Enriqueta Tarrés - Maximiano Valdés

De la orquesta hemos hablado y continuaremos hablando durante mucho tiempo porque es nuestra primera —y casi única— entidad sinfónica catalana y porque sus intervenciones son siempre dignas de comentario. Para no caer en la apreciación de patio de vecinos, digamos que continúa sorprendiéndonos su capacidad para dar un recital de alta categoría, como sucedió en *El pájaro de fuego*, de Stravinsky, o para aburrirnos con su *Concierto para violín* de Berg. Bien es verdad que la OCB se encuentra en fase de renovación y que de año en año oímos a las autoridades competentes que exponen estos planes, siempre nuevos, pero siempre viejos. Por ello preferimos continuar esperando. Ninguna de estas dos piezas que acabamos de mencionar merecen comentario aparte si no es la tenacidad de Maximiano Valdés por poner orden en la obra de Berg y por matizar y ofrecer una versión arrebatadora en el caso de la obra de Stravinsky. A mi juicio, el verdadero meollo del concierto fueron las dos piezas que se dieron entre aquéllas. Jordi Alcaraz es un joven compositor catalán, miembro de la Associació Catalana de Compositors, muerto recientemente, motivo por el cual se recibió con especial entusiasmo la obra que le había sido encargada por la organización del Festival Internacional para esta temporada. Aunque inacabada,

la obra muestra un carácter maduro que nos hizo lamentar todavía más su traspaso. La OCB dio con la interpretación de *I Ching* una muestra de su capacidad de lectura de una obra contemporánea que había sido puesta en duda con su versión del *Concierto* de Berg. *I Ching* se trata de una obra en cuatro secciones: la primera a cargo de un discurso en «crescendo» de la cuerda que emite unos «glissandi» rítmicos de bello efecto. La segunda, presenta un carácter contrapuntístico a cargo de la madera mientras la tercera es otra vez un «crescendo» que parte de un rumor de la cuerda y acaba en apoteosis total. La última es una vuelta a la calma, recuperando el tono discursivo del principio que se convierte en lírico en los últimos compases a cargo de la cuerda en su registro más alto. La obra produce buen efecto en el público, no sólo por las circunstancias episódicas, sino por la bella factura de la pieza, que manifestaba que su autor había empezado a encontrar su propia dimensión musical.

Por otra parte en la *Sherezade* de Ravel fue Enriqueta Tarrés la verdadera protagonista. Esta soprano catalana de la que dábamos cuenta en el último número de RITMO, ha empezado la temporada con una agenda saturada de intervenciones por toda Europa, desde el Festival de Frankfurt en el que se presentó con enorme éxito la ópera de Benguerel *Spleen*, hasta sus intervenciones en TVE. Dijo su papel con aquella riqueza expresiva contenida propia de los cantantes con amplia experiencia, destacando el misterio orientalizador de la partitura, escrita con una orientación estetizante tan propia de Ravel. Al final, aplausos para un programa de los más logrados desde el punto de vista estético del FIMB-85.

## Un comienzo de poca altura

Por Santiago Bueno

Es lástima que un Festival de Música como los que tienen lugar cada octubre en Barcelona tenga un principio deslucido, sobre todo cuando perduran en el recuerdo ediciones muy apreciables de hace unos cuatro o cinco años. Las obras que comento a continuación eran muy atractivas: el *Magnificat* de J. S. Bach, el *Requiem* de Mozart y *Acis y Galatea* de Haendel.

Las dos primeras fueron servidas por la Orquesta Bach y el Coro de Cámara de la Residencia de La Haya, reforzado por el Coro de Cámara de Rotterdam, y dirigidos por Gerard Akkerhuis. El resultado fue de un simple aprobado, ya que no destacaron por nada en especial, pero tampoco fueron un desastre. La versión del *Magnificat* se inscribió dentro de líneas muy tradicionales, sin ninguna novedad. A pesar de lo reducido de la orquesta (4 violines primeros, 2 violines segundos, 3 violas, un violonchelo y un contrabajo), la impresión fue gris y bastante aburrida, con serios problemas de claridad de los planos sonoros, e incluso por la indebida audición de los grupos orquestales, ya que los violines eran prácticamente inaudibles en los

«tutti». La dirección también estuvo poco acertada incluso en los detalles, con soluciones de poco gusto barroco (calderones, síncopas fuera de lugar, excesivo uso de reguladores...).

El *Requiem* de Mozart, después de haber escuchado la interpretación de Bach, abrigaba serias dudas en cuanto a su resultado final. Aparte de una entrada fallida en el primer compás que obligó a volver a empezar, la versión no despertó mayor interés, y sí bastante pena por la mediocridad general. Akkerhuis se empeñó en querer ofrecer una interpretación que quería ser DE CÁMARA, a base de frases cortadas, pero resultaron deshilvanadas y sin cohesión, sin poder disfrutar más que del más o menos acertado devenir de unas notas y otras. En fin, los coros y la orquesta estuvieron correctos, aunque parecía que podrían dar bastante más de sí. El cuarteto solista, común a ambas obras, fue sólo regular: la soprano Young Hee Kim, ya conocida en Barcelona, de voz pequeña y con problemas en la zona alta del registro; la contralto Sylvia Schluter, con voz más potente pero llena, estuvo bien salvo ciertos problemas de respiración y articulación. Muy discreto el tenor Heins Meens, y mejor el bajo Philippe Huttenlocher, con buena técnica, pero con voz poco maleable y con casi nula expresión.

La versión de *Acis y Galatea*, he de confesarlo, había suscitado en mí bastante interés, toda vez que se trata de una obra bellísima (quizá de las mejores de Haendel), y que hace unos cuatro años tuve ocasión de criticar una interpretación del Deller Consort que se celebró en el Monasterio de Pedralbes, y que dejó un buen recuerdo.

La primera decepción fue la muy escasa asistencia de público, no sé si por haber corrido ya el rumor de que el producto era bastante flojo. La cuestión es que se trata de un montaje de la Camerata de Amsterdam, un montaje que quiere ser un espectáculo completo con un sencillo decorado, vestuario y algo de ballet. Y aquí van los resultados.

La verdad es que lo mejor es la orquesta y su director, Chris Farr. Muy reducida (apenas diez miembros), cumple perfectamente su cometido con sobriedad y ajuste, incluso con gusto. La versión propuesta por Farr es más bien alegre, de tiempos rápidos, aunque ciertamente no muy BAILARINA. Peor, mucho peor, fueron los cantantes, Bep Pierik, soprano («Galatea»), Marius van Altena, tenor («Acis») Arthur Schildmeijer, barítono («Polifemo») y los tenores Harry Geraerts y Frank Fritschy. Ellos mismos cantaban las secciones a coro formando un conjunto algo más salvable, pero evidentemente desproporcionado, ya que la soprano era totalmente inaudible. Esta cantante posee una voz de cierta belleza, pero de tan corto volumen que, incluso en una sala pequeña como es el Palau, los escasos diez instrumentistas la tapaban casi continuamente.

El tenor van Altena fue un desastre increíble, sobre todo en el primer acto, donde los gallos y el desafinamiento eran escandalosos. Además, y aunque mejoró algo en el segundo, seguramente al haber CALENTADO MOTORES a nuestra costa, continuó con voz poco audible, y nos acabó de regalar con continuos reguladores fuera de lugar. En fin, destrozó el bonito papel de «Acis». En cambio,

bastante mejor estuvo el bajo Schildmeijer, algo apretado en las agilidades de sus arias, y que mantuvo nivel más correcto, aunque no dudó en recurrir al dudoso expediente de GRITAR cuando tales agilidades eran más comprometidas; ¿acaso pensó que el público no lo notaría? Por último, los otros dos tenores, de voz de muy poco cuerpo, estuvieron técnicamente más correctos.

La presentación, que en principio parecía atractiva, fue también incomprensible. Nada hacía recordar que se trataba de una fábula pastoril, vestidos como iban estilo Luis XIV. El movimiento escénico no tuvo sentido alguno, y no entendemos por qué se empeñaban en simular conversación cuando no se cantaba, incluso en medio de un aria. El depauperado cuerpo de baile (¡tres!) fue tan ridículo que podrían habérselo ahorrado: algunos inicios de danzas, y saltitos en general...

Si el ESPECTACULO ofrecido lo hubiera sido en un colegio, un internado o un local parroquial, la calificación relativa hubiera sido de acontecimiento local muy interesante. Presentado, sin embargo, en la Palau de la Música de una ciudad como Barcelona, estuvo totalmente fuera de lugar. Y eso que contaba con la colaboración del Ministerio holandés de Cultura y otras entidades similares...

## Daniel Barenboim y la Orquesta de París

Por Jordi Ribera Bergós

El principal aliciente que tuvo la actuación de los músicos franceses con Daniel Barenboim al frente fue el enorme acierto que supone montar, en un concierto de gira, una obra tan compleja como es **La Consagración de la Primavera**, de Stravinsky. Cuando tantas orquestas extranjeras que nos han visitado han saldado la segunda parte de sus programas —la que suele dedicarse a una obra enteramente sinfónica— con **Heroicas** y **Séptimas**, de Beethoven; **Segundas** y **Cuartas**, de Brahms; o **Quintas** y **Patéticas**, de Chaikovsky, que ahora la Orquesta de París haya acometido la excepción y el reto de interpretar la **Sacre** stravinskyana, es un detalle que nunca dejaremos de agradecer: en efecto, resulta demasiado fuerte el contraste entre la importancia capital de esa obra dentro de la literatura sinfónica de todos los tiempos, con la escasez de versiones que de ella se han ofrecido en Barcelona.

En cuanto a la orquesta, la impresión que nos causó difiere poco de la recibida en visitas anteriores: una cuerda de calidad, pero de ningún modo extraordinaria, en la que destacan por su solidez los contrabajos, y una madera y metales mucho mejores, típicamente de estilo francés, con aquel MORBO y empaste que es tan propio de sus latitudes; además interviene una percusión disciplinada y efectiva. Escuchamos, pues, un conjunto de especial categoría, del que Barenboim obtuvo la máxima calidad de sonido. El célebre músico argentino se nos antoja, fundamentalmente, como un hombre de ensayos, metódico; cuando sube al podio se destaca por una gran claridad y una cierta parquedad gestual: todo ha

sido trabajado al máximo anteriormente. Guste o no, el método resulta a Barenboim tremendamente eficaz y el público respondió muy favorablemente a su propuesta.

El programa empezó con **Ma mere l'ôye**, de Ravel, que substituyó a la inicialmente prevista **Rapsodia española** del mismo autor. Se trata de la transcripción orquestal para ballet, realizada en 1911, de la suite pianística del mismo título, y en ella se adentra Ravel en el mundo de la infancia, con delicadeza y nostalgia; esta actitud fue totalmente comprendida por Barenboim, quien hizo una lectura de la obra modélica. Le siguieron las cuatro piezas para orquesta tituladas **Notations**, de Pierre Boulez, fechadas en 1980, pero empezadas treinta años antes y para piano. Demuestran, evidentemente, un carácter relativamente novedoso para la época en que fueron escritas y ahí reside su interés de haberse compuesto sólo en 1980 hubiesen resultado ser de un material viejísimo que difícilmente soportaría el paso del tiempo. Sea como fuere, la interpretación de orquesta y director fue óptima, y el público evidenció mostrarse algo más receptivo de lo que es corriente ante obras de música contemporánea.

Con la **Consagración de la Primavera** asistimos al gran momento de la velada. La obra, a pesar de la violencia con que fue acogida en su estreno de 1913, demuestra no haber perdido un ápice de la modernidad con que ya irrumpió en aquel entonces. Barenboim resaltó de la obra toda su violencia y agresividad —que llega a veces hasta la exacta expresión de la barbarie humana— pero también su trasfondo poético, con una tendencia hacia los tiempos rápidos y un cuidado absolutamente encomiable y necesario en la distinción de los distintos planos sonoros. Es inútil citar una sola de las intervenciones solistas, pues todas ellas (en el marco de una gran orquesta que superaba la centuria) fueron de gran calidad. El público respondió con entusiasmo a esta gran versión, y Barenboim y los músicos parisinos le obsequiaron con la «Malagueña» de la **Rapsodia española**, de Ravel y la fogosa obertura de **Ruslan y Ludmila**, de Glinka.

Végh —violinista, alma del famoso cuarteto que llevaba su nombre y colaborador de artistas de la magnitud de Pau Casals— resultó ser francamente irregular en el sentido de que fue, como veremos, un claro ejemplo de cómo interpretar a Bach francamente mal y a Mozart más que aceptablemente bien.

El historial de dicho conjunto de cámara (una reducida formación de cuerda como tantas hay) puede parecer, a primera vista, brillante: lo fundó Bernhard Paumgartner en 1952, a quien sucedió en la dirección Antonio Janigro en 1971, quien a su vez fue sucedido por Végh en 1978, habiendo realizado más de cien grabaciones e importantes giras. Pero a pesar de tan brillante historial, los resultados no fueron, ahora lo veremos, tan satisfactorios como cabía esperar.

El programa no varió en cuanto a las obras anunciadas excepto en el orden en que fueron interpretadas. Empezó con el **Concerto Grosso Op. 6 en Sol menor núm. 6**, de Haendel. La ejecución fue correcta y representó un buen comienzo, a pesar de que en el último «Allegro» el primer violín y parte del «ripieno» tuvieron una intervención irregular y Végh mostrara ser demasiado anciano como para estar al frente de una orquesta. Reumático, encorvado hacia los músicos, mostró en todo momento una amorosa y expresiva gestualidad, pero dejando muchas veces a los músicos que se las compusieran solos. Podríamos compararle con un sabio desaliñado que se olvida de sus discípulos, y esta impresión perduró también a lo largo de todo el concierto.

A continuación se nos ofreció, sin el concurso de Végh, el **Concierto de Brandeburgo núm. 6 en Si bemol mayor, BWV 1051**, de Bach. El «Allegro» inicial fue francamente flojo, con una evidente falta general de afinación, especialmente en las dos violas solistas. El ambiente no mejoró en el segundo movimiento, el «Adagio ma non troppo» y toda la obra adoleció de una falta generalizada de brillantez. El **Concierto de Brandeburgo núm. 3, en Sol mayor, BWV 1048** que le siguió —este nuevamente con Végh en el podio— estuvo algo mejor en el primer movimiento, un «Allegro» que, de todos modos, no mejoró la situación. La presta-



La Orquesta de París en el Palau.

## La Camerata Académica de Salzburg

El primer concierto de esta orquesta de cámara que dirige el venerable Sándor

ción de las violas en el «Adagio» central, resultó de nuevo desafortunada.

Con Mozart, en la segunda parte, ya hemos sugerido que las cosas fueron realmente mejor, como si orquesta y director sintieran hacia este compositor

una inclinación especial. Del compositor salzburgués se interpretó el **Divertimento en Fa mayor K. 247**, añadiéndose a la pequeña formación de cuerda un par de ejecutantes de trompa. La obra tuvo una versión afortunada, preferentemente en el «Andante grazioso» y en el «Adagio», el movimiento quizá mejor expuesto de todos. El éxito, si no grande, reveló por lo menos la actitud receptiva del público para con Mozart, y Végh y sus músicos optaron por repetir, como propina, uno de los movimientos del mismo **Divertimento**, el «Menuetto-Trio».

### Philharmonische Kammervirtuosen Berlin

Con respecto al primer concierto de la Camerata Académica de Salzburg, otro cantar fue la única audición en la que escuchamos este excelente grupo camerístico berlinés. Asistimos a ella primero con el debido distanciamiento, sin querer sentirnos condicionados por su origen (lo integran profesores de la célebre Filarmonía berlina), pero después de escucharlos hemos de reconocer que salimos entusiasmados y podemos afirmar que nos ofrecieron el mejor concierto de los que hasta entonces pudimos asistir en el marco del Festival de este año. Los Philharmonische Kammervirtuosen están integrados por un selecto quinteto de cuerdas, formado por Michael Dauth (violín), Rainer Mehne (violín y viola), Neithard Resa (viola), Peter Steiner (violoncelo) y



BARCELO

Daniel Barenboim.

Rainer Zepperitz (contrabajo), a los que se les une el pianista soviético Pavel Gililov, un virtuoso de técnica impecable perfectamente integrado en el grupo. De tan destacada formación podríamos destacar por ejemplo al contrabajista Zepperitz, que actuó con un sonido pleno y de timbre aterciopelado; pero la calidad predominó en todos y cada uno de los miembros del conjunto.

El concierto se inició con el **Sexteto con piano, en Re mayor, Op. 110**, de Mendelssohn, fechado en 1824, y por tanto obra aún de juventud. Ante esta composición camerística nos damos cuenta de cuán estaba equivocado el por otra parte tan admirado Richard Wagner cuando en su artículo **El judaísmo en la Música** (1850), juzgaba a Mendelssohn como compositor elegante pero vacío. Mendelssohn resul-

ta, particularmente en esta obra, profundo y ligero a la vez, pero bajo ningún concepto frívolo o vacío. De la interpretación de los músicos berlineses nos quedaríamos particularmente con el «Adagio», donde se puso de relieve toda su belleza melódica. Le siguió el **Quinteto con piano en Fa menor, Op. 34**, de Brahms, que significó una de las cimas del concierto. Se trata de una de las más importantes aportaciones de Brahms en el campo de la música de cámara; sufrió un largo y cambiante proceso de gestación hasta llegar a su forma definitiva, gracias a la influencia de Clara Schumann, siendo terminado en 1864 y estrenado en París en 1868. En esta obra los Kammervirtuosen resaltaron toda su amplia variedad temática, destacando especialmente en el «Scherzo», con el rítmico y casi marcial tema principal magistralmente interpretado.

En la segunda parte escuchamos el célebre **Quinteto en La mayor, Op. 114, D. 667, «La trucha»**, de Schubert. La versión ofrecida por los músicos berlineses persiguió —y logró— un total equilibrio entre las distintas voces integrantes del grupo camerístico y aquella síntesis que es tan necesaria en Schubert de simplicidad y profundidad. Digamos también que en el «Tema con variaciones (Andantino. Allegretto)», donde aparece la conocida melodía del «lied» (fechado en 1817) que da nombre al **Quinteto**, tuvo una destacada intervención el «cello» Peter Steiner. Al final, hubo aplausos entusiastas para todos, y como propina se volvió a interpretar el «Scherzo» de la misma obra.

## MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

# JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

### PRUEBAS DE ADMISION CONVOCATORIA/DIC.1985

Plazas de:

VIOLIN (4), VIOLA (3), VIOLONCHELO (1),  
CONTRABAJO (3),  
CLARINETE (2) y TROMBON TENOR (1)

Fechas: 20, 21 y 22  
Lugar: Madrid.

### Información e inscripciones:

Teatro Real. Plaza de Isabel II. 28013 Madrid. Telf. 241 9821/25.



AÑO EUROPEO  
DE LA MUSICA

## MAAZEL O.N.F.

UNA CLASE  
MAGISTRAL DE  
DIRECCION DE  
ORQUESTA

(AUN CON «POCA»  
ORQUESTA

Por Pedro González Miura

Decía un amigo instrumentista que estaba sentado a mi lado en el concierto: «*nunca me interesó ser músico de orquesta; pero con un director como éste me lo plantearía*». Lorin Maazel es, en efecto, un conductor que no sólo posee la capacidad de **ARRASTRAR** al público para el que hace música, sino, en la misma medida, a los músicos que dirige. Su técnica es precisa, cortante, contundente; de un virtuosismo arrebatador. Y así, claro, con sólo contar con una agrupación disciplinada y de buen grado de profesionalidad, le es suficiente para conseguir del receptor una respuesta entusiasta.

**T**al es el caso de la Orquesta Nacional de Francia, un conjunto de profesores de muy aceptable oficio, pero de mediocre proyección musical. Ni considerada por familias instrumentales, ni atril por atril se la puede calificar de gran orquesta: el sonido de las cuerdas es duro, impersonal y pequeño; el metal es tosco cuando no insuficiente (caso de las trompetas); y el grupo de la madera es sencillamente flojo, con primeros clarinete, oboe y flauta de sonido gatuno, renqueante e incoloro respectivamente. Sin embargo, y como se ha podido comprobar en diversas ocasiones cuando Maazel ha dirigido orquestas españolas, en mi opinión inferiores a la Orquesta Nacional de Francia, una técnica como la suya es capaz de, en principio, hacer funcionar las cosas, consiguiendo que el grueso de los aficionados apenas perciban las limitaciones reales de una orquesta de segunda fila. Naturalmente, al elevado precio de renunciar a la



La Orquesta Nacional de Francia.

sutileza, en pro de una eficacia muchas veces demasiado elemental.

El programa presentado, **Obertura de Benvenuto Cellini**, de Berlioz; **El Mar**, de Debussy; y «**Dos Suites**» de **Daphnis et Chloé**, de Ravel (más «**Montescos y Capuletos**» de **Romeo y Julieta**, de Berlioz y «**Farandole**», de la «**Suite núm. 2**» de **La Arlesiana**, de Bizet, como «**bises**») hizo del todo gala al epíteto de nacional que la Orquesta lleva en su tarjeta de presentación. Quizá demasiada música francesa para una sola sesión... Berlioz es una de las especialidades de Lorin Maazel, y, en este sentido, su versión de la **Obertura de Benvenuto Cellini** no defraudó lo más mínimo. Fue impresionante. Claridad, corpulencia, compacidad, sentido del color y del ritmo, contraste dinámico, elasticidad discursiva, etc. son objetivos a perseguir en una interpretación que se precie de **ESTAR** en el idioma del autor galo. Maazel supo utilizar los medios técnicos y expresivos adecuados para conseguir aquéllos, redondeando una versión, a mi juicio, verdaderamente modélica. Ciertamente, ante la autoridad de un director de orquesta como él es fácil **PERDERSE** entre la música; **EXTRAVIAR** el sentido crítico, hasta el punto de no percibir desajustes —que los hubo—, olvidarse de la blandura y poca capacidad interpretativa de los instrumentistas de la madera, o de la sequedad del sonido de los trombones, por citar algunos ejemplos que confirmen lo expuesto más arriba a propósito de las deficiencias de la Orquesta. No sé si la desgana con que Maazel dirigió los dos primeros movimientos de **El Mar** se debió a que no contaba con un instrumento suficiente para expresar toda la sutileza, magia sonora y misterio que encierran aquéllos, o si, simplemente, el hecho hay que atribuirlo a su ya conocida condición de músico irregular y excéntrico. Sin embargo, en el tercer movimiento **DESPERTO** de nuevo, y aunque realizó una lectura del mismo excesivamente exhibicionista, volvió a ser el Maazel absorbente, capaz de meterse un teatro entero en el bolsillo. En realidad, fue un final de obra dirigido desde un punto de vista poco ortodoxo, pero, desde mi punto de vista, al menos

interesante. Con las «**Suites**» de **Daphnis et Chloé** la historia se repitió: versión desigual, que comenzó de manera bastante rutinaria, pero que fue a más en cuanto Maazel decidió empezar a emocionarse. La Orquesta, otra vez, se mostró como un instrumento de sonido raquítico —ni a los violines se les escuchaba en los fortísimos, ni las trompetas podían con lo que Maazel les estaba pidiendo—, y el solo de Flauta —un instrumento con técnica pero poco musical—, resultó de un amorfo y lineal rayanos en el aburrimiento. Los respectivos «**bises**» fueron ejecutados como si de piezas de exhibición circense se trataran. Maazel, embriagado de música, entre los vítores del público, perdió el rumbo...

Dos observaciones, para acabar. Primera: por favor, señores, del Real, convendría que de vez en cuando se limpiara la moqueta de la tarima que sirve de podio al director; no olviden que hay maestros que se toman muy en serio su trabajo y golpean con sus pies sobre la misma...

Segunda: señores organizadores del Festival de Otoño ¿es admisible que en un país medianamente civilizado se pueda leer en el programa de mano de un concierto cosas como «**Bicham**», «**Celibidache**», o «**Mutti**»? Sin comentarios.

## LA INTEGRAL DE LOS CONCIERTOS DE ORGANO DE HAENDEL

Por Gerardo Queipo de Llano

**D**e la amplia programación del Festival de Otoño de 1985, organizado por la Comunidad de Madrid, des-



tacada especialmente, la participación de los London Virtuosi con la elaboración de Simon Preston, uno de los mayores especialistas en Haendel. La expectación despertada por estos conciertos no ha sido defraudada. Haendel, sigue arrastrando multitudes. Cuando quien esto escribe estaba guardando una inmensa y descomunal cola para acceder al templo de Santa Cruz en la madrileña calle de Atocha, me vino a la memoria el fenomenal atasco que se produjo en Londres, en los jardines de Vaux Hall, en el ensayo de la **Música para los Reales Fuegos Artificiales**. Poco faltó para que ocurriera algo similar. La zona de los alrededores de la Iglesia estaba prácticamente colapsada y al final gran número de aficionados se quedaron sin poder entrar. Parecidas circunstancias se dieron en los otros lugares donde se completó el ciclo, es decir, en el Colegio Alemán y en las Iglesias de San Bernabé y San Ildefonso de San Lorenzo de El Escorial y Alcalá de Henares, respectivamente. Este éxito de público, abrumadoramente joven, hay que apuntarlo en el haber del músico de Halle y, también justo es decirlo, al grupo inglés y muy concretamente a Simon Preston, pues con razón se intuía que íbamos a escuchar un gran ciclo.



Guy Bovet.

Así ha sido. London Virtuosi es un conjunto inglés de notable calidad, aunque sin alcanzar la ya casi mítica de The English Concert, The Academy of Ancient Music o de la veterana English Chamber Orchestra o de la Academy of St. Martin-in-the-Fields. Utilizando el sistema convencional de interpretación barroca, es decir, sin instrumentos de la época, el grupo se mueve musicalmente en las coordenadas típicas de la escuela clásica de interpretación de la música barroca, nacida hace años, con aquellos sensacionales conciertos de Benjamin Britten o Yehudi Menuhin, ampliada después por la English Chamber Orchestra de Leppard, el grupo de Marriner, etc..., y cuya evolución está ahora encabezada

por los Pinnock, Hogwood, etc... Con una cuerda excelente, aterciopelada y flexible, con unos solistas de madera de alta calidad, supo el conjunto, dirigido por la mirada viva y dinámica de Preston, ofrecernos un Haendel pocas veces escuchado por estas tierras y que prendió inmediatamente en el público. Con todo, el mayor triunfo lo obtuvo el propio organista. Su conocimiento de los conciertos de órgano es ejemplar y su estilo sencillamente inatacable: las sonoridades que extrajo del órgano instalado en el colegio Alemán y en el portátil de la Iglesia de Santa Cruz quedarán para la historia. Los aficionados vibraron en los cuatro conciertos, en los que al final, las ovaciones se hicieron incesantes, hasta lograr varios bises en cada uno de ellos. En conjunto una verdadera delicia y seguramente uno de los mayores éxitos de este Festival de Otoño.

## Recital de Guy Bovet en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

El indudable éxito del ciclo dado en el curso pasado en el salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes, no ha tenido en el presente Festival de Otoño la continuación esperada, pero sí se ha programado al menos un concierto, que corrió a cargo del organista suizo Guy Bovet. El programa estaba integrado por obras de Juan Sebastian Bach. Con acierto, el propio intérprete modificó parcialmente el contenido, sustituyendo algunas de las piezas de la primera parte por los **Corales «americanos»**, descubiertos en el presente curso en la universidad norteamericana de Princeton. Si bien estas obras no nos permiten descubrir nada nuevo en Bach, sí son muestras evidentes de su genio compositivo.

Por lo demás, el concierto resultó una verdadera delicia, tanto por la selección de obras, como por la belleza sonora del órgano instalado en la Real Academia, de cuya calidad hay que hacer siempre cumplidos elogios, y sobre todo por la excelentísima visión que de estas piezas para teclado del maestro de Eisenach nos ofreció el organista suizo Guy Bovet. Junto a una técnica deslumbrante, a la par que sencilla, Bovet dio un auténtico recital de cómo hoy en día se entiende por Europa la obra del gran maestro. Junto a la profundidad, a la rigurosidad, las versiones de Bovet fueron flexibles, dotadas de una enorme vitalidad, aligeradas de excesos y adornos y buscando el acento en lo esencial. La utilización primorosa de los registros, completó una interpretación inolvidable.

## Montserrat Torrent y Guy Bovet

Mientras en la capital la afición se acercaba al Teatro Real para escuchar un

concierto sinfónico, no especialmente atrayente, algunos, desgraciadamente no demasiados, tuvimos la fortuna de asistir a una deliciosa integral de los **Conciertos para dos teclados** del Padre Antonio Soler. Guy Bovet, cuya actuación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando había suscitado el entusiasmo general, volvió a confirmar su excelsa condición. A su lado una Montserrat Torrent que, si al principio pareció preocupada y nerviosa, al finalizar el primero de los seis conciertos, se reencontró a sí misma y dio a las páginas solerianas, tal gracia y delicadeza, que el siglo XVIII rondó por la mente de todos los oyentes, haciéndonos olvidar incluso el inadecuado marco de la Iglesia de San Bernabé, demasiado seria y triste para semejante música. Dos órganos portátiles de encantador sonido, el de la Iglesia de Santa Cruz de Madrid, utilizado por Simon Preston para su integral de Haendel, y otro cedido por el catedrático Del Barco, ambos construidos por Grentzing, fueron los instrumentos idóneos en manos de ambos intérpretes, que en cada concierto cambiaron de órgano, pudiendo apreciarse la perfecta adaptación de ambos a cada uno de ellos.

La tensión emocional fue creciendo y el



Montserrat Torrent.

concierto terminó en una pura apoteosis en la que Bovet y la Torrent dieron, para mi gusto personal, el mejor Soler jamás oído. Fue una visión alegremente cortésana, a veces jocosa, donde el diálogo entre los dos instrumentos alcanzan momentos de una belleza inusitada. Soler quedó engrandecido y lo que muchos califican solo de música galante, adquirió en manos de Guy Bovet y Montserrat Torrent la grandeza de las obras maestras. Un auténtico goce para el espíritu. Un concierto magnífico.

## RECITAL DE PINCHAS ZUKERMAN

Por Luis Carlos Gago

Hacia varios años que no visitaba Pinchas Zukerman el Teatro Real. En el marco del Festival de Otoño, el violinista israelita ofreció el pasado 19 de octubre, creo que su primer recital camerístico madrileño junto a su habitual acompañante de los últimos años, el pianista Mark Neikrug. A las fatídicas 10,30 de la noche comenzó el concierto con la **Sonata en Sol mayor, K 379** de Mozart. Y, ya desde los primeros compases, el acompañamiento pianístico de Neikrug, al que habíamos escuchado interpretaciones en disco mucho más que correctas, comenzó a lanzar negros augurios sobre la anhelada presencia de Zukerman en Madrid. Poco a poco aquéllos se fueron confirmando y, a pesar de nuestras expectativas (¡al fin un buen pianista para un gran violinista!), Neikrug no sólo no se erigió como un colaborador idóneo de Zukerman, sino que, a tenor de lo escuchado, le impidió en más de un momento tocar con la naturalidad y la musicalidad deseables. En la ya mencionada **Sonata** de Mozart, Neikrug se mostró como un pianista inseguro, con una tendencia continua a correr en los pasajes más comprometidos y con una pulsación muy poco adecuada para Mozart, estropeada, además, por un uso excesivo del pedal. Zukerman nos deleitó con un sonido bellísimo —los discos le hacen justicia— y con un fraseo genuinamente mozartiano, que ya conocíamos bien a través de sus grabaciones de los **Conciertos** del salzburgués. No obstante, la cierta obstaculización que suponía la labor de Neikrug al teclado impidió la obtención de una versión redonda. Faltó coordinación (excepto en algunos momentos, como en la variación de los «pizzicati» del violín del último movimiento) y ninguno de los dos acabó de calar en el carácter algo visionario de la partitura mozartiana.

A última hora —cosa frecuente en el Festival de Otoño— se sustituyó la anunciada **Primera Sonata** de Prokofiev por la **núm. 2**. Zukerman, a pesar de mantener un cierto aire de desgana en su interpretación, ya patente durante toda la **Sonata** de Mozart, dio aquí una auténtica lección de violinismo. Su técnica es sencillamente prodigiosa (sus desafinaciones en toda esta primera parte fueron contadas, mientras que su repertorio de golpes de arco parecía no acabarse nunca) y su sonido, aún en los pasajes más rápidos y difíciles, no pierde un ápice de esa belleza tan MENUHINIANA. Neikrug también brilló aquí, aunque a menor altura, y ambos nos ofrecieron una versión muy diferente a las

registradas por Perlman/Ashkenazy y Oistrakh/Yampolsky, las dos mucho más incisivas y DURAS. La versión escuchada fue algo más lírica pero totalmente coherente, gracias sobre todo al planteamiento homogéneo de toda la obra (que decae algo en su último movimiento) y a la excelente coordinación y empaste sonoro que existió entre ambos en todo momento.

Tocar la **Sonata «Kreutzer»** de Beethoven a las 11,30 de la noche no debe ser precisamente un plato de gusto. Zukerman y Neikrug, tras una muy correcta traducción del «Adagio sostenuto» que abre la partitura, no consiguieron coger ni el pulso ni el espíritu necesarios en los primeros compases del «Presto» y fueron incapaces de corregirlo en todo el movimiento, que conoció una versión deshilachada y muy poco coherente: Zukerman PASABA bastante del tema dado lo avanzado de la hora (aunque darlas, las daba absolutamente todas) y Neikrug echaba a correr una vez más cuando la cosa se ponía difícil. En el «Andante con variaciones», Zukerman nos recordó continuamente a Menuhin (los portamentos y la manera de realizarlos son idénticos en ambos) y nos deleitó con una espléndida segunda variación, aunque coronó el movimiento, eso sí, con una flagrante desafinación que bien podía haber corregido sobre la marcha. Neikrug hizo aquí lo que pudo, sin mostrarse nunca demasiado poético y, sobre todo, sin colaborar nunca con su compañero. En el último tiempo, de nuevo lo mejor fue la descomunal técnica del violinista israelita, ya que volvió a faltar coordinación y coherencia conceptual.

De propina, una **Siciliana** de una tal María Teresa nosequé —una pieza sencillita, de melodía fácil y pegadiza, tipo Kreisler— y la transcripción de la «Danza Española» de **La Vida Breve** de Falla-Kreisler, una obra no precisamente fácil, que constituyó una auténtica lección de salero, técnica y españolismo por parte de Zukerman que, a falta de mejor acompañamiento —Neikrug no pudo estar más soso—, optó por acompañarse él mismo con el pie. La **Danza** y la **Sonata** de Prokofiev, pues, lo mejor del concierto.



Pinchas Zukerman.

## UN CIERTO AIRE DE MEDIANIA

Por Carlos Ruiz Silva

No es un festival lugar para conciertos de tipo medio. Y menos cuando, como el Festival de Otoño de Madrid, se anuncian con bombo y platillo y pretenden llevar el nombre de la capital de España por toda Europa. Para sesiones de mediana calidad tenemos amplia abundancia a lo largo de toda la temporada. El Festival de Otoño debe darnos, precisamente, lo excepcional, bien por los programas o bien por los intérpretes. Estos aspectos se pusieron de manifiesto en el recital de «lieder» de Horst Laubenthal y Marga Schiml acompañados por Edelmiro Arnaltes y un coro de seis voces femeninas que tuvo lugar en el Real el 7 de octubre. Programa ejemplar, interesante, muy propio de un festival pero, por lo que voy a comentar, muy mal resuelto. No es admisible que un ciclo de canciones como el **Diario de un desaparecido** (1921) de Leos Janáček se haya dado en traducción alemana y no en el original checo por lo que supone de doble traición al compositor. Por una parte, hay un cambio fonético que afecta sensiblemente a la obra musical; por otra, y en el caso concreto del Janáček porque va en contra de las más íntimas convicciones del compositor; el gran maestro checo luchó siempre contra la germanización de su patria porque consideraba un peligro gravísimo las incursiones de la cultura germana y de su política en la vida de su país. Fue Janáček un esclavófilo y de haber asistido al estreno madrileño de su obra se hubiese indignado con toda razón. De este despropósito hay que culpar a los directores del festival que permiten arreglos de esta clase. ¿Es que acaso los responsables del Festival de Berlín o del de Salzburgo hubiesen admitido que dos cantantes españoles por mucha categoría que tuviesen —desde luego bastante superior a los intérpretes del programa que comentamos— hubiesen programado canciones de Janáček en castellano o catalán? Si no se dispone de artistas adecuados mejor es no traerlos. ¿Qué tal si para enmendar el entuerto el próximo festival nos ofrece un **Winterreise** con Fischer-Dieskan y Maurizio Pollini?

Desde un punto de vista interpretativo la sesión no pasó de lo mediano. Horst Laubenthal, lo decía ya en mi precrítica, es un tenor discreto, de emisión fluida y rica en armónicos, de timbre no especialmente hermoso pero sí grato; que canta con musicalidad y que pese a no tener un gran volumen posee una voz que llega bien al oyente; los agudos son apretadós, encontrándose más a gusto en el centro de la voz.

Su interpretación de las interesantísimas canciones de Janáček fue un tanto pálida y desde luego sin los contrastes, los matices desde luego sin los contrastes, los matices y la expresividad que este admirable ciclo requiere. La mezzo Marga Schilm posee una voz no especialmente destacada en ningún aspecto, aunque tiene oficio y conocimiento del estilo liederístico germano, si bien su Brahms distó mucho de la grandeza. El grupo de seis voces femeninas se mantuvo en un discreto plano. El pianista Edelmiro Arnaltes tuvo una actuación más afortunada que las más bien desgraciadas que hasta ahora había tenido en el Real. En conjunto, un concierto bastante inferior a la media de los recitales líricos ofrecidos en el Teatro Real la última temporada. El público, que no llenó el Real, aplaudió con muy moderada complacencia.

## La Orquesta Nacional de la URSS, Svetlanov y Siniavskaia

Ocasión desaprovechada. La excelentísima Orquesta Nacional de la URSS nos ofreció un decepcionante concierto el 16 de octubre. Ni la **Sinfonía núm. 2** de Borodín —obra melódicamente agradable y poco más— ni mucho menos la **Rapsodia núm. 2** de Svetlanov —obra bien escrita, brillante y muy superficial— que cerraba el programa eran partituras adecuadas para la fugaz visita a Madrid de los músicos sociéticos. Está bien que, por ejemplo, se haya evitado las archirepetidas tres últimas **Sinfonías** de Chaikovsky pero, ¿no hubiese sido mucho más interesante haber ofrecido un Scriabin, su **Segunda Sinfonía** pongamos por caso? —que culminaron con la «Leghinka» del **Gayaneh** de Kachaturian en la que de manera efectista Svetlanov dejó sola a la orquesta— lo único que se puso de manifiesto fue el virtuosismo de la Orquesta y la buena preparación técnica del director. No sé si el señor Svetlanov había asistido tres días antes al superbrillante y superficial concierto de la Nacional de Francia dirigida por Lorin Maazel y se propuso superar a su colega en ambos aspectos. El resultado fue un concierto ruidoso y sin sustancia en el que sólo en Borodin se tuvieron destellos del talento musical que en otras ocasiones he podido observar en Svetlanov.

La mezzosoprano Tamara Siniavskaia es, en realidad, una contralto de graves poderosísimos aunque algo enturbados, buen centro y agudos de inferior calidar algo tremolantes y emitidos con cierto mjedo. Su interpretación de cuatro arias rusas —de **Ivan Susanin**, **Khovantchina**, **La novia del Zar** y **La doncella de nieve**— tuvo sensibilidad, sentido dramático y hondura expresiva. Recuerda en algunos momentos a Elena Obraztsova, aunque la voz sea menos rica y más pequeña que la de su gran compatriota que es a mi juicio, hoy por hoy, la primera cantante de su cuerda del mundo. Fue una lástima que la señora Siniavskaia tuviese la debilidad de ofrecer como propinas la «Seguidilla» y la «Habenera» de **Carmen**, que fueron dichas con muy poca gracia, sin estilo y en la primera de ellas con increíbles desafinaciones. Svetlanov acompañó con mucha atención

y detalle a la solista y sólo en el aria de Glinka la masa orquestal tapó a la cantante en algún momento. En cualquier caso fueron las arias rusas lo más interesante de la sesión y lo más sinceramente aplaudido por el público.

## Dos Operas Barrocas: «Acis y Galatea» y «Narciso»

La representación de dos óperas raramente escenificadas de Haendel y Domenico Scarlatti constituyeron uno de los aspectos más interesantes del Festival de Otoño. Por desgracia ese interés se vio mermado, sobre todo en el caso de **Acis y Galatea**, por la ausencia de buenos cantantes. La representación —única— ofrecida por el Festival en el poco adecuado marco del Teatro Albéniz tuvo lugar el 20 de

apunte de ballet de cuatro miembros y un conjunto de cámara de nueve músicos con instrumentos originales dirigidos desde el calve por Robert Aldwinckle, no del todo bien acoplados y con problemas de afinación, en especial en los oboes. Agradable el vestuario y sin excesiva imaginación la escena que estuvo a cargo de Lina Landi. Pese a darse una sola representación había muchos huecos en el Albéniz. El público aplaudió comedidamente. Una nota negativa de la velada fue la media hora de retraso con la que comenzó, debido a deficiencias en la iluminación del escenario y de los atriles de la orquesta. Esperemos que fallos de organización como éste no vuelvan a repetirse.

Más interesante fue la representación de **Narciso** en el teatro de la Zarzuela, también en función única. La ópera de Scarlatti es muy bella, quizá con cierta falta de contraste, pero en su conjunto superior a la de Haendel. Sobre unos decorados de Toni Casalonga, según modelos históricos, a



Horst Laubenthal.



Marga Schiml.

octubre con una puesta en escena en la que se incluía cantantes, instrumentistas y decorados del Festival Inglés de Bach. Fue un espectáculo modesto con un único y más bien pobre decorado que intentaba recrear la atmósfera de una representación palaciega en casa del conde «Carnavón», donde se estrenó la ópera en 1718. Ya se que los palacios ingleses carecían del refinamiento y de la tradición aristocrática italiana pero habría que pensar que si la representación comentada era semejante a la entonces ofrecida, el patrón de Haendel debía ser un noble poco menos que arruinado, cosa que, según cuentan, arruinado, cosa que, según cuentan estaba lejos de la realidad ya que James Brydges, conde de Carnavón y duque de Chandos era uno de los hombres más ricos de Inglaterra, riqueza conseguida tanto por un matrimonio ventajoso como, más tarde, por los cuantiosos robos y rapiñas que ejerció durante su cargo de Ministro del Tesoro. Anécdotas aparte, la representación que comentamos contó con un elenco de cantantes de muy escasa entidad, un

medias entre lo ingenuo y lo funcional y un vestuario de Sartoria Alberati bien entonados, la representación tuvo una altura discreta en lo vocal y bastante mejor en lo instrumental. La dirección escénica se Sergio Vartolo fue aceptable aunque no logró siempre superar los problemas de una ópera barroca con medios no sobrados, escamoteando algunos sucesos que se cuentan en el argumento, como el monstruo que todos esperábamos y que, al fin, no salió. Otro error de Vartolo fue la injerencia en la acción de la ópera de tres actores de la «comedia dell'arte», que sólo contribuyeron a estorbar a los cantantes y a distorsionar la visión del espectáculo.

De entre los cantantes cabe destacar al contratenor Gerard Lesne en el papel de «Eco», papel de travestido que representó con dignidad y cantó con gusto y adecuada expresión lírica pese a que la voz no fuese especialmente bella. La mezzosoprano Gloria Bandiletti hizo un «Narciso» aceptable, aunque no sacó todo el partido a un papel con secuencias de gran lucimiento.

## II SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA

Por Félix Palomero

El resto del reparto se mantuvo en un nivel modesto. René Clemencic dirigió con acierto compaginando los no muchos momentos de dinamismo con los más abundantes de expresión melancólica o simplemente sin acción. El conjunto que lleva su nombre, con instrumentos originales, nos dio excelentes momentos; algunos esporádicos roces del metal o pequeño desajustes apenas empañaron una labor global más que apreciable. Una parte del público, que no llenaba la Zarzuela, abandonó la representación después del segundo acto y al final de la misma el patio de butacas presentaba muchísimo lugares vacíos. El público que se quedó hasta el final aplaudió con moderación a todos los intérpretes excepto a la pareja protagonista y a Clemencic a los que dedicó aplausos mucho más cálidos.

Quiero hacer ahora algunas observaciones sobre los programas de mano del festival. Ya sé que es difícil, por no decir imposible, que no se produzcan erratas, pero la cantidad de las que aparecen en los programas superan la medida de lo tolerable, además de una general falta de cuidado que se traduce en verdaderos disparates o en faltas graves de información. Así—y por poner sólo unos cuantos ejemplos— en el recital de «lieder» ya comentado no se incluían los textos, como tampoco en el de la Orquesta Nacional de la URSS; en el de la Nacional de Francia se dice que Lorin Maazel dirigió en 1968 «Los anillos del Rin» (sic) y a un genial director rumano se le nombra como «Celibi-Dache»; el de Acis y Galatea da una información sobre la época a todas luces insuficiente, por no hablar de la espantosa redacción castellana con la que suelen aparecer los «currícula» de los diversos intérpretes, todo ello aderezado con docenas de erratas. Es de esperar que en el próximo festival todos estos y otros muchos defectos que no se citan desaparezcan para bien de todos empezando por los organizadores del propio Festival de Otoño que, después de su segunda edición y al menos en el aspecto mundial, sigue siendo un festival con un cierto y peligroso aire de medianía.



Evgueni Svetlanov.

En la Sala Juan de Villanueva del Museo del Prado se celebró la segunda Semana de Música Española. El tema de las cuatro sesiones que compusieron este ciclo fue el de **El pasado en la música de nuestro tiempo**, y la coordinación general del mismo corrió a cargo de José Luis García del Busto y Alfredo Aracil.

Los responsables del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid quizá vieron en esta Semana el emplazamiento ideal para la programación de música española contemporánea, pues, a excepción de dos obras corales de Rodolfo Halffter y Julio Gómez interpretadas por el Coro de Cámara de la Comunidad, ningún otro pentagrama escrito en España en el siglo XX fue ejecutado a lo largo de los cuarenta y dos días que duró este Festival. Como consecuencia de ello, los conciertos y conferencias que constituyeron este ciclo lejos de presentarse en la NORMALIDAD y ESPECTACULARIDAD habituales, resultaron ser una especie de seminario de música contemporánea, con todas sus ventajas e inconvenientes. Ventajas: por ejemplo la posibilidad de ahondar en una temática y un repertorio, y de contar con instrumentistas acostumbrados (que no especializados) a las nuevas tendencias. Por el contrario, existe la posibilidad de que la oferta se distinga excesivamente del conjunto y aparezca como críptica y minoritaria. Este hecho a veces hasta puede parecer a alguien BENEFICIOSO (así ocurrió en la primera Semana, en el año 1984, dedicado a Alfonso X el Sabio y la música en Edad Media), pero tratándose de un repertorio como el de la edición actual de lo que se trata es de no desvincularlo de toda la actividad musical. Por añadidura, la alta calidad de las conferencias (en forma de ponencias o comunicaciones) elevó el nivel general a una gran altura, excesiva para un público que se supone HETEROGENEO.

El tema de **El pasado en la música de nuestro tiempo** se articuló, en torno a la figura de Domenico Scarlatti, según José Luis García del Busto, por tres razones: por el tricentenario de su nacimiento; por aportar un carácter MADRILEÑISTA a un festival organizado por la Comunidad de Madrid; y por el «hecho de que Scarlatti en un determinado momento de la historia de la música española de nuestro siglo, fue todo un símbolo de esa presencia del pasado en el presente que queremos tratar, en sus modalidades del

«neoclasicismo» o de la «estética de los retornos». Esta presencia de Scarlatti distinguió buena parte de la música interpretada, aunque no fue tema de las conferencias. La única que debería haberse ocupado ampliamente del compositor y su influencia en nuestra música, la titulada **La generación de 1927**, a cargo de Enrique Franco, no se celebró a causa de una indisposición de éste. En otras intervenciones se aludió a Scarlatti como parte de nuestro pasado, al igual que a otros compositores.

La otra ARTICULACION de este ciclo la resumió Alfredo Aracil en la última sesión del mismo, al asociar los conceptos de pasado y presente, y su interrelación en la música actual. De esta forma, cabría distinguir la presencia del futuro en el presente (la voluntaria y decidida desvinculación de toda estética pasada), y del presente en el presente (la respuesta del público ante la música actual). En el primer concepto habría que situar la conferencia de Llorenç Barber (**Partir de cero**), en torno a los movimientos de los años 50 tendentes a la liberalización del lenguaje musical, así como parte del tratamiento que Ramón Barce dio a su exposición titulada **Convención e Innovación**. Por su parte, ese «presente en el presente» fue el tema abordado por Antonio Gallego en **El público ante las nuevas propuestas**, y en gran medida el de Federico Sopena en su intervención titulada **El repertorio como pasado vivo**. Sobre el tema más concreto de el pasado en la música de nuestro tiempo, en sus diferentes posibilidades, hablaron Eduardo Pérez Maseda (**Aquel largo camino que condujo hacia mí: los retornos en la música actual**), Tomás Marco (**¿Se puede hablar de música «nacionalista»?») y Miguel Angel Coria (**Los usos de la cita**). Además, Francisco Calvo Serraller, Víctor Nieto Alcaide, Fernando Checa y Antonio Fernández Alba desarrollaron temas afines en el terreno de las artes plásticas.**

En cuanto a los conciertos, se presentaron estrenos absolutos de obras inéditas, estrenos de encargos de la Semana, relacionados o no con el tema de la misma, estrenos en España y transcripciones de **Sonatas** de Scarlatti. Entre estas últimas, a cargo de Angel Oliver, Agustín Bertomeu, Pablo Riviere, Manuel Seco y Francisco Cano, cabe destacar el interés mostrado por la práctica totalidad de estos compositores por exaltar las líneas internas de las **Sonatas**, en su primacía del desarrollo. Entre el CLASICISMO expuesto por Bertomeu y el rigor del trabajo de Oliver, una interesante búsqueda tímbrica caracterizó las transcripciones de Seco y Riviere.

Encargos de la Semana fueron las sonatas para clave en un solo movimiento, homenaje a la forma en la que Scarlatti desarrolló gran parte de su obra. El encargo no resultaba ajeno a la estética de los compositores seleccionados, de modo que las obras que pudieron escucharse entroncaban perfectamente con la estética de sus respectivos autores, tal es la influencia de la música del napolitano en todos ellos: Martínez Chumillas, Martín Pompey, Ernesto Halffter y Javier Alfonso. La única obra escrita específicamente para esta ocasión que no tenía por qué relacionarse con Scarlatti, fue al final un homenaje a éste. Se trata de las **Variacio-**

nes de dos temas de Scarlatti, de José Luis Turina, una muestra más de la capacidad compositiva de este joven autor, poseedor de una de las escrituras más equilibradas y personales de la actualidad. Del resto de las obras interpretadas, destaquemos solamente el supuesto estreno en España (en todo caso, estreno en Madrid), de la **Chacona**, de Roberto Gerhard, una gran obra que podría instalarse en el repertorio violinístico; **Imaginario I**, de Luis de Pablo, una nueva forma de controlar la improvisación; **Octavario**, de Tomás Marco, **Pequeño vidrio**, de Jorge Fernández Guerra, y **Caurga**, de Juan Hidalgo, que como señala el coruñés Manuel Balboa en sus notas al programa, supone «el primer hito

en la renovación de la música instrumental española».

En cuanto a los intérpretes, la calidad de las ejecuciones fue la nota común a todos ellos. Sobresalieron Gonçal Comellas, Manuel Carra, Pura María Martínez, Nicolás Daza y Pedro Esteban, que en su exposición NATURAL de una música poco frecuente cooperaron a que ésta llegase al público en toda su esencia. El Grupo Círculo, que dirige José Luis Temes mostró el acertado planteamiento de su trabajo, como también hicieron Sabas Calvillo con su Coro de Cámara, y Luis Remartínez y José María Franco Gil ante conjuntos instrumentales.

El trabajo de los coordinadores, José

Luis García del Busto y Alfredo Aracil, unificó el tremendo montaje que ha supuesto esta Semana de la Música Española: dando continuidad y sentido unitario a las conferencias, y programando los conciertos en una alternancia tímbrica, formal y estilística que facilitaba la audición (en la medida en que la acústica de la sala lo permitía) y el entendimiento del mensaje. Un trabajo, en suma, que consiguió ofrecer la revisión del panorama musical español después de Falla y hasta nuestros días, aprovechando para ello un presupuesto que indica el interés del Festival de Otoño por el mismo: un dos por 100 aproximadamente, del presupuesto total.

## «LA CLEMENTINA», DE BOCCHERINI

Por Enrique Martínez Miura

L uigi Boccherini (Lucca, 1743 — Madrid, 1805) desplegó su actividad artística de forma estrechamente ligada a la música española. Instalado en nuestro país desde 1769, incorporó a sus obras muchas de las particularidades del patrimonio sonoro hispano. Aun así, es indudable que el tronco fundamental de su estilo procede de su patria de origen. Ocurre de esta manera en la página a la que van dirigidas estas líneas, **La Clementina**, mucho más una ópera en sus partes cantadas que una zarzuela, a pesar de seguir una estructura perteneciente al género mencionado en último término.

Gran parte del legado boccheriano se conserva en bibliotecas y archivos españoles esperando pacientemente el

pasar al estado de edición impresa. Como de costumbre, la desidia nacional hacia todo lo que signifique su propio pasado musical se enseorea, como era de prever, también en este caso. **La Clementina** figuraba ya en el Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid de 1903, pero sólo el REDESCUBRIMIENTO efectuado por la musicóloga y violinista Pina Carmirelli posibilitó el hecho de que la obra se acercase a los escenarios. Como antecedentes del actual reestreno madrileño, a los doscientos años de la primera representación de la zarzuela, no deben olvidarse la escenificación de 1951 del Mayo florentino, con un libreto reconstruido pues en ese momento se creía perdido el original, y la versión presentada por Pina Carmirelli en Munich en 1960, que respondía ya al original pero abreviaba considerablemente el texto.

La crítica considera últimamente a Boccherini como un muy interesante compositor de música de cámara —quintetos, cuartetos— por lo que esta incursión en el teatro musical, que hubo de quedar en solitario al fallecer el músico sin acabar su proyectada **Inés de Castro**, se ha de tener como algo en principio ajeno a los intereses centrales de su autor. En realidad, se trató del cumplimiento de un compromiso en cierta medida ineludible. La Condesa-Duquesa de Benavente precisaba una obra de las características de **La Clementina** para ser representada en su Palacio de la Puerta de la Vega. Era éste un importante centro privado de animación cultural en el Madrid del último tercio del siglo XVIII. Entre sus frequentadores habituales se encontraban el pintor Francisco de Goya y el escritor Ramón de la Cruz. El Palacio contaba con un teatro propio y una orquesta integrada por 16 músicos, según las referencias de la época, de gran calidad, de la que era director Boccherini. La citada formación veía nutrirse su repertorio con obras instrumentales que remitían con regularidad, en forma manuscrita, creadores de la talla de Franz Joseph Haydn. Boccherini y su libretista, Ramón de la Cruz, dispusieron del plazo de un mes para ultimar **La Clementina**,

según nos consta por el prólogo que adjuntase el escritor a una edición posterior de sus **Sainetes**, entre los que se contaba la pieza que nos ocupa. El resultado obtenido por músico y poeta no pasa de ser ciertamente una obra de circunstancias. La trama ideada por Ramón de la Cruz no puede desenvolverse de manera más tópica. Por lo que respecta a la música redactada por Boccherini, no es ni de lejos de la mejor salida de la pluma del compositor de Lucca. Descubrimos en sus arias, dúos, tríos y sextetos una música medida y equilibrada, pero también monótona y de corto vuelo. Un producto, en suma, para consumir y olvidar rápidamente.

**La Clementina** fue representada a fines de 1786 por miembros de la familia de la Condesa-Duquesa de Benavente en el marco de una celebración privada. Su actual resurrección, aunque como decimos esté bien lejos de tratarse de una



Figurín de Don «Lázaro».



«Narcisa», vestuario de Paco Casado.

obra maestra, es algo que apenas ha de justificarse, puesto que cualquier toma de contacto con nuestro pasado musical, sobre todo el teatral, responde a una necesidad perentoria. En este sentido, la producción de esta zarzuela es uno de los grandes aciertos de la organización del pasado Festival de Otoño.

El montaje al que asistimos salvó con fortuna las debilidades mismas de la obra. La escenografía, firmada por Simón Suárez, se servía del TRUCO de un juego de espejos o dobles, un tanto freudiano si se quiere, por medio del cual cada personaje se desdoblaba en actor y cantante. Dentro de lo artificioso del procedimiento puede tenerse como convincentemente explotado. La parte musical, puesta a punto por los estudios musicológicos y las transcripciones de Antonio Gallego, Gregorio G. Maqueda y Vicente Bernard, fue interpretada con deficiencias, en especial instrumentales. La destacable labor directorial de José Ramón Encinar no obtuvo ni la sonoridad ni el estilo más idóneo. La Orquesta de Cámara Española brindó una prestación mínimamente dieciochesca, siendo notorios los desajustes y las desafinaciones. La parte vocal fue servida con acierto por Enedina Lloris, Paloma Pérez Iñigo, Montserrat Alavedra, Luis Alvarez, Carmen Sinovas y Eduardo Giménez. Destacaríamos la gracia y la capacidad para el matiz de Alavedra y la belleza de timbre de Lloris. En un escalón más bajo las contribuciones de Pérez Iñigo y Giménez. Correctos Sinovas y Alvarez.

La tonadilla escénica es un fenómeno típicamente madrileño dentro de la evolución del teatro musical hispano. En su origen no se encuentra otra pretensión que la de la mera diversión ejerciendo la función de intermedio entre las partes de alguna obra de superior ambición artística, al menos en principio. Sin embargo, conviene no caer en un automático y despreciativo rechazo del subgénero. La asombrosa eclosión experimentada por la tonadilla en el siglo XVIII tiene para nosotros el valor de una apasionante reacción de la música española más hondamente arraigada en lo popular contra la axfisiante omnipresencia de las óperas y los artistas italianos sobre las escenas del país. En la centuria citada se cumple su ciclo vital, desde su aparición misma hasta su auge y posterior decadencia.

Los esfuerzos realizados con vistas a recuperar la tonadilla, como el muy sobresaliente debido al musicólogo José Subirá, no han cuajado hasta la fecha en una efectiva entrada en el repertorio nacional de este patrimonio. Quizá en la base del empeño se halle una contradicción, la de intentar revivir con una curiosidad teñida de indudable cultismo unas músicas cuya razón de ser no iba más allá del consumo instantáneo.

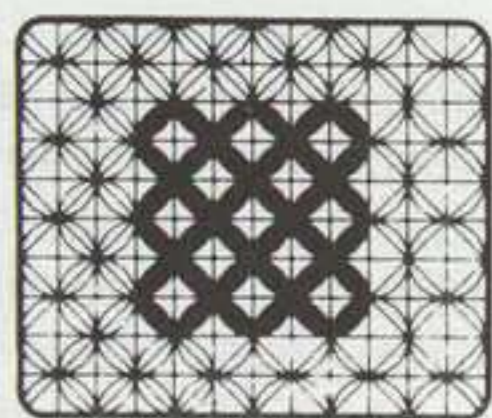
Sea como fuere, la sesión dedicada a la tonadilla escénica presentaba el aliciente de partida de ser uno de los escasísimos ejemplos de los últimos años —recordamos un concierto en verdad extraordinario en el IV Curso Barroco de San

Lorenzo de El Escorial, 1982— que hayan prestado atención a este sector de nuestra tradición musical.

Se escucharon en el Teatro de la Escuela Superior de Canto obras pertenecientes a los diversos períodos en los que se puede compartimentar la historia de la tonadilla. Destacaríamos del programa a Luis Misón, representado por **Una mesonera y un arriero**, como verdadero artífice de las características del género, a Blas de Laserna, posiblemente uno de los autores de tonadillas de mayor talento, se interpretó su pieza **El majo y la italiana fingida**, y por fin a Pablo del Moral, quien en su tonadilla **La ópera casera** parodia con gracia los tópicos de la ópera italiana. Las obras programadas, por lo demás, testimoniaron lo desigual de su música y el recurrente madrileñismo, muy a lo MAJO, de sus sencillos textos.

El concierto discurrió por cauces de dignidad, aunque de escasa brillantez. Merece traerse a primer plano la labor de Miguel Angel Tallante, que actuó como director y se había encargado de las adaptaciones y revisiones. Los cantantes, María Aragón, mezzosoprano y Gregorio Poblador, barítono, se condujeron con poca soltura, por momentos en exceso operísticos, perdiendo el norte de lo netamente castizo, de su gracejo y picardía más elementales. Vocalmente considerado, lo mejor se dio en el comienzo de la tonadilla de Laserna. Las intervenciones del conjunto instrumental no pasaron de discretas cuando no quedaron por debajo de este nivel.

ferysa

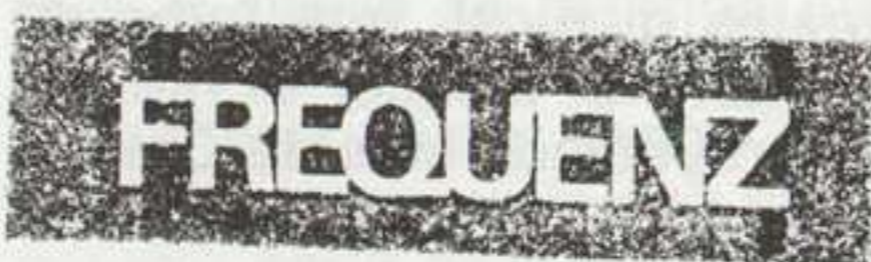
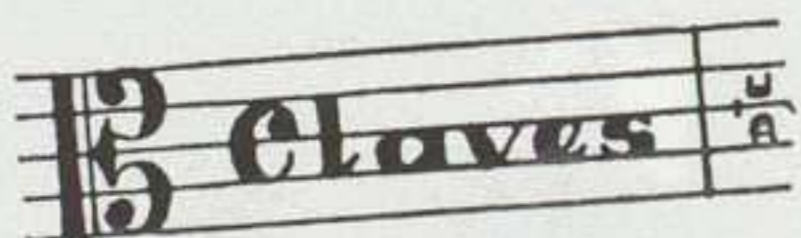


IMPORTA Y DISTRIBUYE

LAS MEJORES MARCAS INDEPENDIENTES

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

SOMOS ESPECIALISTAS EN MUSICA CLASICA



HUNGAROTON

DENON  
PCM DIGITAL  
RECORDING

INFORMACION Y CATALOGOS EN LOS PRINCIPALES COMERCIOS  
DE DISCOS DE TODA ESPAÑA

FERYSA S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES - Ordóñez, 1 - 28029 MADRID

## Y MERCE CUNNINGHAM LLEGO A MADRID

Por Francisco Hernández

Si devolvemos a la vanguardia artística su doble significado más genuino, el de haber querido ser una ruptura radical respecto a la tradición, y el de haber elaborado un arte que reflexionaba sobre sí mismo, entonces el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham es el vanguardista más puro e importante que ha dado la historia del ballet.

Y privilegiada si contemplamos el movimiento vanguardista desde la perspectiva que otorgan los años 80 aún cuando aquel movimiento ya ha expirado, sus máximas figuras, Picasso, Strawinski, Joyce... siguen emitiendo una luz que parece inextinguible —porque ya son clásicos, a su manera, pero lo son—, entonces, Merce Cunningham, como ellos, es un artista que ha saltado la barrera, porque su luz orienta a toda una generación de coreógrafos, los posmodernos, y, fundamentalmente, porque sus ballets siguen emocionando, e inquietando. Estas afirmaciones, que pueden encontrarse en cualquier manual, que habíamos oteado superficialmente en los vídeos que aportó la exposición sobre Marcel Duchamp en La Caixa, sólo se han incorporado de verdad a nuestras reflexiones, a nuestra experiencia de aficionados al ballet ahora, en octubre de 1985, aunque todo lo que Cunningham significa está en marcha desde los años 50. ¡España es diferente!. Porque para los que vivimos nuestro amor al ballet con autenticidad, con los ojos abiertos en todas las direcciones, pero sin



La compañía de Merce Cunningham mejoró la biografía de los aficionados al ballet.

falsas y presuntuosas poses de ESTAR DE VUELTA DE TODO, las cinco actuaciones de Merce Cunningham, de su extraordinaria compañía, en el Teatro Español, del 9 al 13 de octubre, fueron cinco días que cambiaron, y mejoraron, nuestra biografía de aficionados. Antes y después de Cunningham. Así de rotundo.

El único programa estuvo compuesto por tres ballets, **Doubles** de 1984, con música de Takehisa Kosugi; **Quartet**, de 1982, con música de David Tudor y **Pictures**, de 1984, con música de David Bahman. Como vemos, tres obras recientes. Y sólo parcialmente representativas. En ninguna de ellas hicieron acto de presencia dos elementos característicos del estilo Cunningham: la ironía y el azar. Aunque el segundo, el azar, pudo haber intervenido en la elaboración de las coreografías. Pero un tercer elemento muy característico, quizá el esencial, el que está teniendo mayores consecuencias, la autonomía de la danza, su independencia con respecto a todo, ¡incluida la música!, fue el protagonista absoluto de las tres obras; reinó durante cinco días sobre el escenario del Español con evidencia deslumbradora. Sí, antes habíamos visto aquí mucha danza sin música; la meta ha sido ampliamente perseguida. Pero el decorativismo unas veces, o la radical falsedad del intento otras, nos hicieron añorar el polo opuesto, el representado por Balanchine. En los tres ballets mencionados, las músicas de Kosugi, de Tudor, y de Behman, en palabras del más íntimo colaborador de Cunningham, John Cage, «no crean un ritmo para los bailarines, sino un espacio, un ambiente. Es como en la calle, donde las actividades humanas no tienen nada que ver con los ruidos del entorno». Y, sin embargo, en las tres obras la danza surgió del cuerpo de los bailarines con pasmosa naturalidad, y con sus movimientos de magia indecible, haciendo verdad incontestable otras palabras de Cage: «la danza es movimiento y el movimiento no necesita excusas». De entre todas las autorrefle-

xiones emprendidas por el ballet en el siglo XX, ésta, volcada sobre la posible autonomía de la danza, la más ambiciosa, en manos de Cunningham ha dado unos resultados que dividen la historia en dos: antes y después de él. Estos resultados han tardado 30 años en llegar a Madrid.

En los tres ballets las músicas y el escenario dejaron arriesgadamente solo al cuerpo, a su movimiento. Las músicas, ricas en valores atmosféricos, repetitivas, hipnóticas, no aportaban apoyatura rítmica. El desnudo escenario, sin centro y, por tanto, sin límites. Sólo el fantástico ritmo interno de las coreografías de Cunningham, soberbiamente vivido por sus 13 magníficos bailarines, protagonizó el «crescendo» que estructuraba el programa. Un «crescendo» que tuvo tres diferentes escalones —las tres obras—, y que en el último peldaño nos entregó el gran secreto: la misteriosa fuente en la que Cunningham bebe su maravilloso ritmo interno. En **Doubles**, la introducción, se nos expuso friamente la autonomía de la danza: dos grupos de bailarines evolucionaron con diferentes ritmos internos. En **Quartet**, un quinto elemento —el propio Cunningham, que con 66 años se siente dramáticamente rechazado por la juventud de la danza—, añadió inesperadas pinceladas fuertemente expresionistas. Y en **pictures**, toda la Compañía, en un solemnísimo y largo adagio, desarrolló al máximo dos características de los dos últimos anteriores: el armonioso caos de las evoluciones en el espacio escénico y las libres y armoniosas asimetrías de los miembros del cuerpo. En **Pictures**, donde el contacto humano de los bailarines producía una quietud placentera, extática, la famosa frialdad del estilo Cunningham sólo era aparente, o mejor dicho, subjetiva. En **Pictures** reina de modo expreso la objetividad de la Naturaleza, su armonioso caos, su bellísima asimetría, su sagrada fuidez, el otro rostro de la realidad, el que no está al alcance del racionalismo. Cunningham es un vanguardista en contacto con

Oriente. Cage ha dicho: «entiendo que la gran diferencia entre existencialismo y Zen es la que existe entre pesimismo y optimismo». Cuando la Dirección del Festival de Otoño recoge la opinión de personas procedentes del mundo de la cultura, puede hacerse compatible el llenar locales con el objetivo que debiera ser primordial: hacer aportaciones significativas a la cultura.

## INTENSIDAD Y DRAMATISMO DE PINA BAUSCH

Por Rosa Paz

Con dos únicas actuaciones el 29 y 30 de octubre y un solo programa, se ha presentado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch.

Nacida en 1940 en Solingen (Renania-Westfalia), inicia muy pronto sus estudios de ballet, ingresando a los 15 años en la escuela de danza moderna de Kurt Joos. Hasta la creación en los años 70 de su propia compañía a petición del Teatro Wuppertal, Pina Bausch pasa por un largo aprendizaje, que va desde su trabajo en Nueva York con maestros de danza moderna como Louis Horst, Paul Sansardo y Paul Taylor, hasta su permanencia de un año en el Ballet del Metropolitan Opera a instancias de Anthony Tudor.

Desde su presentación en 1977 en el Festival de Nancy, su repuración internacional como la coreografía europea más original no ha dejado de crecer, contratándola, incluso, los organizadores del Festival Olímpico de Los Angeles, en junio del 84, para que inaugurara aquella celebración.

Pina Bausch ha presentado en Madrid su obra más conocida: **Café Muller**, que muestra de la fuerte personalidad de esta coreógrafa y de su particular «teatro de movimiento».

Desde el primer instante, el espectador cae en las redes de la angustiada historia que se desarrolla en un escenario maravillosamente aprovechado, en el que luces, sillas, mesas, y personajes conviven durante 45 intensos y dramáticos minutos. La lucha inútil de la pareja contra las normas castrantes de una sociedad cruel, lleva a una violencia cíclica en el escenario, interrumpida por la gravedad de la

música (fragmentos cantados de Purcell). Precisamente, la reiteración de situaciones dramáticas, donde la violencia impera, la introducción de personajes que intentan distorsionar la situación, tirando las sillas, golpeando, es lo que remueve al espectador haciéndole sentirse partícipe de esa angustia vital que emana del escenario, que alcanza una especie de climax asfixiante, interrumpido por un brusco final, que no libera nuestros sentimientos, impregnados de dramatismo.

Puede gustar o no la obra, estar de acuerdo o en desacuerdo con la visión desesperanzada de la vida; pero lo cierto es que Pina Bausch y sus colaboradores lograron transmitir a todo un teatro un penoso sentimiento. Los bailarines que interpretan sin interpretar y bailan sin bailar no intentan narrar sino exponer una historia con fuerza e intensidad. Con una sola obra, creada en el 78, Pina Bausch demuestra que sus coreografías son, con toda seguridad, las más originales de la danza europea.

## MALAVIKA SARUKKAI

Se presentó en el Teatro Español de Madrid, el grupo de Danza del Sur de la India con la extraordinaria bailarina Malavika Sarukkai.

Como una auténtica «Devadasi» (bailarinas sagradas que recibían instrucción en los templos, para bailar únicamente en honor de los dioses), Malavika nos demostró de una forma magistral en un recital que podríamos calificar de hipnó-

tico, el más antiguo de los estilos de danza india: el «Bharatha Natyan».

Utilizando una técnica depuradísima, conseguida tras casi veinte años de estudios, nos introdujo en el misticismo del «Nrtya», danza expresiva, que ilustra la vida de un personaje o de un dios, con toda la profundidad y belleza que encierra cada una de sus frases, que van desde la presentación e introducción de la bailarina, «Alarippu»; pasando por el «Jethiswara», que se baila con el Raga; el «Sabda», inspirado en sentimiento de devoción; el «Varma», donde se representan con gestos algunos episodios de los amores de Siva y Radma, hasta su conclusión, con el «Tillama», cuadro estático viviente.

Malavika hace arte de todas las fases de tan compleja danza, dominando el movimiento de todo su cuerpo, cabeza, mirada, ojos; de los «Mudra», posiciones de las manos que expresan conceptos simbólicos y de los «Rrta», poses de danza pura. Su colaboración con el Guru S. F. Rajarayan ha hecho revivir este complicadísimo estilo y llevarle a su máximo esplendor.

Otro de los estilos de danza india es el «Kathar», desarrollado en la India septentrional y que tiene su mayor apogeo en el periodo Moghul. Como representante del «Kathar», actuó el 18 de octubre en el Teatro Español el grupo de Birju Maharaj. Recital interesante en el que se pudieron apreciar diferencias abismales con el «Bharatha Natyan»; el «Kathar» es una danza más accesible, pero le falta el elemento fundamental de la danza hindú: el misticismo de su complicado y subjetivo simbolismo. Se caracteriza por la importancia del giro, el salto y los pies. El propio Birju Maharaj nos demostró, en colaboración con la orquesta, en varias improvisaciones con el ritmo de los pies, algo que al final del recital, con la aparición en el escenario del bailarín Mario Maya, se puso de manifiesto, la similitud de esta danza con ciertas parcelas del flamenco. — R. P.

## LA AUTONOMIA DE LA DANZA

Desde hace años sabía por los libros y enciclopedias de ballet que Merce Cunningham es uno de los grandes coreógrafos de la segunda mitad del siglo XX; pero viviendo en España se ha de estar acostumbrada a tener referencias literarias y no visuales de lo que ha sido y es este arte.

Presentó en el Teatro Español tres de sus coreografías más recientes: **Doubles** y **Pictures** del 84 y **Quarter** del 82, que dieron la medida de lo que nos hemos perdido en este país al no tener acceso a la obra de Cunningham antes.

Desde **Double** se percibe algo diferente, sensaciones de libertad, naturalidad, perfección y misticismo, conviven en perfecta armonía; los bailarines cruzan el escenario, creando belleza con el movimiento de su cuerpo, al margen de cualquier pretensión narrativa. Estas constantes, vuelven a aparecer en **Pictures** y **Quarter** pero la presencia del propio Cunningham en ellas las engrandece; el artista aprovecha sus limitaciones físicas de tal manera, que se transforma en el escenario convirtiéndose

en un elemento místico, rompiendo el ambiente, dominándolo y elevándolo, envuelve al espectador en un mundo mágico y perturbador.

Merce Cunningham no desprecia la técnica clásica, la utiliza para crear bellísimos movimientos, que sus bailarines interpretan a la perfección con su cuerpo, transmitiendo algo tan difícil como la NATURALIDAD. No siguen tampoco un ritmo impuesto por el sonido, hay una independencia total entre el MOVIMIENTO y la MUSICA, como si Cunningham quisiera hacer algo ajeno a ella.

Sólo le sirve para crear un ambiente, pero no la baila. Demuestra así la AUTONOMIA de la danza, que se puede desarrollar al margen de todo elemento, incluso de la música.

Es una pena no tener la oportunidad de apreciar más facetas de la obra de este genio, calificación que no dudo merece, facetas distintas que ha tratado a lo largo de sus 30 años de coreógrafo.—ROSA PAZ.



## La filmación de West Side Story

### Una experiencia apasionante

Por Gonzalo Badenes

Cuatro meses después de la publicación en España de la grabación de **West Side Story**, dirigida por Leonard Bernstein (ver la crítica de este disco en RITMO, número 558, septiembre 1985), TVE ha tenido el acierto de exhibir el video que recoge las incidencias de las sesiones de grabación de esta obra, en los estudios RCA de Nueva York, en septiembre de 1984. La filmación, llevada a cabo por la BBC-Omnibus, tiene una duración de aproximadamente 75 minutos y se ofrece en versión original subtitulada.

No es ésta la primera vez que las cámaras de televisión están presentes en una grabación discográfica. A principios de la década de los 60, la BBC filmó las sesiones en la Sofiensaal de Viena, con Georg Solti en el podio y John Culshaw en la producción, durante las históricas jornadas en que se completó la primera versión comercial, en estéreo, de la tetralogía wagneriana **El Anillo del Nibelungo**, llevada a cabo por la Decca (Un reedición de este «Anillo» está ahora disponible en «compact disc»).

En la filmación que comentamos des-

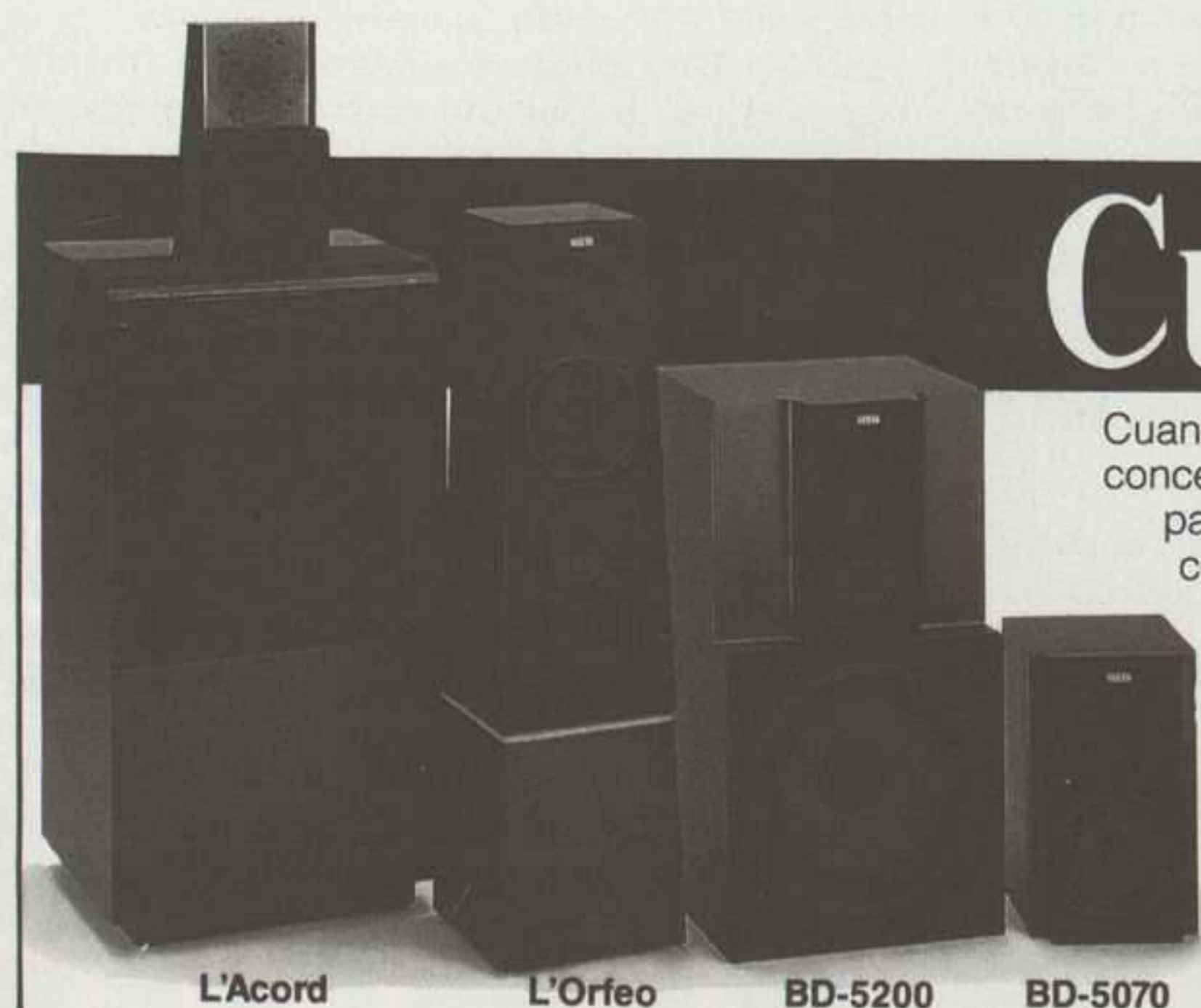
taca la acertada movilidad de la cámara, que nos permite apreciar las reacciones y gestos de los intérpretes, en momentos de especial tensión (así, el intercambio entre Bernstein y Carreras durante la grabación del «Something's coming», o el enfado del director en el instante en que se suspenden las sesiones, etc.) A los artistas les vemos gozar y sufrir en su trabajo, con una espontaneidad y una **FALTA DE RESPETO** (en el buen sentido) realmente admirables. Carreras, Kiri y Bernstein no sólo interpretan magníficamente esta obra, sino que además aguantan el tipo, a la perfección, delante de la cámara y nos transmiten las ilusiones, y también las frustraciones, de una empresa tan compleja. Y es que la grabación de una ópera somete a los intérpretes a una disciplina ardua. La presencia continua del productor, con sus interrupciones, la necesidad de ajustar los planos sonoros a la óptima captación por los micrófonos, la propia exigencia de perfección en una versión que ha de quedar fijada para la posteridad, son factores decisivos en este trabajo y ponen a prueba la capacidad de resistencia física y psíquica de un cantante. Todo esto aparece reflejado en la filmación, cuyo balance final confirma nuestra opinión de que grabar **TAMBIEN** es una forma artística, tan válida como la interpretación en directo, si bien los condicionantes son, lógicamente, diversos.

El video de **West Side Story** permite al aficionado penetrar en ese mundo que hay detrás de los surcos del disco, en una experiencia apasionante, y a la vez puede

servir como material de estudio complementario para el conocedor.

La calidad de la imagen y del sonido es lo suficientemente alta como para invitar a un visionado repetido del film. Un producto, en suma, tan atractivo como la misma grabación discográfica que lo ha motivado.

Como siempre, es preciso reseñar los aspectos negativos que tuvo la transmisión de este film por parte de TVE. En primer lugar, la ausencia de todo tipo de presentación, que en este caso era oportuna por la naturaleza específica del contenido. No basta con indicar en pantalla **West Side Story**. Hay que introducir al espectador en lo que éste va a presenciar: un producto nada convencional, que bien merecía una pequeña explicación. Después, la supresión de los títulos de crédito que, presumiblemente, abrirían o cerrarían el film. Esta es otra manera de confundir al espectador MEDIO de televisión. Finalmente, la hora de transmisión era muy adecuada, pero no el día de la semana escogido. A la misma hora —11 de la noche— la Segunda Cadena emitía un capítulo de la excelente serie soviética **Paganini**. A los que estamos interesados en la actividad musical, tal coincidencia nos resultó francamente penosa porque, de no poseer dos receptores de televisión, era imposible visionar los dos espacios. Y a los no aficionados... supongo que les haría tanta gracia como nos hace a otros la coincidencia de espacios deportivos en ambas cadenas de televisión. Por todo ello, un aplauso restringido a esta iniciativa de TVE.



## 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.  
Aptdo. 21063. 08020. BARCELONA Tel. 307 47 12

Fabricación y distribución de las pantallas acústicas **VIETA**

# LA COLECCION DISCOGRAFICA ILUSTRADA «VERDI»

Por Emilio López de Saa

La ERI —Edizioni Rai-Gruppo Editoriale Fabri— italiana presenta 23 discos, en España, a través de la importación de Ferysa, trece de ellos sobre fragmentos de óperas verdianas correspondientes a las cuatro etapas de la vida del genial compositor lírico y diez (para mí lo más interesante) de diversas versiones comparadas de arias famosas de óperas de Verdi por los mejores cantantes de la tercera época de oro de la ópera en este siglo, como veremos seguidamente. También el precio, dada su presentación y calidad, es verdaderamente económico.

otras, **Nabucco**, **Ernani**, **Luisa Miller**... La segunda, la trilogía **Traviata**, **Rigoletto**, **Trovatore**... La tercera (pudiéramos llamar de transición en un Verdi maduro) **La Forza del Destino**, **Un ballo in maschera** y **Don Carlo**. La cuarta, **Aida**, **Otello** y **Falstaff** (su última obra). Todas ellas interpretadas por los mejores cantantes de la época, que mencionaremos, y las mejores orquestas italianas.

Las tres épocas de oro en la lírica mundial de este siglo corresponden: la primera desde 1901 a 1920, con Caruso, Titta Ruffo, Anselmi, Chaliapin (entre dos épocas), La Melba, Martinelli, el genial barítono Mattia Battistini, etc.

De 1920 a 1940, —refiriéndome a las épocas de mayor esplendor de cada uno— Schipa, Gigli, Lauri-Volpi, Aureliano Pertile, Fleta, etc. Y la tercera, que son los cantantes que nos ocupan estos diez discos mencionados de versiones comparadas, de 1940 a 1960 ó 70 (según casos), Cesare Siepi, Boris Christoff, Nicola Rossi-Lemeni (bajos), los barítonos Taddei, Tagliabue, Leonard Warren (para mí el mejor barítono de esta época); los tenores Björling, Corelli, Bergonzi, Del Mónaco (el mejor intérprete de **Otello** y el mejor tenor dramático), Giuseppe Di Stefano (el tenor de más ALMA y estilo operístico); Alfredo Kraus (el tenor de más técnica), Tagliavini (cantante exquisito); las sopranos líricas María Caniglia (extraordinaria voz), Renata Tebaldi (de bellísima voz y perfección), María Callas (no tanto como se ha hablado, pero en cambio la que más ha aparecido en las revistas del corazón de todo el mundo); Magda Olivero, Antonietta Stella, Zinka Milanov y las mezzos Cloe Elmo, Giulietta Simionato (soberbia «Azucena» de **Il Trovatore**) y Ebe Stignani (la mejor).

De todos estos cantantes, en mi opinión personal, las dos figuras de mayor altura de esta época, y que aparecen en estos discos, son el bajo Boris Christoff y la mezzo Ebe Stignani; aunque todos son excepcionales, cada uno por sus facultades y personalidad artística.

Boris Christoff para mí ha sido el mejor bajo cantante que ha existido en cuanto a su estilismo, musicalidad y arte interpretativo. Yo no conocí a Chaliapin, pero no creo que la muerte de **Boris** la hiciera mejor que Christoff; en tal caso la haría



distinta y, en cuanto a la creación que hizo siempre del aria de «Felipe II», del **Don Carlo**, la versión de Christoff es muy superior a la de todos. Yo le he visto bastantes veces —incluso tengo un disco dedicado—, en el Covent Garden, en Roma y Budapest (en este último lugar, con nuestro tenor Jaime Aragall, una de las voces más bellas que hay en España). También en Madrid, las dos veces que nos ha visitado.

Este bajo búlgaro nació en Plovdiv. Terminados sus estudios de Derecho, estudió en Milán con el famoso barítono Riccardo Stracciari, debutando en la Scala con **Boris Godunov**, de Mussorgski, y recorriendo triunfalmente todos los teatros de ópera del mundo, con pocas grabaciones discográficas, pero muy pródigo también en recitales de «lieder» rusos y canciones folklóricas rusas y búlgaras. En la actualidad da clases de canto en el estudio de su castillo en Florencia.

En cuanto a Ebe Stignani, aún recuerdo aquella actuación de **Aida** en mayo de 1947, en el Teatro Albéniz, de Madrid, con María Caniglia, Gino Bechi (el gran barítono, discípulo de Titta Ruffo), Gigli y el sensacional bajo Giulio Neri, en la que hizo un genial «Amneris». Esta gran mezzo napolitana nació en 1907, muriendo en Imola en 1974. Estudió en el Conservatorio de Nápoles con Roche, debutando en el año 1925 en el San Carlos de Nápoles con **Aida** y en 1927 en La Scala con **La Gioconda**, realizando una triunfal carrera por todos los teatros de ópera, en especial el Covent Garden, la Opera de París y la de Chicago.

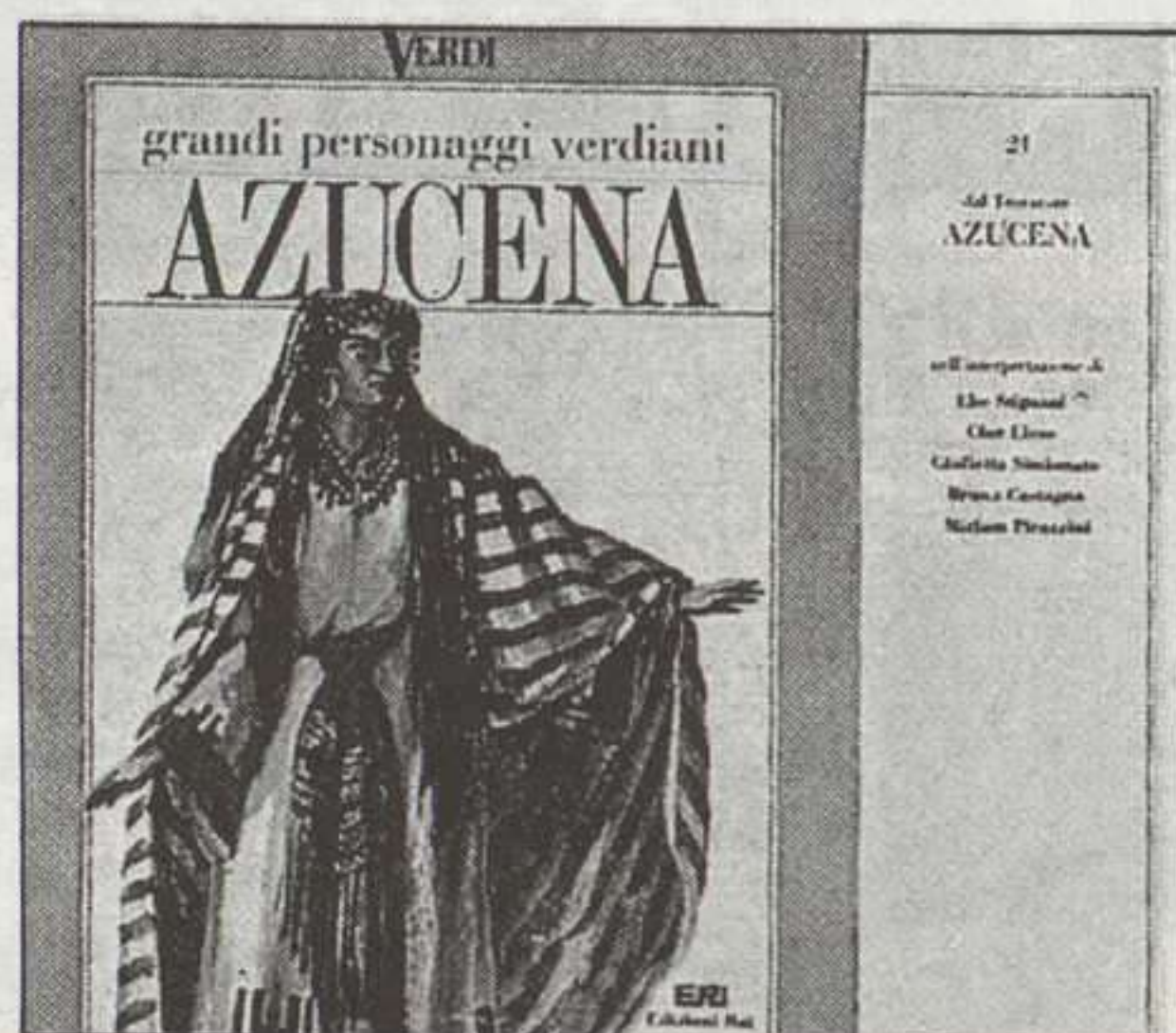
Me he detenido en estos dos cantantes que aparecen en esta gran colección discográfica, por ser los más interesantes, como podrán comprobar al compararlos en el mismo fragmento verdiano con otros de su misma cuerda. Aunque, naturalmente, esta es la polémica de estas versiones comparadas; habrá quien no opine así. Respeto para todos.

En resumen, repito, una extraordinaria colección discográfica, ilustradísima y también magnífico el texto sobre la vida y obra del genial compositor teatral. Para el erudito en ópera, el que lo sea menos y para todo el mundo que quiera completar sus conocimientos sobre aquel film que vieron en televisión sobre Verdi.



La colección en general es magnífica, por su sonido y prensado en cuanto al disco y sobre todo la ilustración del fascículo que aporta cada uno de ellos, basados en el film (biografía de Verdi) que produjo la RAI (Radiotelevisión Italiana) de Renato Castellani, que todos hemos visto no hace mucho por TVE. Comparando además en el histórico fascículo que lleva cada disco, las magníficas fotografías en color de dicho film con las auténticas de la época de Verdi; incluso fotos del mismo compositor, de finales del pasado siglo, curiosísimas, como las de su finca de Santa Agata; en un banquete con amigos y discípulos, con el tenor Tamagno (esta soberbia), donde se ve al compararla con las filmadas lo conseguido que está dicho tenor. Incluso es asombroso el parecido de Verdi con el personaje que le interpreta.

En cuanto a las óperas que se presentan, corresponden a las cuatro etapas de la larga obra verdiana. La primera, entre



# VERDI

SERIE EMITIDA POR  
**TELEVISION**

Colección de  
**23 Lps.**  
de importación con  
selecciones de sus

# OPERAS

más importantes

ferysa



## SALZBURGO

(Austria)

### FESTIVAL DE SALZBURGO 1985

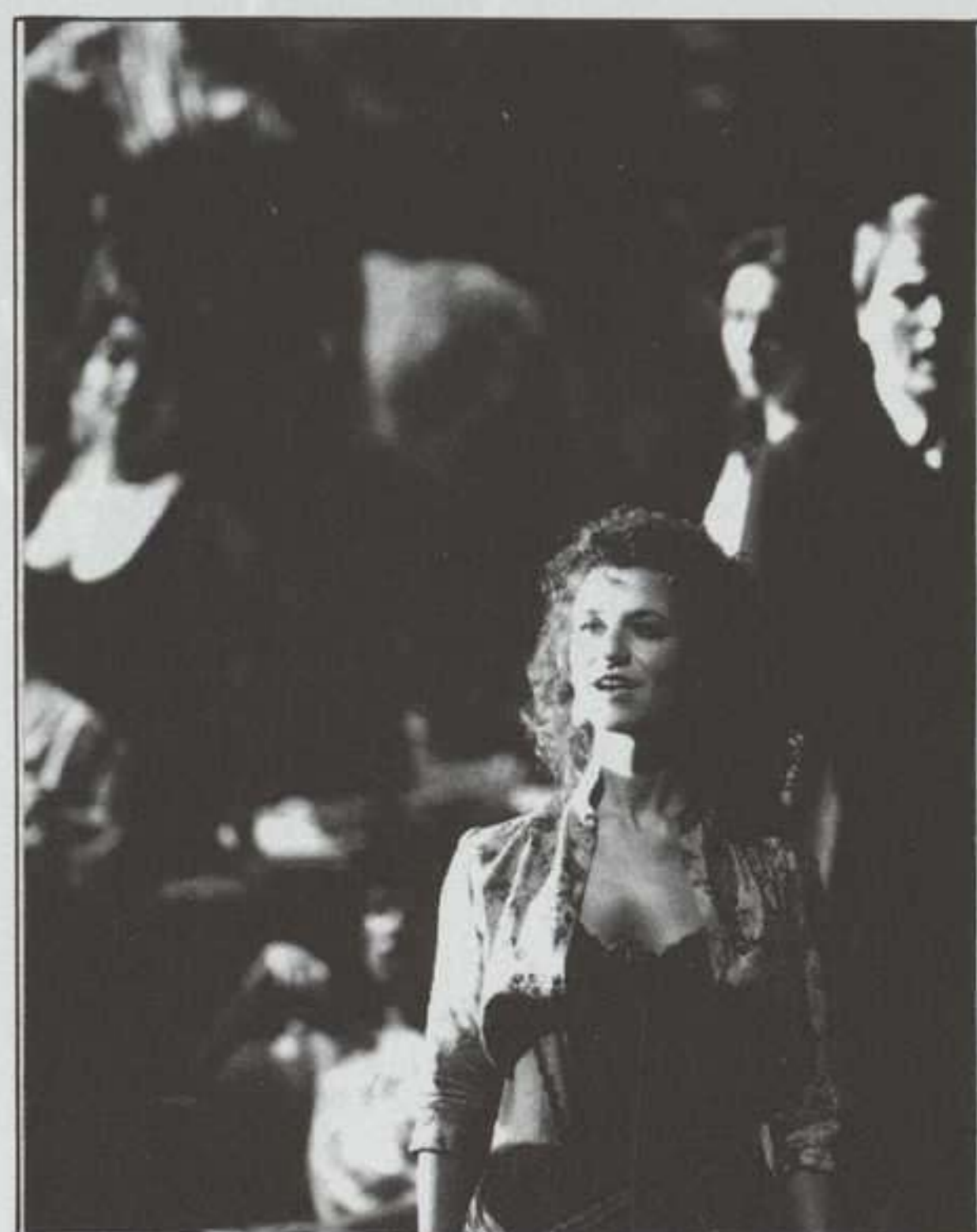
Por Gerardo Antonio Leyser

Con un programa oficial que incluye 140 espectáculos en el espacio de 38 días, el Festival de Salzburgo ha adquirido dimensiones tales que para una sola persona resultaría imposible cubrirlo, aunque sea parcialmente. Entre la gran profusión de espectáculos y conciertos se destacan de manera particular los nuevos montajes operísticos, quienes representan una de las principales atracciones de Festival, y ello sobre todo tratándose de una nueva producción de Herbert von Karajan, hecho que suele repetirse cada dos años. Este año ocurrió que la nueva producción de Karajan para el Festival de Verano fue la reposición de un montaje de la ópera **Carmen** de Bizet realizado durante el Festival de Pascua (un festival que desde hace muchos años Karajan realiza por cuenta propia en el mismo Gran Palacio de los Festivales de Salzburgo).

La marcha triunfal de esta genial obra se inició tras su casi fracaso en la Opera Comique de París, con su primera representación en el extranjero que tuvo lugar en Viena en 1875. Pero los últimos años fueron testigos de un recrudescimiento del entusiasmo del público y del mundo artístico por esta fascinante obra. Tras numerosísimos nuevos montajes (en Viena en 1978 bajo la dirección de Carlos Kleiber, y en 1984 bajo dirección de Maazel, en una producción de Zeffirelli), **Carmen** invade el mundo del cine (Saura, Godard, Francesco Rosi) y del teatro experimental (en París). Este verano la **CARMENMANIA** alcanzó a Glyndenbourne y finalmente Salzburgo, donde parece haber quedado exangüe tras tantos ajeteos. La verdad es que, desde el punto de vista escénico, Karajan no aporta nada nuevo a la concepción de la obra. Ello en sí no tendría tanta importancia, ya que es preferible un buen montaje tradicional a un mediocre enfoque innovador. Pero en este caso Karajan redujo la obra a su mínima expresión dramática: una serie de escenas más o menos bonitas y personajes sumamente desenfocados, exceptuando algunos momentos pasables. Supeditar al escenario, esto es la acción teatral, a la música, fue siempre uno de los principales objetivos de von Karajan al ocuparse de la dirección escénica. En ciertos casos, dicho enfoque ha brindado resultados aceptables, pero en el caso de **Carmen**, tratándose de teatro musical en el mejor sentido de la palabra, la componente escénica reviste incuestionable importancia y su realización parece no ser tarea para un hombre de tan avanzada

edad (76 años) y quebrantada salud. El resultado fue bastante desolador, ya que en algunas escenas los solistas cantaban desamparados en el medio de un enorme escenario, sin saber qué hacer ni consigo mismo ni con sus manos. También se registraron notorias debilidades de interpretación escénica. Así, por ejemplo, nadie sabe por qué «Don José» ignora a «Carmen» durante toda la habanera hasta que, tras haber terminado de cantar, ella lo divisa sentado en un rincón entreteniéndose no se sabe con qué, cruza medio escenario (éste tiene más de 30 metros de embocadura) con exagerado paso felino y le tira la flor fatídica entre las cejas. Muchos espectadores también se habrán preguntado por qué «Carmen» no busca (aquí Karajan eliminó directamente el diálogo relativo) ni toca las castañuelas, tal como lo requiere aquella escena central en que baila exclusivamente para su amado «José», si bien pocos minutos antes había estado bailando flamenco en medio de los profesionales bailarines del Ballet Español de Madrid. No quisiera seguir puntualizando todos (y fueron muchos) los aspectos debatibles de este montaje y terminaré mencionando la última escena en que «Carmen», herida de muerte, se tambaleaba interminablemente, y de manera innecesaria, antes de caer muerta, restándole gran parte del efecto trágico a la culminación de lo que había sido una de las mejores escenas de la noche: el dúo final entre «Carmen» y «Don José».

Los decorados de Günther Schneider-Siemssen, quien colaboró con Karajan en la mayoría de sus últimas producciones operísticas, recalcan ese sabor a «Carmen» envuelta en papel de celofán, pronta para el consumo de un público sin mayores aspiraciones. El primer acto transcurre en una Sevilla al por mayor, mientras la taberna de Lilas Pastia resulta totalmente estereotipada, como si acabase de salir de un catálogo de agencia de turismo de masas. También deja mucho



Agnes Baltsa en el papel de «Carmen».

que desear el tercer cuadro cuyo realismo se encuentra ya muy al borde del mal gusto, siendo el último cuadro el mejor logrado.

Desde el punto de vista musical esta **Carmen** fue más feliz a pesar de que este aspecto también presentó limitaciones. Así, por ejemplo, la «Micaela» rubia (sólo Karajan sabrá por qué no dejó a la cantante lucir su propio pelo naturalmente moreno, habrá pensado en recalcar la inocencia de «Micaela» y destacarla frente a «Carmen» mediante una superficialidad visual bastante barata) de Janet Perry resultó un tanto desdibujada. Peor aún el «Escamillo» de José van Dam que resultó, éste sí, ya totalmente desubicado: aquí un barítono de bella voz, de sólida técnica, de gran seriedad pero sumamente falto de temperamento, dándole al torero una fisonomía de señorito de buenos modales, figura pálida en un



Una escena de «Carmen» con Baltsa y Carreras.

mundo en constante conflicto. Tampoco resultó mayormente impresionante el «Zúñiga» de Alexander Malta, mientras por lo menos los restantes integrantes del elenco, compuesto de Graciela de Gyldefeldt («Frasquita»), Jane Berbié («Mercedes»), Gilles Cachemaille («Morales»), Heinz Zednik («Remendado»), Michel Sénéchal («Dancairo») y Albert Medina («Lillas Pastia»), hicieron buena figura. En realidad habría que haber cerrado los ojos para disfrutar plenamente de mejores momentos musicales de esta producción brindados por Agnes Baltsa, José Carreras y la Orquesta Filarmónica de Viena. Agnes Baltsa es realmente una «Carmen» congénita y es una lástima que Karajan haya frenado constantemente su actuación escénica. Musicalmente todo le marchó de maravillas y la Baltsa sigue siendo la espléndida y fascinante «Carmen» que conocí en Viena. José Carreras cantó un sobresaliente «Don José», llegando a sorprender en el último acto por la enorme intensidad con la que es capaz de transmitir los apasionados sentimientos del desesperado y engañado amante.

En cuanto al Karajan director de orquesta, puede decirse que si bien padece de serios problemas de columna vertebral que le afectan las piernas, (pocos días después de la función aquí comentada tuvo que dirigir la **Misa en Si menor** de Bach sentado, mientras que en Viena, en junio todavía dirigió de pie el **Requiem alemán** de Brahms) aún sigue muy firmemente al mando de sus brazos y de sus facultades intelectuales: sus gestos siguen siendo precisos y claros, sus conceptos estilísticos y formales muy adecuados, aun cuando algunos tiempos resultan un tanto lentos para mi gusto. El año próximo dirigirá por última vez esta producción durante el festival de Verano. Es de esperar que la someta a una profunda revisión a fin de que la versión escénica esté algo más acorde a la musical.

## Fischer-Dieskau y el Cuarteto LaSalle: programas exigentes

La vida musical del verano salzburgués suele a menudo refugiarse en obras amenas y de fácil recepción, aquellas que desde siempre han asegurado el éxito de taquilla de recitales y conciertos. No obstante también aquí se presentan programas muy exigentes que sólo pueden ser verdaderamente apreciados por un público conocedor. Así, por ejemplo, ocurrió con el recital que este año brindó Dietrich Fischer-Dieskau, integrado exclusivamente por **Lieder** de Alban Berg y Arnold Schoenberg. Dieskau, el más famoso de los barítonos alemanes, acaba de cumplir sesenta años de edad, hecho que felizmente no le impide partir a la conquista de repertorios nuevos, tal como atestiguó con su participación en la versión de concierto de una selección de la ópera **Saint François d'Assise**, de Olivier Messiaen, en la que cantó la parte del «Santo». Igualmente laudatorio el hecho de no refugiarse en su más tradicional y encumbrado repertorio liederístico alemán, sino que, celebrando el centenario del nacimiento (y cincuentenario de la muerte) de Alban Berg, haya presentado una interesante selección de canciones de

dicho compositor —la mayoría de ellas pertenecientes a su período de juventud y compuestas en estilo posromántico y expresionista—, así como una más breve selección de canciones de su ilustre maestro Arnold Schoenberg. Se le podrá criticar a Fischer-Dieskau cierta tendencia a interpretar a ultranza los contenidos textuales en detrimento de las estructuras puramente musicales, o aun cierta tendencia a tener un fraseo demasiado PERFUMADO y extremadamente modulado. No obstante, este hombre es un increíble intérprete de «lied» y ello creo que lo reconocen hasta sus mayores detractores. Su recital fue un ejemplo de dominio de la técnica vocal, de cultura, sapiencia y conocimiento liederístico: un intérprete que sigue incólume en la cumbre de la interpretación del género tal como si los años para él no transcurrieren. No será fácil volver a oír versiones de los cuatro **Lieder Op. 2**, o de **Schlummerlose Nächte**, o aún **Erste Verlust**, para sólo mencionar unos títulos que superen las brindadas por Dieskau magistralmente acompañado por el pianista Hartmut Holl.

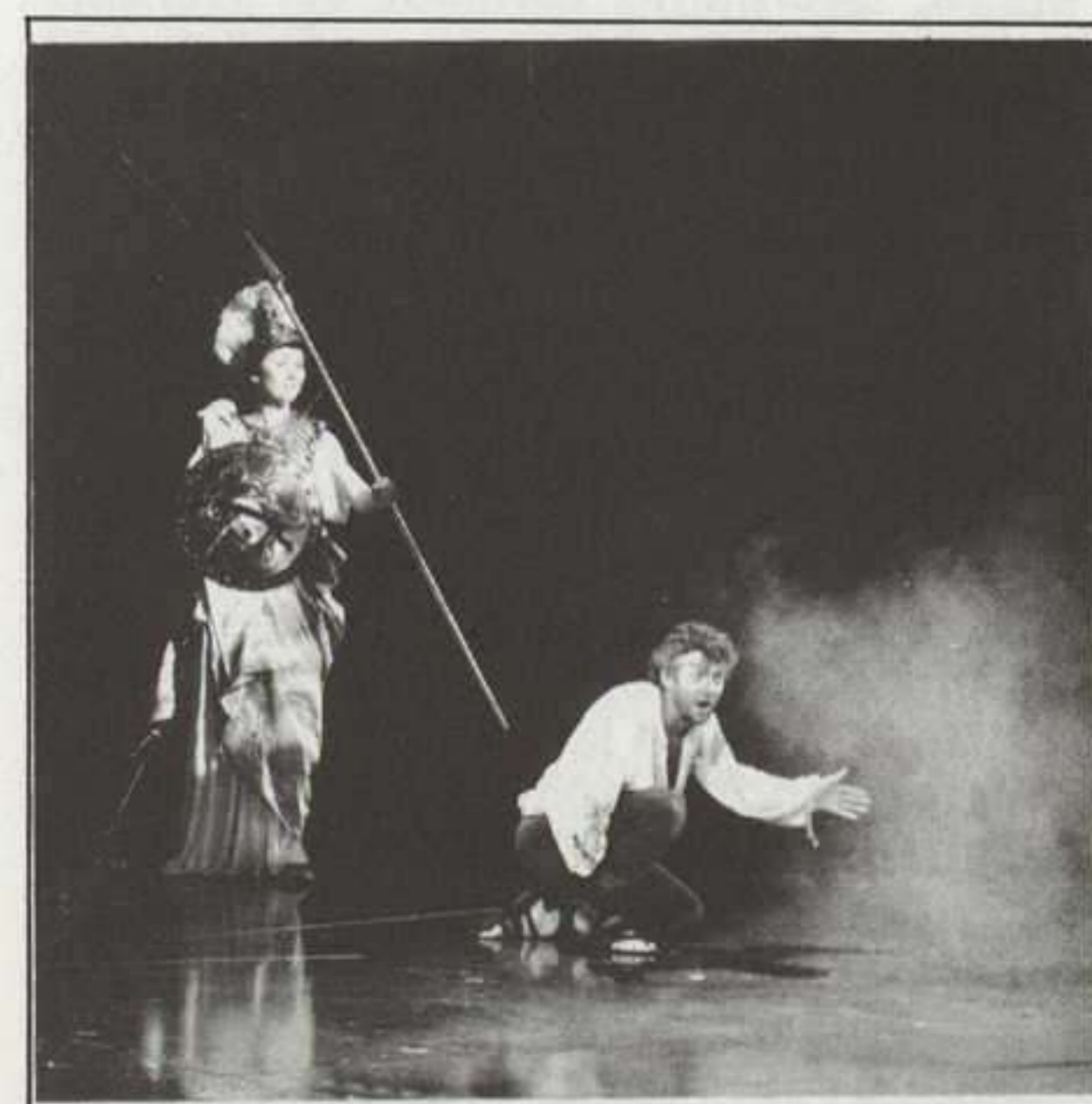
También el cuarteto LaSalle llevó a Salzburgo parte del mensaje musical de Berg, culminando su concierto con una fenomenal versión de la **Suite Lírica para cuarteto de cuerda** (1926), una obra de enorme densidad que los señores Levin, Meyer, Kamnitzer y Fiser llevan desde hace mucho tiempo en su repertorio, tal como atestigua la magistral grabación realizada para el sello Deutsche Gramophon, y que siguen interpretando con una perfección e intensidad musical descomunales. Que al Cuarteto LaSalle le interesa en primer término la música y no fáciles éxitos de público, no queda lugar a duda tras este profundo programa, cuya primera parte estuvo integrada por tres fugas a cuatro voces de **El clave bien temperado**, de J. S. Bach, en la versión para cuarteto de cuerda de W. A. Mozart (**IK. 405**), el **Rondó** (1906) y **Seis Bagatelas para cuarteto de cuerda Op. 9** de Anton von Webern y la **Gran Fuga para cuarteto de cuerda, en Si bemol mayor Op. 133**, de Ludwig van Beethoven. Difícilmente pueda una velada ser más exigente o mejor interpretada de lo que el Cuarteto LaSalle brindó en el marco del Festival.

## «Il ritorno d'Ulisse in patria», nueva versión de Henze

De la ópera de Claudio Monteverdi **Il ritorno d'Ulisse in patria** sólo llegó hasta el presente una copia contemporánea conservada en la Biblioteca Nacional Austríaca en Viena, que consta, como es habitual en obras de la época, de las partes vocales y de un bajo figurado. Todo lo demás, esto es, voces intermedias e instrumentación, falta y queda sujeto a reconstrucción. Dicha tarea de reconstrucción puede enfocarse de diversas maneras, ya sea intentando lograrla lo más fiel posible a lo que podría haber sido la obra en su versión original, tal como la ha realizado Harnoncourt, o bien utilizando de la manera más amplia instrumentos modernos tal como optó Hans Werner Henze en esta reconstrucción estrenada en Salzburgo. Personalmente opino que ambas soluciones son igualmente valederas, si están realizadas

con seriedad, y que no se contradicen tanto como pudiera parecer en un principio. La opción de Henze tiene sentido si se piensa que el público que va a asistir a la representación y escuchar la obra es un público del siglo XX y que resulta legítimo por tanto despejar la obra de todo aspecto MUSEAL que resulte superfluo. No obstante, también me confieso partidario de las versiones históricas y que profeso gran admiración por la versión de Harnoncourt. Uno de los aspectos más interesantes y característicos de la versión de Henze (quien por supuesto respeta cada nota de la partitura existente) es la instrumentación gigantesca y muy diferenciada, en la que hace uso de todo el instrumental sinfónico tradicional exceptuando los violines (sólo utiliza violas, violonchelos y contrabajos, además de los vientos y percusión de la orquesta) y de una gran cantidad de instrumentos modernos, antiguos y no tradicionales, tales como guitarra eléctrica, guitarra baja, mandolina, banjo, acordeón, celesta, vibráfono, marimba, gong chino, tambor vasco, oboe de amor, viola de amor y muchos más. Pero Henze no utiliza estos instrumentos para lograr efectos de gran masa o volumen sonoro, sino que los va utilizando con moderación, en grupos de pocos instrumentos creando los más diversos planos sonoros que se van adecuando a las diferentes situaciones dramáticas.

La realización escénica de esta ópera le fue confiada al «binomio» Michael Hampe (dirección escénica)-Mauro Pagano (escenografía), cuyo actual montaje del **Così** de Mozart (comentado detalladamente para RITMO en 1983, un espectáculo que recomiendo a quienes tengan la intención de visitar el Festival el año próximo) es uno de los mayores éxitos del Festival. Su visión del **Ritorno d'Ulisse** fue igualmente excelente, habiendo sabido aprovechar al máximo el espacio y las características espaciales de la «Felsenreitschule» (Escuela de equitación), un gigantesco escenario cuyo fondo está dominado por galerías cavadas en la roca. Otro importante factor para el éxito de la representación lo constituyó la sobresaliente labor del director de orquesta británico Jeffrey Tate quien logró mantener orden, claridad y unidad estilística a lo largo de esta compleja partitura, al frente de la Orquesta Sinfónica de Radio Austria (que sonó más que decente bajo su dirección) y otros músicos. Felizmen-



«Minerva» (Ann Murray) y «Ulisse» (Thomas Allen).

te la crisis de cantantes que se nota en otras esferas operísticas no se registra en el ámbito de la ópera barroca ya que el elenco fue de muy elevado y parejo nivel, desde los más VETERANOS cantantes como

James King, hasta cantantes más jóvenes y aún relativamente desconocidos como Josef Protschka. No voy a pasar en revista los 18 solistas de la noche, pero sí quisiera terminar destacando de manera

particular las sobresalientes actuaciones de Ann Murray («Minerva»), Kathleen Kuhlmann («Penélope»), Alejandro Ramírez («Telémaco») y Thomas Allen («Ulises»).

## VIENA

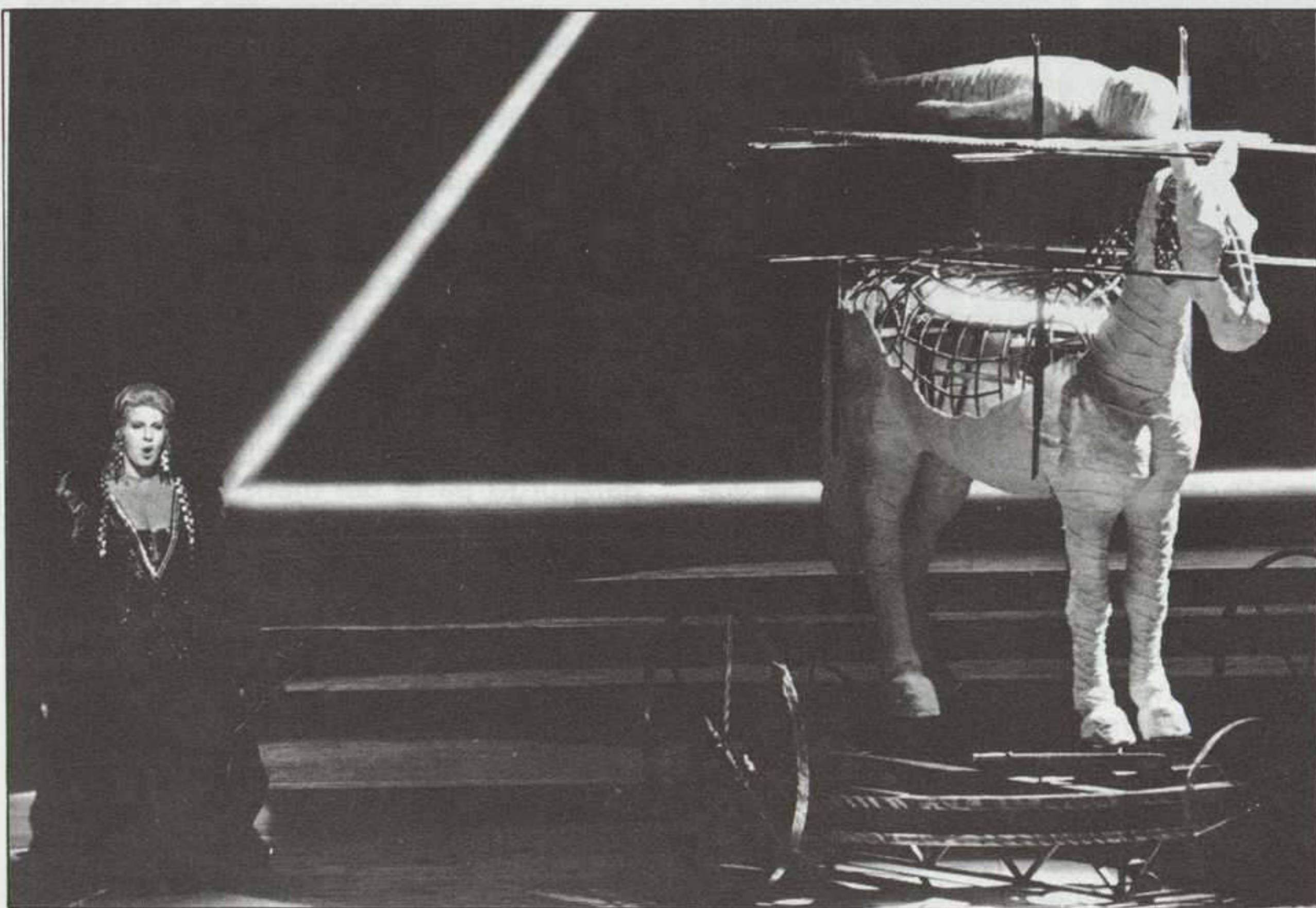
(Austria)

Por Gerardo Antonio Leyser

Tras haber comentado aspectos salientes del Festival de Viena 1985, no directamente relacionados a los dos grandes compositores cuyos respectivos tricentenarios del nacimiento se festejan durante este Año Europeo de la Música, describiré brevemente las principales actividades dedicadas a obras de Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel.

Los conciertos dedicados a obras de J. S. Bach en el Festival Musical del Konzerthaus de Viena se inauguraron con un recital del tenor Peter Schreier, quien volvió a brindar su apreciada y en Viena ya conocida interpretación de arias y canciones sacras procedentes del **Schemellischen Gesangbuch (Libro de Himnos de Schemelli)**. Mayor curiosidad —por ser totalmente novedosa— despertó en el público vienés la anunciada interpretación del Primer Libro de **El clave bien temperado** por el pianista italiano Maurizio Pollini. Este músico, a quien escuché por primera vez en el Konzerthaus en 1972, ha interpretado en Viena una impresionante gama de autores que van de Mozart a Luigi Nono. Pero hasta la fecha no había tocado obra alguna de Bach. Es mérito del señor Alexander Pereira, Secretario General del Konzerthaus, el haber convencido a Pollini que toque la primera parte de dicha monumental obra de Bach, y fue con gran expectativa con la que el público acudió a este recital, más aún tratándose de uno de los pianistas más respetados en Viena. El auditorio ya se preparaba para comparar y medir la actuación de Pollini, de acuerdo a los cánones que en materia de **Clave bien temperado** establecieron Friedrich Gulda, en sus magistrales interpretaciones de la obra (la última integral, unos años atrás en la misma sala), u otros pianistas famosos como Gould. Pero Pollini interpretó el primer libro de preludios y fugas de la manera más personal posible, como si no existiesen antecedentes. Lo primero que puede decirse de su enfoque de la obra es que fue esencialmente pianístico, significa ello que Pollini no utilizó el piano como sustituto del clavecín, sino que empleó todos los

# LOS TRICENTENARIOS DE BACH Y HAENDEL



Marjana Lipovsek, «Cornelia», en «Guilio Cesare», de Haendel.

recursos inherentes al moderno piano de cola, esto es, las posibilidades dinámicas («crescendo», «decrescendo») del instrumento, haciendo además amplio —pero muy juicioso— uso del pedal. Todo ello siempre como resultado de una muy profunda y seria reflexión sobre estructura y contenido de la obra. Pollini dedicó igual atención al microcosmos de cada preludio y fuga en particular, que a la más amplia estructura de la obra en su totalidad. Gracias a su extraordinaria capacidad de concentración y su inquebrantable seriedad musical, Pollini logró una versión que tiene auténtico valor de alternativa frente a la de otros pianistas famosos. Y es esta capacidad de recorrer senderos transitados ofreciendo un panorama musical (interpretación e ideas) novedoso, lo que diferencia a intérpretes realmente geniales de los muy buenos. Ahora sólo cabe esperar que Pollini pronto se decida a presentar en público su interpretación del Segundo Libro del **Clave bien temperado**.

Mientras Andrés Schiff completó su ciclo de seis recitales con las **Variaciones Goldberg**, Natalia Gutman abordó en dos recitales la agotadora interpretación de las seis **Suites para cello solo**, brindando una versión de una lucidez y claridad admirables, exponiendo suite tras suite con una espontaneidad y entusiasmo que ciertamente facilitó la ardua tarea de concentración intelectual del oyente. Posteriormente el violinista Oleg Kagan tocó las tres **Partitas** y tres **Sonatas para violín solo** en otros dos recitales a los que no pude atender debido a la simultaneidad de acontecimientos.

Pero el Konzerthaus no sólo se contentó con brindar tan excelsos recitales con música de J. S. Bach, sino que también presentó una serie de conciertos en los que se ofrecieron interpretaciones de las **Cantatas profanas** de Bach en su totalidad, a cargo de la Berliner Kammerorchester y el Arnold Schönberg Chor (de Viena), bajo la dirección musical de Peter Schreier, quien se limitó a cantar la parte del tenor en una sola de dichas cantatas.

Muy interesantes resultaron dos conciertos comentados y dirigidos por Helmuth Rilling al frente de la Gachinger Kantorei y del Bach Collegium Stuttgart, en los que brindó explicaciones exhaustivas e información sobre las **Cantatas BWV 106 «Actus tragicus»** y **BWV 31 «Der Himmel lacht, die Erde jubiliert»**, actuando como solistas la soprano Arleen Augér, el tenor Aldo Baldin y el bajo Andreas Schmidt. El propósito perseguido por Rilling en estos dos conciertos fue el de introducir al público en el complejo mundo de las **Cantatas** de Bach brindando un detallado análisis, que fue ilustrando con ayuda del conjunto instrumental, coro y solistas a medida que avanzaba en su análisis, para finalmente brindar la versión integral e ininterrumpida de las obras recién comentadas. Helmuth Rilling coronó su corta visita a Viena, al frente de la Gachinger Kantorei y del Bach Collegium Stuttgart, dirigiendo una magnífica versión de la **Misa en Si menor BWV 232** de J. S. Bach. Las grandes interpretaciones de obras de este tipo no son privativas de especialistas, pero Helmuth Rilling, en su capacidad de especialista en la interpretación de las obras

de Juan Sebastian Bach, mostró que, además de dominar sin problema la amplia estructura y el contenido intelectual de esta gigantesca obra, los numerosos años de práctica le han proporcionado la experiencia necesaria para alcanzar una profunda interpretación de la obra en lo relativo a su contenido espiritual además del intelectual. Magnífico, el coro de la Gachinger Kantorei, de dimensiones reducidas y altamente profesional, así como el Bach Collegium Stuttgart y los solistas Arleen Augér, soprano; Julia Hamari, contralto; Aldo Baldin, tenor, y Andreas Schmidt, bajo, quienes brindaron una versión desde todos los puntos de vista ejemplar de esta misa.

Si bien con sólo dos conciertos dedicados a sus obras, Haendel no obtuvo la misma representación cuantitativa en los conciertos del Konzerthaus, su representación cualitativa no dejó de ser igualmente impresionante. En un primer concierto se presentó la Academy of Ancient Music, bajo la dirección de Christopher Hogwood, con un excelso grupo de solistas, integrado por Anna Kirbey, soprano; Lynne Dawson, soprano; Catherine Denley, contralto; Ian Partridge, tenor y David Thomas, bajo, logrando una sobresaliente interpretación del oratorio en dos partes **La Resurrezione**, del año 1708, sobre un libreto de Carlo Sigismondo Capette. La Academy of Ancient Music es uno de los muchos conjuntos dedicados a música antigua que actualmente florecen en las Islas Británicas. La interpretación que brinda Hogwood al frente de dicho conjunto integrado por instrumentos de época fluye con una naturalidad que no siempre es atributo de conjuntos similares centroeuropeos, dando lugar a interpretaciones menos especulativas.

El segundo gran concierto dedicado a la obra de Haendel estuvo a cargo del Concentus Musicus de Viena, bajo la dirección Nikolaus Harnoncourt, cuyo renombre internacional en materia de

interpretación de la música barroca y clásica se vuelve a confirmar tras cada una de sus actuaciones. En esta oportunidad Harnoncourt dirigió una versión de concierto de **Hércules**, oratorio en tres actos sobre libreto de Thomas Broatle. Entre los excelentes solistas se destacaron sobre todo Sarah Walker en el papel de «Deijanira» y Mariana Lipovsek en la parte de «Lichas». Además actuaron Jolanda Radek, Werner Hollweg («Hyllos»), Roderick Kennedy («Hércules») y Walter Zeh («sacerdote»).

Pero el aporte más significativo en materia de música de Haendel fue el montaje realizado por el Festival de Viena de la ópera **Giulio Cesare** en el Theater an der Wien (teatro sede del Festival), igualmente bajo la dirección de Nikolaus Harnoncourt. Se sabe lo difícil que es lograr darle vida a esta forma de teatro musical y es mérito de las autoridades del Festival el haber conseguido un equipo de altísimo nivel para dicho cometido. Federik Mirdita, un hombre que ya tiene considerable experiencia en materia de óperas barrocas, logró resolver el espinoso problema que consiste en montar un espectáculo que transcurre en la antigüedad, sobre música barroca con todo lo que ello implica desde el punto de vista de la acción escénica, que solía ser bastante estática, y corresponder a convenciones que ya no conoce el público actual. El resultado obtenido fue óptimo en cuanto que dicha producción se adecuó a los requerimientos de un público del año 1985, sin desvirtuar en absoluto la obra musical ni su contenido teatral. En este sentido, Mirdita halló pleno apoyo en los decorados de Hans Hoffer, quien, utilizando elementos estilizados (así una pirámide casi omnipresente), resolvió con gran agilidad el problema de los múltiples cambios escénicos facilitando la continuidad de la acción dramática de la ópera. Uno de los mayores méritos de Mirdita fue su rendición de las diversas situaciones



Frederik Mirdita con Harnoncourt.

psicológicas a través del gesto y de la mímica de los cantantes, más allá de lo habitual en este tipo de obra, de la que solía pensarse que carecían de acción dramática y que eran aburridas.

También Harnoncourt, director musical de la producción, posee el don de motivar a su conjunto, el Concentus Musicus (con instrumentos de época), y a los solistas, para lograr una interpretación viva y fascinante de esta ópera, que gracias a sus impulsos innovadores se desprende de todo el polvo acumulado tras muchos decenios de prácticas de ejecución enajenantes.

No resulta fácil, aun en grandes teatros como la Opera del Estado de Viena, juntar elencos de tan elevado y homogéneo nivel como en esta producción encabezada por Benjamin Luxon («Julio César»), un prodigio de corrección vocal, musicalidad, conocimiento del estilo, además de una buena presencia histriónica. Igualmente sobresalientes dos damas de altísimo nivel: Mariana Lipovsek, que dejó al público extático con su interpretación del personaje de «Cornelia» y Ann Murray que sobresalió en la parte de «Curio» (hijo de la anterior). El papel de «Cleopatra» fue cantado por Roberta Alexander, una cantante (norteamericana de color desconocida hasta la fecha en Viena) de insuperable encanto, que dominó sin problemas todas las dificultades vocales de la parte, que, por cierto, no son despreciables. Finalmente entre los comprimarios se deben mencionar los nombres de Roderick Kennedy, Thomas Hampson y Anton Scharinger.

Tras una tan lograda producción resulta plantearse si no se debería explorar un poco más a menudo el tesoro de óperas del barroco, en particular aquellas de Haendel, y buscar la manera de devolverles vigor e interés, tal como ocurrió con este **Giulio Cesare**, tan magistralmente montado por el equipo Mirdita-Harnoncourt.



Nikolaus Harnoncourt, que dirigió dos sesiones del Festival.

## LOS ANGELES

(Estados Unidos)

### LA MUSICA COLONIAL

Por Alfred Lemmond

Dos personalidades de renombre internacional en el mundo de la Universidad de Los Angeles (California) se han dedicado durante aproximadamente veinte años a rescatar del olvido el corpus de música colonial de Latinoamérica. Ahora, gracias a Roger Wagner, mundialmente reconocido como uno de los directores de coro más destacados, y al empeño del incansable musicólogo Robert Stevenson, contamos con grabaciones de calidad ejemplar que dan a conocer dicha música.

La historia del desarrollo de la música sacra y profana en el Nuevo Mundo es de importancia para comprender en su complejidad la cultura de España. Soldados y misioneros, apremiados por tantas necesidades básicas al radicarse en el nuevo continente, se preocupaban, sin embargo, por traer consigo preciosos manuscritos musicales que luego enseñaban los indios a ejecutar, dando así prueba del valor que se asignaba a la música en el imperio español. Es un arte en el que se evidencia el crisol cultural de la época: el conquistador español, el indio nativo y el negro esclavo. Los peninsulares que vivían en el Nuevo Mundo aspiraban a lo mejor, tal como se daba entre la nobleza o en las catedrales de España. Y así, no escatimaban esfuerzo para introducir composiciones de Guerrero, Victoria y Morales. Maestros de música se las enseñaban a los indios, cuyos trabajos indican que muy pronto alcanzaron el mismo nivel de competencia de sus contrapartes europeas y escribieron composiciones en el estilo de sus maestros. Más aún, durante el siglo XVII surgieron compositores indígenas de gran originalidad y tremendo genio creador, tales como Juan de Lienas. Los africanos, por su parte, influenciaron a formas musicales tales como el «negrillo» con el simple poder de la repetición, la «llamada y respuesta» y el vigor rítmico.

La obra musicológica de Stevenson es monumental: más de dos docenas de libros, cientos de artículos, conferencias

en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos, ayuda a musicólogos jóvenes e incontables horas en archivos. Sin embargo, el aspecto humanitario de su labor es aún más profundo. La música es el lenguaje del corazón, y la obra de Stevenson ha fomentado, y continuará estimulando, la comprensión entre las diversas culturas del hemisferio occidental. El sello distintivo de su labor es que en ella se revelan y se integran las calidades del hombre de letras, el pianista, el compositor, el historiador, el lingüista y numerosas otras. El resultado es que sus trabajos están dotados de aguda sensibilidad y de una penetración única. A través de los años, Stevenson se ha mantenido firme en su convicción de que sólo ejecuciones y grabaciones de impecable calidad serían adecuadas para dar a conocer esta música. Y por cierto que en un mundo musical tan acostumbrado a la brillantez técnica y a equipos de sonido de gran fidelidad, la eventual divulgación de esta música hacía imprescindible que tanto su ejecución como su grabación fueran óptimas. Es por eso que la elección de un director recayó sobre Wagner. El que Wagner se dedicara desinteresadamente a hacer conocer la música olvidada de países comúnmente asociados con tangos, marimbas y mariachis es un índice de su genuina dedicación artística.

Trabajando con devoción para dar a luz ejemplos de una herencia musical ignorada, han producido en colaboración cuatro grabaciones de insuperable calidad musicológica e interpretativa. En ellas presentan al público a unos veinticinco compositores, algunos nacidos en España pero muertos en el Nuevo Mundo, otros nacidos en América. Gracias a estos esfuerzos de pionero de Stevenson y Wagner, la música de compositores tales como Hernando Franco, Gutiérrez Fernández Hidalgo, Juan Gutiérrez de Padilla, Francisco López Capillas, Tomás Torrejón y Velasco, Pedro Bermúdez, Juan de Lienas, Manuel de Zumaya y otros ha hecho su aparición en salas de concierto y aulas de estudio, y sus nombres ahora figuran en las enciclopedias.

El primer esfuerzo conjunto de estos dos miembros de la facultad de Música de la Universidad de California en Los Angeles tuvo como resultado la grabación **Salve Regina** (Angel S-36008), subvencionada por el Centro de Estudios Latinoamericanos de dicha universidad. Diez años más tarde, el mismo Centro fundó su propia compañía de discos (Eldorado) y produjo el **Festival de Música Latinoamericana (Festival of Latin American Music, Eldorado 1)**. El próximo disco que sacaron fue **Joyas Musicales Latinoamericanas de los siglos XVI, XVII y XVIII (Latin American Musical Treasures from the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries, Eldorado 2)**. Estas tres primeras grabaciones usaban toda la potencia del coro y grupo de cámara Roger Wagner Chorale and Chamber Orchestra, ejecutando las partituras en el estudio de grabación. El cuarto disco, en cambio, **Música Barroca en México (Baroque Music in Mexico, Eldorado 3)** utiliza cintas magnetofónicas de conciertos dados por el Coro A Cappella de la Universidad de California en Los Angeles. Los cuatro discos son esenciales para toda discoteca seria, ya que son muestras de música excepcional ejecutada en condiciones

insuperables. Representan, además, un testimonio elocuente de la civilización española y del talento de estos gigantes de la música.

La Universidad de California en Los Angeles, su Facultad de Música y su Centro de Estudios Latinoamericanos merecen una calurosa felicitación por haber reconocido el valor de estos dos miembros de su profesorado y de sus esfuerzos sin precedentes. Roger Wagner, como director de fama internacional, ha contado con el reconocimiento y el aplauso del público. El caso de Stevenson ha sido diferente. En 1981, la Universidad le honró eligiéndole para que diera la Conferencia Anual de Investigación, primera vez que esta distinción recaía sobre un especialista en Latinoamérica y segunda vez que el honor se confería a un músico (el primero había sido Arnold Schoenberg). La Conferencia Anual de Investigación es un homenaje que se tributa a un miembro del profesorado, quien tiene así la oportunidad de hacer conocer al público algún aspecto de su valiosa tarea de investigación.

## TOURAINÉ

(Francia)

### XII FÊTES MUSICALES

Por Delfín Colomé y Pujol

La Touraine es, sin duda, una de las más bellas regiones de Francia. Regada por el Loire, alberga en sus meandros y sinuosidades un buen centenar de castillos a cual más majestuoso. Fue no sólo la tierra elegida de los Reyes de Francia, sino de muchos otros personajes como Leonardo da Vinci, en Amboise; Ronsard, en Saint-Cosme; Balzac, en Soché o, más recientemente, Alexander Calder, en Artannes y Max Ernst, en Huismes. En 1963, Sviatoslav Richter visita la Touraine que irremediablemente le seduce.

La casualidad le lleva a descubrir un lugar insólito: la Granja de Meslay, una de las construcciones más bellas de la arquitectura civil francesa del siglo XIII, construida en 1220, bajo los órdenes de Hugo de Rochecorbon, Abad



La Granja de Meslay,  
construida en 1220  
bajo las órdenes  
del Abad de  
Marmoutier.



de Marmoutier. La Granja cuyo destino fue, desde un primer momento, servir de almacén para las ubérrimas cosechas de la región, está formada por una nave de 60 metros de largo por 25 de ancho, dividida en cinco secciones longitudinales por cuatro imponentes columnatas de roble y techada por una esbelta bóveda de castaño que, pese a su civilidad, le confiere un aire inequívocamente litúrgico. A la vista de la Granja de Meslay, Richter —que encuentra un eco inmediato en las autoridades locales— decide instituir un festival de música en tan sugerente espacio, cuyas condiciones acústicas son realmente notables. Es así como en 1964 se celebra la primera de las Fêtes Musicales en Touraine. El propio Richter asume la Dirección Artística del Festival, cuidando de todos los detalles: contrata a los intérpretes, establece los programas e incluso escoge las flores para la solista de la noche. Desde entonces han pasado por la Granja los mejores músicos de nuestro tiempo: una larga nómina que iría de Menuhin, Arrau, Pollini, la Schwarzkopf, Solti, Britten, Messiaen, Stockhausen, a varias grandes «premières», como los conciertos Fischer Dieskau-Richter u Oistrakh-Richter.

En su XXIIa. edición del presente año, las Fêtes Musicales en Touraine ofrecieron en dos fines de semana consecutivos (28 a 30 de junio y 5 a 7 de julio) diez conciertos bajo el título genérico de **Música del siglo XX**, con obras de los consagrados Webern, Britten, Prokofiev, Stravinski, Shostakovich, Ligeti, Berio, Boulez, Schoenberg, Carter, Berg, Bartók, Messiaen, Donatoni, Hindemith y del joven alemán York Höller, alumno que fue de Bernd Alois Zimmermann, colaborador de Stockhausen en el laboratorio de la WDR, asiduo del IRCAM parisino y hoy profesor de análisis en la Musikhoch Schule de Colonia, que presentó una obra ya conocida, **Resonance**, para orquesta de cámara y cinta magnetofónica sintetizada por ordenador, en la que experi-

menta sobre las posibilidades de derivación y/o transición en el mundo de los timbres naturales, tomando como punto de partida su relatividad.

En la lista de intérpretes, el Ensemble Intercontemporain (EIC) y el Ensemble Orchestral de París puestos bajo la dirección de Pierre Boulez, confirmando así una cooperación entre ambas orquestas que va paulatinamente arrojando mejores resultados, alternaron —aparte de Richter, casi omnipresente— con los pianistas Vassili Lobanov y Alain Neveux, los violinistas Oleg Kagan y Maryvonne le Dizes-Richard, concertino del EIC, el violinista Youri Bashmet, la violoncelista Natalia Gutman y los percussionistas Valéry Barkov y Valentín Snerigev, entre otros.

Por su parte, solo, en el escenario magníficamente culminado por una tela de Olivier Debré en la que un rápido trazo azul acariciaba un fondo tenuemente amarillo, Sviatoslav Richter dio toda la medida de su arte en un homenaje a Nadia Boulanger, en el que interpretó la **Segunda Sonata** y el **Ludus Tonalis**, de Paul Hindemith.

Con todo, el hecho más destacado de las Fêtes de 1985 habrá sido, sin duda, el reencuentro de Richter con Boulez en la Granja de Meslay, decorada en esta ocasión con obras de Arp, Calder y Hartung. Ambos músicos habían trabajado juntos en el mismo marco ya en 1971. Pese a las diferencias de criterios y puntos de vista que puedan darse —y de hecho se dan— entre ambos, para esta ocasión se habían fijado un objetivo compartido: Boulez acudiría a Touraine no sólo con obras estrictamente contemporáneas. Así lo explicaba en una extensa y jugosa entrevista concedida a Claude Samuel: «Hay que ponerse de acuerdo sobre los términos. Estamos ya a finales de siglo y algunas músicas del siglo XX ya no son muy contemporáneas, que digamos. Tenemos por ejemplo la **Primera Sinfonía de Cámara de Schoen-**

*berg, que data de 1909. ¿No habrá llegado ya el momento de tocarla no como una obra contemporánea sino como una pieza clásica? Nos hemos acostumbrado a etiquetar como contemporáneo todo el repertorio del siglo XX, y esto es excesivo. Una buena parte de este repertorio, digamos las obras compuestas antes de 1950, deberían poder ser ampliamente absorbidas, pero como no lo son, multiplicaremos nuestros esfuerzos para que la música de la primera mitad del siglo XX se convierta, verdaderamente, en una música de repertorio. Esta es la labor que nos hemos fijado en los programas al mezclar, precisamente, los clásicos del siglo XX con obras más contemporáneas.»*

Entre los dos fines de semana se aprovechó concienzudamente la presencia en Meslay de los instrumentistas del EIC con quienes se organizó un taller de trabajo para los alumnos de los Conservatorios de París y Lyon (ahora dirigidos por Marc Bleure y Gilbert Amy) en el que Pierre Boulez y su asistente Jean-Sébastien Béreau explicaron y montaron la **Segunda Sinfonía de Cámara, Opus 38**, de Schoenberg y **Résonance**, de York Holler, a que antes me referí. La idea motriz del taller consistió en que los jóvenes instrumentistas de dichos conservatorios pudieran trabajar obras de tal dificultad específica junto a intérpretes ya bregados en el estilo, resolviendo, codo a codo, de forma rápida y efectiva toda una serie de problemas de lenguaje cuya solución podría, por otros conductos, conllevar larguísimas horas de estudio y esfuerzo.

Quienes gusten de festivales estivales, no deberían olvidar la cita anual de la Granja de Meslay, a pocos kilómetros de Tours, reteniendo las fechas previstas para 1986: 27, 28 y 29 de junio y 4, 5 y 6 de julio. (Podrá obtenerse información exacta de las XXIII Fêtes Musicales en Touraine, en la próxima primavera, escribiendo a su Secretario: Hôtel de Ville, 37032 Tours, Cedex).



## LONDRES

(G.B.)

### CONSIDERACIONES INFORMALES SOBRE CUATRO «PROMS»

Por Angel Carrascosa

No ha sido la de este año 1985 una temporada especialmente brillante en los populares «Proms» londinenses. En cualquier caso, los cuatro a que he podido asistir no deben ser vistos como representativos de las tres primeras semanas y ni siquiera como los más destacados, pese a que los cuatro —por muy diferentes motivos— merecieron ser escuchados.

**A** sí, el que inauguró la serie (19 de julio): **El Mesías** de Haendel en el arreglo y orquestación —cantado en alemán— de W.A. Mozart, que es rarísimo de escuchar en concierto, aunque de él existe una excelente grabación (dirigida por Mackerras, en Archiv). Reorquestación que, en mi opinión, y pese a la sabia y certera realización, no beneficia al oratorio, porque disocia estilísticamente la música: a la escritura barroca tardía no cuadra bien el color orquestal clasicista o rococó que le superpone el autor de **La Flauta mágica**. Es curioso —pero no sorprendente, en realidad— constatar que la añadidura de instrumentos de viento-madera, en lugar de enriquecer el colorido de la partitura, lo vuelve más mate, menos nítido y puro, menos perfilado y brillante: la orquestación original de Haendel, absolutamente SOBRIA, muestra —después de escuchar el arreglo de Mozart— más palpablemente su RIQUEZA y genialidad. (Me parece, no obstante, un acierto que no desvirtúa el estilo barroco la adición de trompetas y timbales al Coro núm. 8 —«Uns ist zum Heil ein Kind geboren»—, que le confiere una adecuada grandeza. La «Pifa», por otro lado, suena en el arreglo mozartiano curiosamente a Gluck: aunque aisladamente quede muy bien, no se aviene del todo al resto de la partitura). Los excelentes Coro y Orquesta Sinfónica de la BBC, fueron dirigidos con corrección y escasa variedad e imaginación por Sir John Pritchard, quien, por encima de una general monotonía, falta de vigor y entusiasmo (aparte de bastantes desajustes), consiguió algunos momentos espléndidos, como los Coros

núm. 5 («Und er wird reiningen»), el citado núm. 8 o el núm. 16 («Kommt her und seht das Lamm!»). Pero las desigualdades fueron notorias incluso en un mismo episodio, por ejemplo en el final: tras una acertada introducción; una fuga atropellada y confusa, una brusca e injustificada retención antes del «Amen», cuya fuga fue muy notable, para decepcionar en una coda pomposa, con exagerados calderones y un regulador final inadmisibles en Haendel.

El cuarteto vocal fue un LUJO ASIÁTICO: de lo mejor con que pueda contarse hoy día, y en los últimos tiempos. Julia Varady, soprano casi TODO TERRENO y una de las cantantes más completas de la actualidad, estuvo sensacional. En principio, es una voz demasiado voluminosa para **El Mesías**, pero la adaptó con entera facilidad, de modo que nunca resultó PESADA. El atractivo «mordente» de su timbre y, sobre todo, su extraordinaria efusividad —más terrenal que extática, lo que curiosamente puede resultar muy bien— sin desbordar los límites estilísticos, confirieron un aire nuevo y extremadamente convincente a su parte. Me pregunto una vez más cómo una soprano tan extraordinaria —capaz de abordar con tanto éxito una cantata de Bach como un papel dramático de Verdi e incluso de Wagner— graba tan pocos discos, dejando paso a otras cantantes deficientes o incapaces que nos atormentan una y otra vez. Por enfermedad, la admirable Brigitte Fassbaender hubo de ser sustituida a última hora por ¡nada menos que Marilyn Horne! La veterana mezzosoprano, tan experta en Haendel como en el «bel canto», italiano, tras un comienzo algo apagado y vacilante en el aria núm. 6, dio toda una lección de canto y de musicalidad. Anthony Rolfe Johnson, de timbre poco agradable —sobre todo emitiendo en «forte»— y temblón, algo incómodo en las agilidades y a veces un tanto rebuscado en la expresión, no será con todo superado por muchos intérpretes actuales de esta difícil parte. Samuel Ramey, finalmente, puede que sea hoy el más idóneo bajo para **El Mesías**: voz de grato timbre, muy sonora más que grande (igual en esto que la Horne), impecable en los terribles pasajes de coloratura y segura y bella en las tesituras extremas, y, por si no fuera suficiente, de una línea irreprochable.

#### Ives y Holst: cara y cruz en 1915

Otra obra muy difícil de escuchar en concierto pudo oírse en Londres el 25 de julio: la **Cuarta Sinfonía** de Charles Ives. Su importancia se acrecienta con el paso de los años, y la enorme modernidad —nada pretendida— de la mayor parte de ella es obvia: sorprende comprobar que es estrictamente contemporánea (hacia 1915) de la otra obra del programa, **Los Planetas** de Holst, música si no retrógrada, de menos arcaica frente a la magna partitura de Ives. En el caso de esta Sinfonía se comprende hasta cierto modo por qué se toca tan poco: exige una orquesta enorme, coro, órgano y dos o tres directores en varios pasajes (debido a la enorme complejidad rítmica), además de requerir multitud de ensayos. Lo cierto es que Pritchard esta

vez —al frente de los mismos conjuntos de la BBC, más encomiable aún la Orquesta que en **El Mesías**— consiguió una interpretación plenamente satisfactoria, tanto en la ROMANTICA fuga como en las modernísimas superposiciones —antitéticas, chocantes, casi hirientes y aparentemente caóticas— de temas enfrentados. Todo sonó en su sitio —lo que no es poco en este caso: debieron ensayar con minuciosidad— y con el sentido justo. Pritchard pareció confirmar una vez más su afinidad con la música del siglo XX, diríase que con la menos prodigada. Sus **Planetas**, en cambio, por mucho que sea obra inglesa y de super-repertorio, no dijeron nada especial, e incluso —al contrario que con algunos grandes directores— evidenció las carencias y la efectista superficialidad de la partitura.

#### Una «diferente» Sinfonía «Resurrección» por Abbado

Máxima expectación, lógicamente, para escuchar a Claudio Abbado la **Segunda Sinfonía** de Mahler, compositor comprensiblemente multitudinario una vez que se le ha dado a conocer. (Yo dudo que —a pesar de su considerable avance actual— pueda alcanzar semejante popularidad Anton Bruckner, compositor, en mi opinión, más grande que Mahler, pero bastante más difícil y mucho menos retórico y espectacular). Abbado, uno de los MONSTRUOS indiscutibles de la dirección orquestal de nuestro tiempo, dio una vez más una lección de dominio absoluto de los medios, de inteligencia, de equilibrio y coherencia. Bien sentado esto, puedo atreverme a opinar que su visión de esta **Sinfonía**, extraordinariamente proclive a lo decadente, blando y dulcísimo en los estados de ánimo mahlerianos que pueden prestarse a ello, y con profusión de acusados portamentos, me sorprendió (mucho más sobrio aparece en su grabación, con la Sinfónica de Chicago) y no resulta particularmente de mi gusto. Es cierto que admiré, no obstante, su elegancia y magia sonora, de una pulcritud y dulzura asombrosas, así como siempre su transparencia en las más complejas texturas orquestales, cualidades que propiciaron un tercer movimiento de antología. Estos mórbidos abandonos fueron contrastados con una gran fuerza, rebeldía y hasta violencia en los lugares más tensos, pero eché de menos un final más rotundo y temible en el primer movimiento. El instante de entrada del coro, en pianísimo extremado, fue ciertamente mágico. Para el final reservó un enorme contingente orquestal (con 13 trompas y 10 trompetas) y coral (unas 300 voces), y desplegó un poderío descomunal con un empaste casi perfecto. Pero si esta conclusión fue absolutamente IMPRESIONANTE, no resultó tan convincente, tan sincera y EMOCIONANTE como la que transmitió Bernstein en su concierto londinense (grabado por CBS, 1974, y que pudimos ver por TVE). La Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea lució un nivel altísimo —individual y colectivo—, comparable a muchas orquestas MADURAS de primera fila, y una preparación excelente los Coros de la

BBC, de la London Symphony y el Juventud de Viena (Wiener Jeunesse). La joven soprano finlandesa Karita Mattila cantó sin tacha, aunque considero más idónea una voz más pequeña, dulce y maleable. Christa Ludwig estuvo sencillamente magistral.

## La inmadurez de los jóvenes

Finalmente, el 9 de agosto actuó la soberbia Philharmonía Orchestra con su joven principal director invitado, el finés Esa Pekka-Salonen. Un programa muy bien construido, a base de Sibelius y Dvorak, a primera vista muy A LA MEDIDA del director. No es suficiente para juzgarle, pero los resultados no fueron siempre satisfactorios. **En Saga**, la juvenil —y sin embargo ya tan personal— partitura sibeliana, fue traducida con acierto, en especial en el aspecto sonoro: el clima misterioso y las tonalidades suaves de la paleta del compositor nórdico fueron bien captadas, y el director se hizo entender con eficacia por la Orquesta, que actuó algo menos bien —algún desajuste, alguna leve desafinación— del altísimo nivel a que nos tiene acostumbrados. Tan sólo un cierto descontrol temperamental ocasional impidió que la versión resultase excelente.

No fueron tan bien las cosas en la **Cuarta Sinfonía**, obra mucho más avanzada y compleja que, en mi opinión, no ha sido asimilada a fondo por Pekka-Salonen: se trata de OTRO Sibelius, y sin embargo resultó muy parecido, como de la misma época. La versión mostró misterio, melancolía y unos tintes suaves muy refinados, pero carenció del elemento demoníaco y violento presente sin duda en la partitura. Los componentes románticos por un lado y folklórico-danzables por otro fueron muy resaltados, con lo que la **Sinfonía** parecía una obra anterior: buena parte de su modernidad se nos sustrajo.

Pero lo más decepcionante de la sesión fue el **Concierto para violoncelo** de Dvorak, obra hermosísima completamente trivializada por director y solista Lynn Harrell. La dirección —más centrada en el «Adagio»— fue, desde la misma introducción, descontroladas, caprichosa, arbitraria, con abundantes desajustes, de planificación sonora desequilibrada en algunos «tutti», casi siempre superficial y a veces —coda final— espectacular y de pésimo gusto. Lynn Harrell desarrolla hoy una importante carrera debido a que no hay jóvenes cellistas de verdadera gran talla (exceptuando hasta cierto punto a Yo-Yo Ma): apenas activos ya Rostropovich, Tortelier, Starker y Gendron, el único descubrimiento trascendental mucho más joven, Jacqueline Du Pré, está gravemente enferma. El caso es que ni Heinrich Schiff, ni Harrell, Antonio Meneses o Mischa Maisky tienen talla equivalente a la de otros jóvenes y ya magníficos violinistas o pianistas.

Harrell mostro en el **Concierto** de Dvorak —un test completo en todos los aspectos— sus limitaciones: su sonido es bello en el centro, pero escaso en el grave e inseguro —a veces espléndido— en el agudo; su técnica es considerable, pero no apabullante, y además es a veces vehículo de exhibición vacua. En

mi opinión, lo más grave es la superficialidad y falta de madurez con que aborda el más importante **Concierto** del repertorio, como ignorando —salvo en contados momentos— la hondura y grandeza musical de esta obra bellísima. También es cierto que con mejores directores o

colaboradores puede dar mucho más de sí, musicalmente hablando.

El éxito, no obstante (¿dónde hay un público que realmente distinga lo profundo de lo exterior?) fue sensacional, y hubo que tocar una **Sarabanda** de Bach, romantizada, inflada y pretenciosa.

## GYNDEBOURNE

(G.B.)

## LA LLEGADA DE «CARMEN»

Por Agustín Blanco Bazán

El telón del pequeño teatro se abrió por primera vez frente a la fábrica de tabaco donde trabaja «Carmen», durante el Festival de Glyndebourne de 1985. Para este estreno, el escenógrafo Sir Peter Hall, y el diseñador e iluminador John Bury prepararon una ambientación realista, de atmósfera polvorienta, tonalidades amarillentas y rojizas, un fuerte olor a tabaco y una taberna de Lillas Pastia de sugestiva precariedad decorativa y acertada ambientación nocturna.

El movimiento de coristas, bailarines, coro de niños, etc., fue de una gran espontaneidad y ritmo durante toda la acción, sin caer de las lamentables extroversiones españolistas que tan a menudo cursilizan **Carmen** hasta el extremo de lo tolerable. La ocasión me permitió presenciar por primera vez la versión original con diálogos en vez de recitativos cantados, que tan reveladoramente descubre la verdadera originalidad de **Carmen** como experimento operístico. Se trata de una suerte de comedia musical que va evolucionando dramáticamente hasta convertirse en una ópera seria. Los aspectos cómicos o si se quiere «bufos» predominan en las primeras escenas, donde los diálogos son más extensos y la acción teatral extraordinariamente ágil y dinámica. La convivencia entre el aspecto dramático y el bufo en el segundo acto sólo tiene comparación con el **Don Giovanni** de Mozart. En los actos finales, los diálogos van disminuyendo conforme el drama toma posesión total de la acción. Por lo demás, los diálogos ofrecen un apoyo importantísimo a la acción por su contenido propio, sea ya

como observación irónica de terceras personas sobre lo que hacen los personajes principales, o como medio de expresión de estos últimos, que adquieren una mayor naturalidad al hablar simplemente en medio de situaciones que no han alcanzado aún la dramaticidad propia de los grandes momentos musicales de la obra. La inteligente y vocalmente superlativa mezzosoprano María Ewing, brindó una caracterización del papel protagonista de extraña originalidad. Su «Carmen» fue cantada y actuada como un personaje de «musichall» y expresionista, mediante un exagerado desparpajo de movimientos y la utilización en algunos momentos de la voz blanca y emisión gritada (y no cantada) de ciertas exclamaciones o frases. Su gran logro consistió en que el paso del canto operístico a tales extroversiones fue realizado con una naturalidad suprema, lo que no hizo sino realzar la unidad dramática de la acción. El reparto principal se completó con el eficiente «Don José» de Barry Mc. Cauley y la



Maria Ewin en el papel de «Carmen».

excelente «Micaela», de Marie McLaughlin. La Orquesta Filarmónica de Londres fue dirigida por Bernard Haitink, para quien no hay aspecto o detalle de la partitura que escape a una correcta exposición de expresividad, volumen y tiempo. La acústica de Glyndebourne, que tan idóneamente permite oír las voces de cada instrumento y cantante en forma diferenciada, alcanza a mi juicio los límites de su eficiencia en óperas que, como **Carmen**, contienen tantos requerimientos de «forte» para la percusión y los metales.

## Nueva producción de «Albert Herring», de Britten

En contraste con **Carmen**, el marco escénico de **Albert Herring** da la impresión



La casa de «Lady Billows» donde comienza la acción de «Albert Herring».

de una prolongación natural de esa quintaesencia inglesa llamada Glyndebourne. En verdad, la sala de la casa de «Lady Billows» en la cual comienza la acción es presentada en forma calculadamente similar al salón de música de los Christie, contigua al Teatro. Britten compuso esta ópera para que recibiera su estreno mundial en Glyndebourne en 1947, y quizá se trata de un ejemplo único de una «conversation piece» inglesa musicalizada con talentosa e inspirada consistencia. Todo su argumento es a la vez una ironización de convenciones morales victorianas y una tranquila y espontánea exaltación de la ruptura con dichas convenciones, no en el más mínimo sentido político, sino de conformidad con la maduración individual del protagonista.

En base a la utilización de una orquesta casi camerística, Britten se limita a comentar musicalmente el diálogo de los personajes, pero... ¡qué maravillosos son estos comentaristas de la orquesta y sus solistas! Rara vez situaciones de gran simpleza cotidiana y sin pretensión de grandilocuencia alguna se han visto descritas con tanto humor y lirismo. Las canciones infantiles, despreocupados diálogos amorosos de «Sid» y «Nancy», y los subrayados orquestales de los discursos de los defensores de la moral actúan como un trasfondo permanente sobre el cual se producen dos climas dramáticos de importancia. Uno de ellos es el monólogo en el cual «Albert» descubre la pobreza de su vida y expresa ansiedad ante la libertad

que advierte en personajes como «Nancy» y «Sid». El segundo es de consistente carácter bufo-dramático: un «Trenodium» de lamentación que «Lady Billows» y sus asistentes entonan al creer que el «Albert» desaparecido durante la noche y que no ha regresado a su hogar no puede sino estar muerto. Con relativamente pocos miramientos sobre la supuesta víctima, los nombrados precipitan sobre el público una perorata sobre lo poco que significa todo lo terreno frente a la muerte que finalmente alcanza al poderoso y al humilde, etc. Los moralistas se ven obviamente frustrados en su discurso con la reaparición de «Albert», y mucho más con el relato de lo bien que lo pasó, desarrollado a través de inquisitivas invitaciones a un rendimiento de cuentas y las irónicas y joviales respuestas del protagonista.

El elenco de **Albert Herring** consistió, como no podía menos esperarse, en un eficiente conjunto de cantantes-actores ingleses entre los cuales resaltaron Patricia Johnson como «Lady Billows», Felicity Palmer como su ama de llaves, Alan Opie («Sid»), Jean Rigby («Nancy») y Richard Van Allan («Superintendente Budd»). Bernard Haitink alternó en la dirección orquestal con la talentosa directora de orquesta Jane Glover, cuya seguridad y sutileza en el tratamiento de los comentarios musicales y su coordinación con la escena me tocó en suerte apreciar en la función a que asistiera. La escenografía estuvo a cargo de Sir Peter Hall, con diseños de

John Gunter e iluminación de Davis Hersey.

## Reposición «Idomeneo»

Como en 1983, la reposición de esta ópera mozartiana se realizó conforme a la «Neue Mozart Ausgabe», editada por Daniel Hertz y publicada por Barenreiter, que incluye todo el material utilizado por Mozart tanto para la versión de Munich de 1781 como la de Viena de 1786. Glyndebourne combina inteligentemente ambas. De Munich conserva la esplendorosa versión original del aria de «Idomeneo» «Fuor del mar». De Viena adopta la alternativa de un tenor en vez de una «mezzo» para el papel de «Idamante», como así también el bellissimo «rondó con obligato» de violín escrito para esta voz masculina «Non temer amato bene». El tenor americano John Aler puso al servicio de este papel una voz de maravilloso color e impostación, abierta, de gran extensión de registro y perfecta pronunciación italiana. «Idomeneo» estuvo a cargo de Philip Landridge, un tenor, asimismo, sobresaliente en su actuación y en su aspecto vocal, destacable fundamentalmente por la tensión dramática lograda en los recitativos y su «portamento» en las arias. «Electra» e «Ili» estuvieron a cargo de Elizabeth Connell e Yvonne Kenny, respectivamente. Es en la segunda de ellas donde puede advertirse



Sesto Bruscantini, entre Laura Zannini y María Taddei, en «La Cenerentola».

GUY GRAVET

un consumado estilo de canto mozartiano. La dirección orquestal del joven pero ampliamente consagrado director Simon Rattle fue segura e incisiva con acentuado énfasis dramático. El Mozart de Rattle es todo lo contrario del de un Karl Böhm y se encuentra también en las antípodas del preciso y contenido estilo mozartiano de Bernard Haitink, que lo precediera hace dos años en Glyndebourne en la misma obra. No obstante ello, Rattle es un mozartiano visceral y su capacidad de concertación permitió lograr una labor de conjunto admirable por su equilibrio, dinamismo y balance sonoro. La puesta en escena de Trevor Nun y John Napier y los precisos movimientos escénicos preparados por Malcolm Goddard permitieron que la tarea actoral de los cantantes y el coro se adaptara a la música con la precisión de

un ballet. En resumen, un **Idomeneo** acorde con la mejor tradición mozartiana de Glyndebourne, que, esto no debe olvidarse, es comparable en su nivel artístico con la tradición mozartiana de Viena o de Alemania.

### «La Cenerentola»

Junto a Mozart, es Rossini quien ha recibido de Glyndebourne una revitalización decisiva para la vigencia de sus obras. La actual **Cenerentola** es escenificada por John Cox como si se tratase de un cuento de hadas y con la mayor acentuación del elemento bufo que pueda imaginarse, pero sin caer jamás en chabacanería alguna. El resultado es decididamente regocijante por la directa e ingenua comicidad de los cantantes: un

«Dandini» extrovertido en desplantes de aristócrata en su papel de supuesto príncipe, las dos hermanas de «Cenerentola» más malas, ridículas y ansiosas de casarse que hayan pisado alguna vez la escena (Marta Taddei y Laura Zanini), y sobre todo el inolvidable «Don Magnífico» a cargo de Sesto Bruscantini, uno de los más destacados baritonos de las décadas del 50 y 60 que retorna a Glyndebourne como bajo cómico después de más de veinte años de ausencia. ¡Qué gran experiencia, el volver a oír la dicción clara y la vocalización abierta y rica en matices y expresividad de Bruscantini, luego de tener que tolerar tantos bajos zafios y de pronunciación ininteligible que confunden el decantado estilo buffo de Rossini con exageraciones de mal gusto! En el papel protagonista alternaron Carolyn Wilkinson y Katheleen Kuhlmann, ésta última, una cantante rossiniana ya consagrada por la calidez de su registro medio, y la agilidad de sus «mordente» y «acciaccatura». «Don Ramiro» estuvo a cargo de Robert Gambill. James Judd es un inteligente director inglés que hizo su debut en Glyndebourne con **La Cenerentola**. Su versión fue ágil y expresiva, aunque, a mi juicio, cayó en el común error de acelerar exageradamente los tiempos. En este sentido, un ejemplo actual a seguir en la dirección de Rossini es Gabriele Ferro, quien sabe demostrar hasta qué punto pueden conciliarse «crescendi» y «staccati» con un «tempo» mesurados, que permitan la cómoda respiración y apoyo de emisión por parte de los cantantes y al mismo tiempo conserve la tensión y premura requerida para una expresión CHISPEANTE.

La perfecta interpretación del conjunto «Questo è un nodo avvilupato» por parte de cantantes de tan diversas nacionalidades (italiana, americana, jamaicana, inglesa) dio una vez más testimonios de la excelencia del trabajo de equipo de Glyndebourne. El Festival se completó con reposiciones de **Higglety, Piglety Pop!** y **Where the wild things are**, dos pequeñas y atractivas óperas de Oliver Knussen.

## SANTORINI

(Grecia)

## VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA

Entre el 21 de agosto y el 18 de septiembre se ha celebrado la séptima edición del Festival Musical de Santorini, una maravillosa isla del Egeo griego que, desde 1979, acoge a solistas y grupos de cámara europeos y americanos ofreciendo importantes veladas musicales bajo el patrocinio de distintos organismos griegos e internacionales.

Fundado por Athena Capodistria, este Festival Musical es uno de los más importantes de Grecia y cuenta con el apoyo de la Prefectura de las Islas Cíclades, la Organización Nacional del Turismo Griego, la compañía Olympic Airways, las firmas comerciales Phil Nakas y Acropol, así como del Ministerio de Cultura de Holanda y del Ministerio de Asuntos Exteriores de Austria.

Varios artistas españoles han participado en las sucesivas ediciones de estos conciertos: Marçal Cervera, Teresina Jordá, Joaquín Palomares, Merce Puntí y

Por José Domenech Part

SEVENTH INTERNATIONAL

MUSIC FESTIVAL OF

SANTORINI

1985

EUROPEAN YEAR OF MUSIC



Perfecto García Chornet se han presentado en el Estia Hall de la capital de la isla, Fira (Thera). Este año la representación española ha recaído en el celista Elías Arizcuren, miembro del Trío Mendelssohn de Amsterdam.

Con motivo del Año Europeo de la Música, Athena Capodistria programó este año varios conciertos de este fes-

tival en otras dos islas cercanas a Santorini: Paros (famosa por su mármol blanco) y Syros (importante punto de encuentro del turismo joven en la zona).

La inauguración del Festival corrió a cargo del Consortium Margaritari de Viena dirigido por Margaretha Novak, grupo especializado en música medieval, renacentista y barroca que se presentaron en Syros (21 de agosto), Paros (24 de agosto) y Santorini (30 de agosto). Siguió el dúo de clarinete y piano formado por los norteamericanos Allan Ware y Barbara McKenzie, que actuaron sólo en Santorini (1 de septiembre) con obras de Debussy, Stravinsky, Brahms, Poulenc y Bernstein.

El Trío Mendelssohn de Amsterdam, integrado por Alwin Bar (piano), Lex Korff de Gidt (violín) y el español Elías Arizcuren (cello) actuaron el viernes 6 de septiembre en el Estia Hall de Santorini, con un programa que incluía obras de Tomás Marco, Smetana y Mendelssohn. La cuarta actuación programada en las tres islas incluía a la joven y valiosa violinista holandesa Marieke Blankestijn al lado del Trío Mendelssohn, actuando en dúo en una lucidísima versión de la nada fácil **Sonata para violín** de Dvorak, que le permitió lucir una maravillosa técnica y un excelente sentido musical. El resto del programa, íntegramente dedicado a Dvorak, incluía el **Trío Dumky Op. 90** y el **Cuarteto con piano en Mi bemol mayor Op. 87**.

El quinto concierto tuvo lugar nueva-

mente en Santorini, protagonizado por el celista griego Elfterios Papastavro acompañado por Parry Derembey-Papastavro. Un original programa con obras de Vivaldi, Mozart (una desafortunada transcripción de nuestro Cassadó), Beethoven, Respighi, el propio Papastavro y Chopin. La sexta actuación celebrada una vez más en las tres islas presentó a la Orquesta de Cámara de Atenas bajo la dirección de Byron Colassis con la propia fundadora y directora artística del festival como solista del **Concierto en Re menor** de J. S. Bach, obra que a pesar de ciertos desajustes ofreció un primer tiempo de gran vigor y concepto acertado. Los conciertos se celebraron los días 15 en Santorini, 17 en Paros y 18 en Siros como clausura de este séptimo Festival.

El público ha respondido de manera masiva tanto en Santorini —donde el Festival ya cuenta con tradición de siete ediciones— como en las islas de Paros y Syros, donde la gente ha abarrotado el Claustro de la Iglesia Ekatonapyliani (Paros) y el Centro Cultural de Hermoupolis (Syros) lo que puede suponer la afirmación y continuidad de estas veladas en las islas griegas donde el paisaje único en el mundo acoge solistas y grupos de cámara de alta calidad musical. La noche de Santorini ofrece atractivos inigualables y lugares como el Franco's Bar, desde cuya terraza se ofrece música clásica en directo, dando rienda suelta a la emoción delante de uno de los paisajes más espectaculares del mundo.

MOSCU

(U.R.S.S.)

Por Brigitte Hüllen

Carmen Bustamante y Antonio Baciero han ofrecido dos recitales en la capital soviética integrados, en gran parte, por obras españolas.

En la Sala de Conciertos Chai-kowski tuvo lugar, el día 23 de abril, un recital de la soprano Carmen Bustamante, acompañada al piano por Manuel García Morante. El programa estuvo compuesto por canciones de Debussy y Fauré en la primera, y de Falla, Granados y Mompou en la segunda parte. A mi juicio —y al parecer también al del público, que luego pidió 7 u 8 propinas, su versión de todas las piezas fue excelente. Carmen Bustamante cantó —según el contenido musical— con gran expresividad, temperamento caluroso y brillo, y siempre con una técnica infalible. Morante fue un acompañante sensible, al máximo pendiente de

la cantante y tocando con seguridad y matices.

El día 28 de mayo escuché al pianista Antonio Baciero en la Gran Sala del Conservatorio con un programa comprendiendo composiciones del barroco a la época clásica. Aunque sé muy bien que Baciero es especialista en música barroca y que ha grabado por ejemplo las sonatas completas del Padre Soler, me decepcionó la primera vez que le escuché en directo. Empezó con la **Partita núm. 3 en La menor** de Bach, cuya versión no llegó a convencer del todo a los oyentes. A mí personalmente me



Antonio Baciero.

## ACTUACIONES DE ESPAÑOLES EN MOSCU

pareció en su totalidad bastante monótona, con poca profundidad y también con equivocaciones en cuanto a los «tempi». Tampoco me gustaron mucho las **8 Variaciones sobre un tema de una ópera de Sarti (KV 460)** que en su mayoría fueron tocadas con superficialidad. Siguió la **Passacaglia y Gallarda** de Cabanilles que en cambio me gustaron mucho por su expresión majestuosa y su volumen en el sonido. En la segunda parte, dos **Sonatas** del Padre Soler, tocadas con velocidad excesiva, una **Sonata** de autor desconocido del siglo XVIII y una **Sonata en Do mayor** de Prieto, todo tocado tan seguidamente que el público en general no se enteraba cuándo terminaba una pieza y cuando empezaba la próxima. La **Sonata** de Prieto, a mi juicio, tuvo una interpretación muy acertada, con un toque sensible y mozartiano. Y por fin, la **Sonata Op. 111** de Beethoven, interpretada con expresión dramática en el primer movimiento, y con sensibilidad en el segundo. Esta interpretación tuvo una acogida muy buena por parte del público, de modo que Baciero tuvo que conceder dos propinas: un **Aria** de Bach y un **Vals** de Chopin.

## ASTURIAS

### ESTRENO DE LA «CANTIGA ASTUR», DE ROMÁN ALÍS

El pasado día 5 de octubre, en el brillante marco del Teatro Campoamor de Oviedo, especialmente adornado para la entrega de los Premios «Príncipe de Asturias», con la asistencia de S.S. M.M. los Reyes de España, S.A.R. el Príncipe de Asturias, el Presidente de la Argentina y diversas autoridades y personalidades nacionales y asturianas, se estrenó tras la entrega de dichos premios, el poema sinfónico coral con voz solista **Cantiga Astur**, del compositor mallorquín Román Alís. Obra colorista basada en cantos populares asturianos, armonizados y orquestados con gran maestría por Román Alís.

Víctor Pablo Pérez llevó, con su maestría acostumbrada, a todos los componentes a buen puerto, a pesar del defecto de acústica que observamos en el Campoamor (debido posiblemente al incremento de alfombras y moquetas que se pusieron el escenario) y que hizo que los profesores no estuvieran tocando a gusto y con tranquilidad, todo esto restó, desde el punto de vista musical, cierta brillantez a la obra y a su interpretación. A pesar de todo, el éxito fue importante y los aplausos mantenidos al final hicieron salir al autor y la solista merecidas veces.

### Pablo Miyar

El joven compositor asturiano Pablo Miyar ha resultado ganador del IV Concurso de Composición de la Orquesta Sinfónica de Asturias con la obra titulada **Al recuerdo de mi tierra**, presentada bajo el

titulo **Al recuerdo de mi tierra** y es como su nombre indica, un pequeño homenaje de un asturiano que vive en Madrid (por compromisos profesionales) a la tierra en la que nació. Técnicamente la obra lleva forma de variaciones para orquesta sinfónica, utilizando como elemento generador el tema popular **Bien lo sabes...**, uno de mis favoritos. Está hecha con el corazón, con el sentimiento, como creo que se debe hacer la música. Soy un romántico empedernido y aun-

cias acústicas con su habitual profesionalidad; pero con todo es una obra que para los que hemos nacido aquí nos enorgullece y nos honra, ya que muestra un gran número de melodías de nuestra tierra que pocas veces pasan a los atriles sinfónicos con tan cuidado tratamiento.

**RITMO: Háblemos sobre su premio. ¿Qué tipo de obra envió para el concurso que acaba de ganar?**

P. M.: Mi partitura se llama **Al recuerdo de mi tierra** y es como su nombre indica, un pequeño homenaje de un asturiano que vive en Madrid (por compromisos profesionales) a la tierra en la que nació. Técnicamente la obra lleva forma de variaciones para orquesta sinfónica, utilizando como elemento generador el tema popular **Bien lo sabes...**, uno de mis favoritos. Está hecha con el corazón, con el sentimiento, como creo que se debe hacer la música. Soy un romántico empedernido y aun-

## BADAJOS

### RESTAURACION DEL ORGANO MAYOR

La restauración del órgano mayor de la catedral de Badajoz es un hecho prácticamente consumado. El organero Gerard de Graaf, maestro holandés afincado en España (La Almunia de Doña Godina, Zaragoza), ha sido el artífice de su puesta a punto. Este órgano de tres teclados y pedalier, cuarenta y seis registros y sistema mecánico, según la tradición europea, ha sido restaurado con material moderno, si bien, con utilización de tubos del siglo XVIII. El presupuesto asciende a nueve millones de pesetas, a realizar en tres fases.

Se proyecta la celebración de una gran semana de intérpretes con la integral de Bach antes de que finalice este Año Europeo de la Música.

### Interesante nueva grabación

El pianista extremeño Joaquín Parra ha grabado un disco con la firma comercial Etnos. Dicha grabación está en el mercado y fue presentada en la región en este mes de noviembre. Los comentarios son de Andrés Ruiz Tarazona.

Se han grabado por primera vez los **24 Preludios**, de Baccarisse y dos obras de Martínez Chumillas: **Cinco sonoridades** y **Letargo**. Parra, que ha efectuado otra inédita grabación de pronta aparición, grabó con anterioridad estas piezas para Radio Nacional de España.

### Apertura de curso

El día 4 de octubre se inauguró el curso académico 1985-86 en el Conservatorio Superior de Música de Badajoz, dependiente de la Excma. Diputación Provincial pacense. El secretario del centro leyó la memoria del anterior curso resaltando la pérdida por fallecimiento de la profesora de canto Isabel Méndez, a la vez que daba la bienvenida a la nueva profesora, de origen oriental, Mariana You-Chi Yu. Otra importante novedad es el cese por jubilación voluntaria de la directora, Julia García Fernández.

Julia ha vivido cuarenta y ocho años como profesora del



Pablo Miyar, ganador del IV Concurso de Composición, con «Al recuerdo de mi tierra».

Una de las melodías que más sobresalen por el número de veces en que aparece en la partitura es el **Asturias patria querida**, que se presenta en cada ocasión de una manera diferente y original; unas veces en la cuerda, otras en el metal, por aumento, por disminución, etc. El tratamiento del coro (en este caso el Coro de la Fundación Principado de Asturias) acentúa la gran expresividad que posee la obra y está utilizado de una forma clara y sencilla.

La solista (la soprano asturiana Josefina Arregui) marca con su timbre cálido los pasajes más líricos de la obra y en todo momento dominó la situación imponiéndose al Coro en los pasajes en que cantaba con él.

seudónimo «**Estrella azul**», que parte de un tema asturiano con variaciones sobre él.

En el descanso de la entrega de los premios «Príncipe de Asturias» en el Teatro Campoamor de Oviedo, hemos tenido la oportunidad de felicitar y hablar unos minutos con este joven compositor de 24 años, que actualmente reside en Madrid, y a quien le preguntamos su opinión sobre la obra que estrenó esta noche Román Alís.

PABLO MIYAR: Creo que es una partitura importante, muy luminosa y efectista, lástima que no se haya escuchado con la perfecta nitidez que sería ideal, y que los mismos profesores —incluyendo lógicamente a Víctor Pablo Pérez— tuvieran que salvar estas diferen-

que muchas veces trabajo en proyectos más técnicos, más racionales, más elitistas, por motivos específicamente impuestos o por la funcionalidad que tienen en algunas ocasiones las partituras, otras en cambio (y éste es el caso que nos ocupa) escribo con perfecta libertad de movimientos, y es cuando puedo expresarme en el lenguaje que más siento, llegando a veces a identificarme completamente con la obra. Estoy enteramente satisfecho con **Al recuerdo de mi tierra**, y sólo confío en que pueda transmitir esta sensación de amor y cariño por nuestra tierra a todos los asturianos, aunque por desgracia no viva en Asturias.—**JUANA MARY DIEZ-AGERO SOLIS.**





Julia García, cesó como directora del Conservatorio. En la foto, durante la apertura del Curso 81-82.

Conservatorio, más cinco o seis como alumna, prácticamente toda la andadura del primer centro musical extremeño (más de 50 años funcionando). Por oposición ganó el puesto de directora en el año 1971. Entonces, el Conservatorio tenía una matrícula de doscientos alumnos aproximadamente, y ahora, al retirarse, hay unos mil seiscientos.

En el período de su dirección, el Conservatorio se elevó de categoría, de Elemental hasta Superior, se adquirió local propio en la calle Duque de San Germán, se creó el Coro del centro, amplió la plantilla de profesores y personal no docente de forma considerable, instrumentos, accesorios, etc. La última adquisición ha sido un nuevo local adyacente al primero donde irá ubicado un salón de actos, una decena de aulas y otras instalaciones propias de las funciones musicales que se desarrollan en un edificio destinado a la enseñanza musical.

Julia obtuvo la titulación superior en Madrid con sobresaliente en todas las asignaturas y ante tribunales de la categoría de Lucas Moreno, José Cubiles, Aroca, Joaquín Larregla, etc. Muchos alumnos pasaron por su cátedra, algunos son actualmente profesores del propio Conservatorio. Siempre tuvo la colaboración eficaz de su secretario Julián Cano. El académico Carmelo Solís le ha sustituido en el cargo.

Seguidamente se entregaron los diplomas o premios a los alumnos: José María Duque (Mención de Honor), Grado Elemental de Piano; Francisco Vila (Premio de Honor) en el mismo Grado; Juan M. Fernández (Mención de Honor), Grado Profesional de Guitarra y José M. Serrano (Premio de Honor) en el citado grado.

La lección inaugural fue pronunciada por Antonio Ga-

llego, catedrático y director de los Servicios Culturales de la Fundación Juan March, sobre la vida y la obra de Domenico Scarlatti en el tricentenario de su nacimiento, con ilustraciones grabadas de su música,

especialmente del **Fandango**, reciente descubrimiento de la partitura en unos archivos de Tenerife, por Rosario Alvarez, original para cuarteto de cuerda con guitarra.

## Academias de música

Prolifera, afortunadamente, un fenómeno musical muy interesante, las academias que muchos pueblos de la provincia de Bajajoz ponen en marcha para la adquisición de cultura, a la vez que descongestiona de alumnado al Conservatorio de la capital. Se han efectuado las aperturas de curso en las siguientes localidades: Fuente de Cantos, Los Santos de Maimona, Jerez de los Caballeros, Villanueva de la Serena, Montijo, Almendralejo, Fregenal de la Sierra, Azuaga, Barcarrota, Llerena, Castilblanco, Arroyo de San Serván, etc.—**ENRIQUE MOLINA SENRA.**

ción aproximadamente, destinando un total de 30 horas para el desarrollo de los mismos, con participación de 27 personas.

La experiencia de estas Jornadas ha sido positiva desde el punto de vista de la interiorización y de la observación de los efectos de la música en la relación de las personas, si bien se ha visto necesario para próximas Jornadas la posibilidad de contar con la aportación de los trabajos de otros profesionales. Quizá estas primeras Jornadas sean el comienzo de una escuela de verano en torno a la musicoterapia.

## Encuentro de las diferentes escuelas de musicoterapia

A la convocatoria realizada por el C.I.M. acudieron diversos profesionales de todo el Estado, se hizo lectura del comunicado enviado por G. Ducourneau, responsable de formación del Taller de Musicoterapia de Burdeos. En primer lugar intervino Tina C. Roig, psicóloga y directora del Instituto Psicológico Monseñor de Barcelona, que debatió sobre el poder descondicionante del sonido, la influencia del color, la respiración y concentración mental, como puntos básicos a tener en cuenta en el tratamiento. En segundo lugar, se proyectaron dos videos sobre casos concretos de tratamientos, realizados por Rita Lozano, fisioterapeuta de Bilbao. La primera proyección abordaba el caso de un niño autista, en el que se demostraba los avances realizados por el paciente en las diferentes sesiones de masaje al cual acompañaba la música, fundamentalmente de Mahler. Se mezclan en este tratamiento dos estímulos, el del tacto que es el primer sentido que desarrollamos y el de la música, que es una vibración sonora que despierta la comunicación. Se trata de un niño de tres años, con problemas de retención de mirada, aprehensión, deambulación, que estuvo los dos primeros años sin tener apenas contacto físico por problemas depresivos de la madre. A lo largo del tratamiento que realizó en la Seguridad Social, se ven los progresos realizados por el niño.

En el segundo video, Rita Lozano presentó un caso de un paciente quemado en el brazo, zona costal y cuello y su recuperación a través del masaje magnético y la musicoterapia. En todo el trata-

## GUIPUZCOA

### JORNADAS INTENSIVAS DE BIOMUSICA Y MUSICOTERAPIA

La localidad guipuzcoana de Eskoriatza fue escenario de las Jornadas Intensivas de Biomúsica y Musicoterapia. La casa palacio de Harrera-Etxea de Eskoriatza ha sido el marco elegido por el Centro de Investigación Musicoterapéutica (C.I.M.) para la celebración de estas Jornadas, que nacen por el interés tomado en torno al tema de la Biomúsica durante dos años de andadura de dicho Centro.

El C.I.M. nace con el propósito de crear un lugar de encuentro de la musicoterapia, dentro del Estado español, manteniendo un especial interés en realizar investigaciones sobre el uso de la música en las distintas instituciones donde es necesaria la existencia de una comunicación entre los asistentes y los asistidos. De esta forma se han desarrollado estudios en la Casa Hogar (Residencia de menores) de Gasteiz, en la planta de maternidad del Hospital de Gasteiz, en el Servicio extrahospitalario de psiquiatría, etc. Paralelamente a esta labor de investigación, se han creado tres talleres de introducción a la Biomúsica-Musicoterapia, los cuales se han impartido en

distintas capitales del Estado (Barcelona, Alicante, Málaga, Pamplona, Bilbao, San Sebastián, Gasteiz, Gijón y Logroño), acercando de esta forma a casi 600 profesionales, el trabajo realizado por el Centro.

Los temas debatidos durante las Jornadas han sido: La energía de los sonidos, el cuerpo y su movimiento con la música y creatividad a través de la música. Se reservó un día para el encuentro con distintos profesionales.

Los temas que se han impartido en las Jornadas han sido coordinados por Aitor Loroño y Patxi del Campo, miembros del Centro de Investigación Musicoterapéutica y coordinadores del mismo. Todos los temas se han desarrollado en Talleres de dos horas de dura-





Una sesión de las Jornadas, dedicada a la creatividad a través de la música.

miento de recuperación se refleja la intensa relación entre el paciente y el terapeuta, tanto en su evolución física como psicológica. Partiendo de que la piel es un receptor sensorial de las ondas sonoras, por los corpúsculos de Pacinni que son los receptores de sensibilidad profunda toma importancia la aplicación de la música en las sesiones de rehabilitación. Se emplearon músicas de Debussy, Mahler, Kitaron, Mozart y Steven Halpern.

En la segunda parte del video es el paciente quien relata sus experiencias vividas en el proceso de curación, los miedos, las angustias, así como la incredulidad inicial sobre este tipo de tratamiento.

En todo el proceso se ve cómo la recuperación fue espectacular, logrando una movilidad del miembro superior, parte afectada, superior a 90°, que es lo que prometieron en recuperación, así como todo un cambio interior psicológico. En las movilizaciones del brazo utilizó música de flauta y arpa, combinado con el masaje magnético, posando las manos aportando vibraciones a las células despolarizadas en el estado de enfermedad, visualizando lo que queremos conseguir. La música aporta creando imágenes que serán transmitidas por medio de las manos, o sea comunicando y armonizando las vibraciones que en este proceso se desarrollan. Actúa principalmente

en el sistema nervioso parasimpático, produciendo una expansión, hiperemia, elongación, placer y alegría.

Para finalizar la sesión matinal del encuentro, se realizó una mesa redonda con los profesionales asistentes al encuentro: Patxi del Campo, musicoterapeuta de SERMA; Aitor Loroño, médico; Juan Carlos Olea, musicoterapeuta del Círculo de Musicoterapia de Madrid; Tina G. Roig, psicólogo y Rita Lozano, fisioterapeuta.

Se abordó el tema de la formación en nuestro país, la falta de oficialidad, así como de ayudas para poder seguir investigando y trabajar profesionalmente en Centros oficiales. Se hizo referencia a las

diversas escuelas musicoterapéuticas en diversos países como Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Alemania, Argentina, etc. Y, sobre todo, a la falta de unidad entre los diferentes profesionales a la hora de intercambiar experiencias y trabajos científicos. Se hizo hincapié en la racionalización del uso de la música en los distintos tratamientos terapéuticos.

En la sesión de la tarde se impartieron dos talleres prácticos. El primero dirigido por Juan Carlos Olea, comenzando por una relajación dirigida para pasar más tarde a experimentar el bioritmo sonoro del grupo y por parejas. Terminó la sesión con una verbalización de la experiencia realizada. El segundo taller fue a cargo de Tina G. Roig, en el cual se observó la influencia de la música para la movilización del cuerpo y las emociones evocadas por ella.

Debemos citar las exclusiones del programa debidas a la coincidencia de fechas, como fue en el caso de Maite León, profesora de danza y que iba a desarrollar un taller de Psicoballet, muestra del trabajo que realiza como terapia en la ayuda a los deficientes mentales a desarrollar las posibilidades psíquicas y físicas para su integración personal y social. Así como también Elisa Betancort, eurritmista que presentaba un taller sobre la corriente centroeuropea, basada en las enseñanzas de R. Steiner sobre el movimiento y lenguaje, la eurritmia. En este encuentro participaron alrededor de 45 personas, venidas de todos los puntos de nuestra geografía.—A. L.

## LA CORUÑA

### LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

Dentro de las asociaciones cuyo principal cometido es la organización de conciertos, destaca la Sociedad Filarmónica por su antigüedad, por su actividad continuada, por su protagonismo en centrar la vida musical de la ciudad durante los años más difíciles y por el nivel de dignidad artística que, dentro de las posibilidades de cada momento, ha mantenido siempre.

La Sociedad Filarmónica de La Coruña nace el 17 de mayo de 1904. Esta temprana fecha fundacional la hace una de las más antiguas de España. El

primer concierto tiene lugar el 28 de octubre del mismo año: actúa el Quinteto integrado por Forssini y Román (violines), Prado (viola), Alonso (violonchelo) y Berea (piano).

Recoge la gran tradición musical del Círculo de Artesanos (que tuvo ya su orquesta en 1847). La de la Filarmónica fue el antecedente de la Orquesta Municipal y de la Banda Municipal, que aprovecharon sus materiales. La dirigieron Canuto Berea, Rodríguez Losada y finalmente, desde 1934, Alberto Garaizábal. Lo importante de esta agrupación instrumental es que se hallaba integrada por músicos coruñeses, en su mayor parte; en suma, una iniciativa que surge de la propia ciudad. El repertorio, por otra parte, era amplio y variado. La vida de la Orquesta fue más o menos azarosa. Probablemente la

guerra civil y —acaso aún más— la postguerra la llevaron a su extinción.

Cumplió la orquesta la misión de estrenar obras de compositores gallegos. Al menos, fueron interpretadas la **Dolora Sinfónica**, de Baudot; **Os caneiros**, de Rodríguez Losada; y **Lembranzas de festa**, de Fernández Amor.

Por lo que hace a la organización de conciertos, la actividad no fue interrumpida ni siquiera durante los difíciles años de la guerra civil. Acaso la etapa de mayor decadencia se atravesase entre los años 50 y 60, con niveles muy bajos de asistencia a los conciertos (en algunas ocasiones, apenas se contaban doscientos socios), tal vez por falta del necesario relevo generacional. Una decidida política de estímulo dirigida hacia las nuevas generaciones (reparto de localidades

a los centros de enseñanza con carácter gratuito) y un claro renacimiento del interés por la música, determinan un nuevo período de florecimiento de la Sociedad en los años 70. La década del 80 muestra una cada vez mayor inadecuación entre medios económicos y gastos por organización de conciertos, como veremos más adelante.

### El prestigio de la Sociedad

De la categoría artística de nuestra Filarmónica a lo largo de la Historia da probada cuenta la sucinta relación que hacemos de algunos de los más destacados artistas que han actuado en La Coruña en conciertos organizados por esta Sociedad.

Los nombres de los violinistas más célebres (Ysaye, Manén, Thibaud, Ferras, Szeryng, Heifetz), de los chelistas más importantes del mundo (Cassals, Cassadó, Navarra), de los más grandes pianistas (Rubinstein, Cortot, Iturbi, Cubiles, Magaloff, Katchen, Weissenberg, Arrau, Sandor), de los más caracterizados cantantes (Kraus, Caballé, Berganza, de los Angeles), la mítica Wanda Landowska, el guitarrista Andrés Segovia...

Importantes agrupaciones camerísticas, como el Trío Cortot, el de Budapest, el Cuarteto de Praga, el Húngaro, el de Roma, el Quinteto Chigiano, el Octeto de Viena, el Noneto checo... Y las orquestas de cámara de Munich, de Hamburgo, de Israel, la del Palacio Pitti, los Solistas de Zagreb, I Musici.

En fin, orquestas sinfónicas de la talla de la Nacional de España, la Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós) la Filarmónica Húngara (dirigida por Caridis), la Sinfónica de Bratislava (conducida por Rajter), la extraordinaria agrupación sinfónica de Leningrado.

Junto a esta programación universalista, no desdeñó la Filarmónica el apoyo a nuestros músicos gallegos. Andrés Gaos actuó en 1909, la pianista Pilar Castillo, en 1911 y el gran violinista Manolo Quiroga, en 1918. El Trío Pro Música coruñés (Pilar Cruz, Béjar y Prado) estrenó el **Trío en Sol menor** del compositor Rodríguez Losada, en 1948. La gran soprano coruñesa María Luisa Nache ofreció un hermoso recital, acompañada por Angel Brage, en 1957.

Estos datos —aparte de la inestimable ayuda de Xoan M. Carreira, excelente conocedor de la historia de la música de La Coruña— se han obtenido en su mayor parte de un hermoso álbum de firmas que recoge los autógrafos y comentarios de los grandes artistas que nos visitaron entre los años 1944 y 1964. La primera firma es del gran violinista Manén. Es lástima no poder recoger un sinfín de anécdotas que han quedado plasmadas en este libro inapreciable. Como, por ejemplo, los graciosos comentarios de Magaloff, que no pudo terminar su concierto de 1948 por ruptura de una cuerda al interpretar la versión para piano de **Petruchka** (que por cierto tocó Weissenberg, en su debut, en 1960). Katchen, que despertó un justificado entusiasmo, interpretó, en 1950, «dos primeros recitales», como él dice:



Andrés Segovia, uno de los artistas míticos que actuó en la Sociedad Filarmónica.

«In fond memory of my first two recitals». El primer concierto en España de Henryk Szering lo dio en la Filarmónica de La Coruña. El gran violinista no lo olvidó nunca. En 1953 y en 1955 dedica frases muy elogiosas a nuestra sociedad, con un estilo grandilocuente, pero muy afectuoso: «A la gloriosa y muy querida Sociedad Filarmónica de La Coruña (¡cuyos socios fueron testigos de mi primera actuación en España hace hoy quince años justos!), verdadero baluarte de la cultura musical en Galicia y en España, con el afecto fiel y leal de este viejo admirador y amigo».

## Las dificultades económicas

La Sociedad Filarmónica basó la organización de los conciertos en la cobertura de un presupuesto mediante las aportaciones mensuales de sus propios asociados, dentro de una correcta política económica de autosuficiencia.

Pero el sistema —acaso válido en épocas pretéritas— crea un grave problema económico a la sociedad que, por añadidura, no puede presupuestar sus temporadas, debido a que los socios pagan una cantidad mensual muy módica

y además sufragan su derecho a localidad en cada concierto. El grave inconveniente del sistema es que muchos asociados abonan la cuota y no asisten más que a aquellas celebraciones musicales que les parecen interesantes. Con ello, nunca es posible saber de antemano si un recital va a cubrir gastos o a producir un déficit importante. Y, desgraciadamente, éste suele ser el caso más frecuente. Como, por otra parte, los teatros de la ciudad tienen un aforo limitado (Rosalía de Castro, sobre 1.100 localidades; Teatro Colón, unas 1.400), no es posible abrir la mano en la admisión de nuevos socios, ya que se correría el grave riesgo de que, ante un concierto importante, hubiese más asistentes que localidades disponibles. (Bien es cierto que este crítico presencié el recital de Victoria de los Angeles, acompañada por Gerald Moore, en 1960, sentado en las escaleras del primer piso del Teatro Colón. Y también que en el concierto de Rubinstein, en 1973, el anciano maestro fue materialmente rodeado por el público que ocupó un buen número de sillas, sobre el escenario, en torno al piano.)

La solución —y no es ningún descubrimiento, ya que son muchas las filarmónicas

que lo ponen en práctica— es cobrar una cantidad mensual que incluya el precio de los conciertos (salvo casos excepcionales); de este modo, el asociado, asista o no asista, paga el espectáculo y los directivos no pasan la habitual angustia de aguardar en el vestíbulo la llegada de un número suficiente de socios que cubran el «cachet» y los gastos del teatro. Esto parece bastante claro; pero no es suficiente, en los tiempos actuales.

## La política de fomento

Ya en otras ocasiones he debido referirme a que la Administración pública parece haber olvidado que entre sus más típicas funciones (hay tratadistas que creen incluso que es la actividad más propia y característica de los entes públicos) se halla el fomento.

El fomento no es otra cosa que el apoyo administrativo de las iniciativas de los particulares que se estimen de interés general y, de modo muy especial, aquellas que se dirigen o tienen por fin la difusión del arte y de la cultura.

La Administración ha mantenido, en el antiguo régimen, una especie de dirigismo, una intromisión en la vida cultural que se orientó claramente desde el centro a través de los denominados Festivales de España. Los estímulos, ayudas y subvenciones fueron siempre precarios, miserables, vergonzantes.

Y es el caso que en nuestro actual Estado de las autonomías, la política absorbente de la Administración central se traslada a los entes autonómicos que presumiblemente se inclinan más a sustituir la actividad privada que a impulsarla mediante la política del fomento, que es la correcta práctica administrativa.

Desde luego, nuestra Sociedad Filarmónica no halla ni comprensión ni estímulo para una labor que desarrolla desde hace más de ochenta años. Y, de este modo, tanto el número de los conciertos que pueden organizarse como la propia calidad artística de los mismos se resienten inevitablemente de la falta de ayudas económicas. Nos consta que han sido requeridos la Xunta de Galicia, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento. Sería lamentable que saliesen del paso con las habituales cantidades que por su cuantía se asemejan sin duda a una limosna.

Así es difícil que nuestra Sociedad alcance el esplendor de los tiempos en que creó su propia orquesta, en que orga-

nizo un verdadero Conservatorio, cuyas aulas fueron los propios locales de la asociación (y este crítico es, también en este caso, testigo presencial), que ayudó y estimuló a la Coral Polifónica El Eco, que todavía sigue utilizando los locales de la Filarmónica para sus ensayos... Y, desde luego, que hizo venir a nuestra ciudad a los más prestigiosos artistas y agrupaciones instrumentales del mundo.

La Sociedad Filarmónica, honra de La Coruña, de Galicia, y aun de España —como dejó escrito el gran violinista Herynk Szering en el álbum de firmas de la asociación— tiene derecho a exigir que su desinteresada e importantísima labor cultural sea reconocida y debidamente subvencionada por los entes públicos. Los coruñeses queremos conocer otra nueva etapa de esplendor de nuestra Sociedad Filarmónica.—**JULIO ANDRADE MALDE.**

## LAS PALMAS

### HOMENAJE A MOZART

La Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria presenta su programa de conciertos para la temporada 85/86. Esta centenaria sociedad representa la continuidad de la afición musical en la capital mercantil del Archipiélago Canario. Como viene siendo costumbre, el programa se vertebrará alrededor de una efemérides relevante. En este caso se trata de la conmemoración del centenario del estreno de **Le nozze di Figaro**, de Mozart, hecho ocurrido en el Burgerttheatre de Viena el 1 de mayo de 1786. Girando en torno a la música del protagonista de la película **Amadeus** (ahora tan de moda) transcurrirá la programación, como el lector podrá observar.

El acontecimiento culminante se producirá —unos días antes del concierto de clausura— el 13 de junio del año próximo. Consistirá éste en la versión concierto de las susodichas **Nozze**, por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, bajo la batuta de su director Max Bragado. De los solistas sólo es factible, de momento, adelantar el nombre del contratenor grancanario Mario Guerra. En el resto de la programación se hace hincapié en conciertos mozartianos.

Así, la Orquesta de Cámara de Cluj (Rumanía) lo incluyó en sus actuaciones inaugurables de los días 16 y 17 de octubre, junto a otros compositores en su mayoría barrocos. En el concierto del flautista Peter-Lukas Graf, previsto para el 4 de marzo, también se interpretarán algunas de sus obras para este instrumento. Por último, el Cuarteto del Mozarteum de Salzburgo, el 2 de mayo, y la Orquesta de Cámara de Stuttgart, con Karl Münchinger como director, el 27 del mismo mes, dedicarán íntegramente sus intervenciones al compositor salzburgués.

Otro de los objetivos permanentes de esta veterana institución es la promoción de artistas canarios. En esta temporada, aparte del mencionado Mario Guerra, intervendrán los pianistas Martín Sólberg (18 de enero) y Martín Ramos (10 de junio). La afición que sustenta a la Filarmónica (así se conoce familiarmente a la Sociedad) ha sido siempre eminentemente conservadora, pero el aumento progresivo del elemento joven entre sus socios va permitiendo abrir el repertorio a autores contemporáneos, preferentemente españoles. Esto se ejemplifica con la inclusión de nombres como los de Turina, Nin y Montsalvatge en el concierto del 16 de diciembre, a cargo de Teresa Berganza (mezzo) y Enrique Pérez de Guzmán (piano).

La Sociedad Filarmónica y la Orquesta son dos entidades independientes con programación propia, pero se prestan mutua colaboración. Ya hemos visto cómo la segunda interviene en el homenaje a **Le Nozze**, de Mozart. Otras actuaciones a destacar son las interpretaciones del **Requiem** de Fauré, con la colaboración de L'Orfeo Catalá, y del **Concierto núm. 2 para piano** de Brahms, actuando Joaquín Achúcarro como solista, el 22 de noviembre. En el mes de marzo, el día 7, lo hará con el ya mencionado Peter-Lukas Graf, interpretando obras de Debussy, Nielsen y Frank, y el 21 la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria actuará en solitario con programa aún no determinado.

Todavía nos resta por mencionar al cellista Radu Adulescu acompañado al piano por Antoni Besses, que interpretaron piezas de Bach, Beethoven y Grieg, el último día de octubre; a la soprano María Orán, que actuará acompañada al piano por Miguel Zanetti; el Trío Stuttgart Klavier, con obras de Brahms, Mendelssohn y también de Mozart; Joaquín Achúcarro dará igualmente un concierto, esta vez en solita-

rio. Todo ello los días 12, 15 y 19 de noviembre. Otros dos pianistas más, Joaquín Soriano y Elizabeth Leonskaia, actuarán por separado los días 3 y 10 de diciembre, sin que se sepa aún el programa.

Mención especial merece la actuación, esta vez como solista, del violinista y director soviético Vladimir Spivakov, virtuoso muy conocido y admirado del público del Teatro Pérez Galdós (escenario y marco adecuado de los tradicionales conciertos de la Filarmónica) acompañado del

compatriota y pianista Boris Bechterej, el 27 de febrero, con programa a determinar. Por último, la actuación de la extraordinaria Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Varsovia (director Karoltench) el 8 de abril, y unos días más tarde, el 22, la de Denize Glembe, concertista notable del instrumento rey, el piano, que como el lector habrá observado, es el de la predilección de los melómanos canarios. Sus programas tampoco están determinados.—**JOSE LUIS GALLARDO.**

## MÁLAGA

### «LA MUSICA E INTERPRETES ANDALUCES»

Este fue el título de un ciclo de conciertos organizado por el Ayuntamiento de Málaga durante la semana de feria. El público de nuestra ciudad, tanto los residentes habituales como los que están de paso, demuestra cada año su creciente afición a la música, apoyando con su incondicional y masiva asistencia todas las actividades musicales organizadas durante el verano. El Ayuntamiento debe ir pensando en otro local para el próximo año, pues gran parte del público tuvo que oír los conciertos desde la puerta, pues la capilla del Museo Diocesano estaba totalmente abarrotada.

La principal característica de este ciclo ha sido la variedad: han actuado un cellista, un guitarrista, un organista, una agrupación coral, una soprano y un pianista. Todos andaluces, a excepción del organista Adalberto Martínez Solaesa, y del joven pianista madrileño José D. Álvarez Estrada, profesor de piano del Conservatorio de Málaga, que fue el encargado de cerrar el ciclo con un concierto de obras de Bach, Beethoven, Chopin, Liszt y Albéniz.

El ciclo fue inaugurado el día 5 por el cordobés Alvaro Campos, catedrático de violoncello del Conservatorio de su ciudad natal, acompañado al piano por el catedrático del Conservatorio de Málaga Alfredo Gil. Cabe destacar la magistral interpretación de la **Sonata núm. 3 Op. 69** de Beethoven de este joven cellista, que a sus 25 años domina su instrumento con una técnica envidiable.

Como vemos, otra de las ca-



Alvaro Campos (violoncello) y Alfredo Gil (piano).  
FOTO: JUAN JOSE PADILLA

racterísticas de estos conciertos ha sido la juventud de la mayoría de sus intérpretes. Entre los más jóvenes destacaron dos malagueños: el guitarrista Francisco Javier García Moreno y la soprano Cecilia Gallego, que fue acompañada al piano por Manuel del Campo. Ambos intérpretes, pese a su juventud, cuentan en su haber con un gran número de conciertos, tanto en calidad de solistas como formando parte de algún grupo. Javier pertenece al Taller de Música Contemporánea de la Universidad de Málaga, y Cecilia, que actualmente estudia en la Escuela Superior de Canto de Madrid, forma parte de la Coral de Cámara de la Comunidad Autónoma de Madrid y de la Coral de Cámara Cantiga.

En el único concierto que no tuvo lugar en el Museo Diocesano hubo doble actuación: por un lado, el catedrático de órgano del Conservatorio de Málaga y profesor numerario de la Escuela Universitaria de EGB Adalberto Martínez Solaesa ofreció un recital en la Catedral con obras de Correa de Arauxo, Bruna, Cabanilles y Soler. Por otro, una hora más tarde, la Coral Santa María de la Victoria actuó en la Iglesia del Sagrario con un programa que en su mayoría estaba integrado por obras de autores contemporáneos andaluces: J. García Román, J. Alfonso García, L. Bedmar, A. Carrión y M. Gámez. La citada coral fue elegida para representar a Andalucía en Europalia 85.

Dentro de las «Noches de los Viernes», en las que han tenido lugar una serie de actividades organizadas por el XIII Curso de Verano para Extranjeros de la Universidad de Málaga, nos detendremos en el concierto que contó con la colaboración de la Cátedra «Rafael Mitjana». En dicho recital actuó el grupo vocal «Jesús Leoz», integrado por las sopranos Julia Casamayor y Concha Carpintero, el tenor Alfonso Leoz y el barítono José Granados, que fueron acompañados por el pianista Rafael Senosiain. El programa estaba formado por una selección de obras de Puccini y Moreno Torroba.

Por último, citaremos una actuación que, aunque formaba parte del III Festival Internacional de Teatro organizado por el Ayuntamiento de Málaga, tuvo a la música como principal protagonista. Se trata de la obra **Los tambores del diablo**, interpretada por la compañía japonesa Nagasaki Ondeko en el teatro romano de nuestra ciudad. Dicho espectáculo estaba formado por



Cecilia Gallego cantó acompañada de Manuel del Campo.

piezas de teatro, canto y música, basadas en los ritos y leyendas de Japón. En su música, para la que utilizan antiguos instrumentos como la larga flauta «shakuhayi» y el gran tambor «odakiko», son fieles a su regla de oro: ver los sonidos y penetrar en su interior.

## Música en la provincia

En cuanto al resto de la provincia, la actividad musical se ha extendido por diversos puntos. En primer lugar, podemos citar la actuación del Ballet Nacional de España en el XXVI Festival de la Cueva de Nerja.

Marbella ha sido un importante centro musical: por un lado, hemos tenido la actuación de José Carreras, acompañado por el pianista Vincenzo Scaleria; por otro, se ha venido ofreciendo la integral para órgano de Bach, interpretada por varios organistas, entre los que podemos citar a Esteban Elizondo, Monserrat Torrent, José Enrique Ayarra, etcétera.

En la citada localidad, y coincidiendo con el V Curso de Arte Martín Codax, tuvo lugar el II Festival de Música Intérpretes Españoles, en el que han actuado el cellista Alvaro Campos, acompañado al piano por M.<sup>a</sup> Carmen Pérez Blanco, el guitarrista argentino José Cardos, Enma-

nuel Ferrer, Chassem Saaravani y Monti, el dúo Manuel Villuendas (violín), Menchu Mendizábal (piano), junto a una representación de alumnos del citado curso.

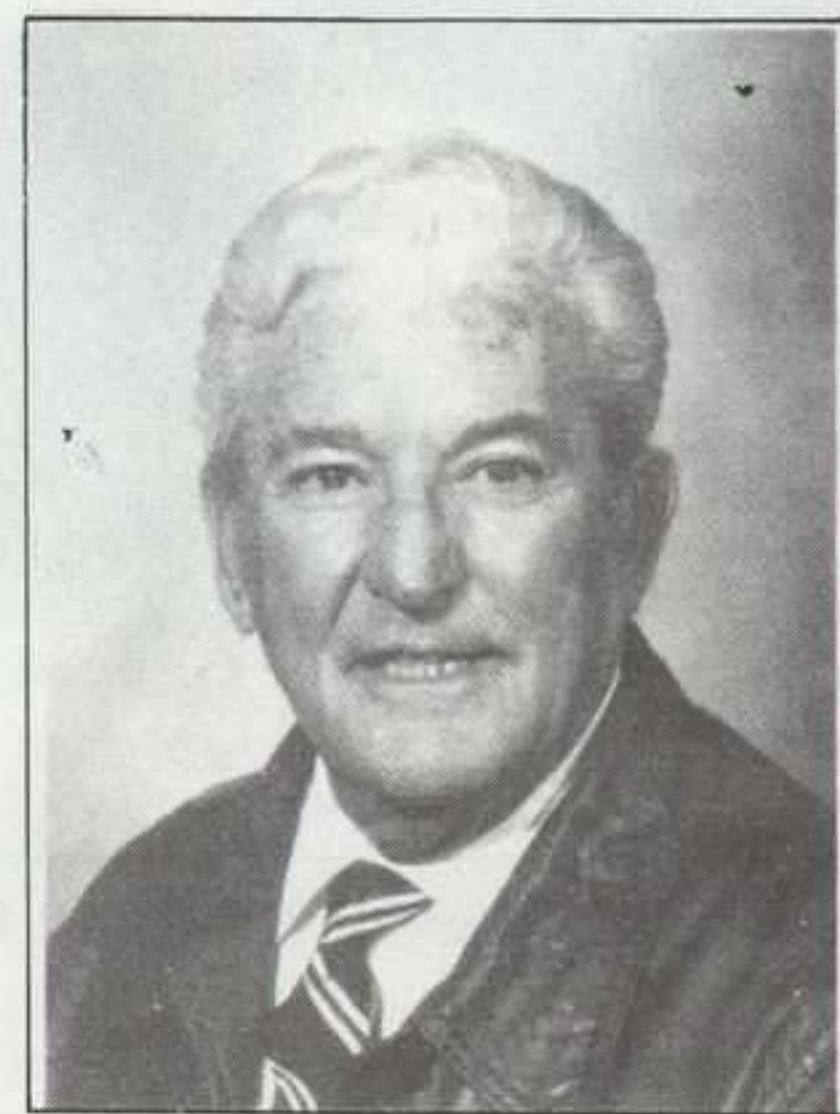
Por otra parte, una vez más, han tenido lugar los ya tradicionales conciertos en Villa Chopin, organizados y patrocinados por el científico polaco, nacionalizado norteamericano, Henry A. Boguslawski. En la citada Villa de su propiedad, en Torremolinos, han actuado este año los pianistas polacos Ewa Osinska, Miroslaw Gorski y Piotr Palecny, y por primera vez un malagueño: Alfredo Gil, ya mencionado más arriba, quien dio buenas muestras de su excelente técnica e interpretación a un público selecto. Los programas ejecutados por los pianistas constaban, como desea el mecenas, exclusivamente de obras de Chopin y del repertorio pianístico español. Han sido otros cuatro conciertos organizados de forma totalmente desinteresada por Boguslawski, miembro de la Sociedad Chopin de Varsovia, quien con sus ansias de divulgación de la música clásica contribuye a elevar la calidad media del panorama concertístico malagueño, labor por la que el Excmo. Ayuntamiento de Málaga le distinguió recientemente con la Medalla de la Ciudad.—**M. ANGELES MARTIN y JUAN JOSE PADILLA.**

# PALMA

## SEMINARIO DE ZARZUELA

Los reyes de otro tiempo eran más proclives al aburrimiento. Los asuntos de estado les tenían menos tiempo ocupados y por tanto podían dedicar la atención a otras actividades más relajantes. Todo eso viene a cuento a raíz del reciente Seminario de la Zarzuela que se ha realizado en Palma del 11 al 15 de septiembre entre calores y sequía más propios del mes de agosto. Y es que el género de la zarzuela (que engloba los llamados «género chico» y «género lírico») nació al amparo del aburrimiento invernal de Felipe IV... cosa de reyes.

Pero desde aquel **Laurel de Apolo** con texto de Calderón hasta este Seminario ha llovido mucho. Y sobre todo se ha escrito mucho. La zarzuela ha interesado siempre y sigue interesando. Y no sólo a los estudios y musicólogos, sino a los hombres de teatro y a los hombres de letras. Lo demuestra la participación masiva de personalidades: desde Antonio Gala hasta Francisco Nieva, desde Odón Alonso hasta Robert Pouvoyer (solamente para nombrar algunos ejemplos) han pasado por el Teatro Principal de Palma para tratar sobre diferentes aspectos del mundo de la zarzuela.



Pedro Terol, homenajeado en Palma.

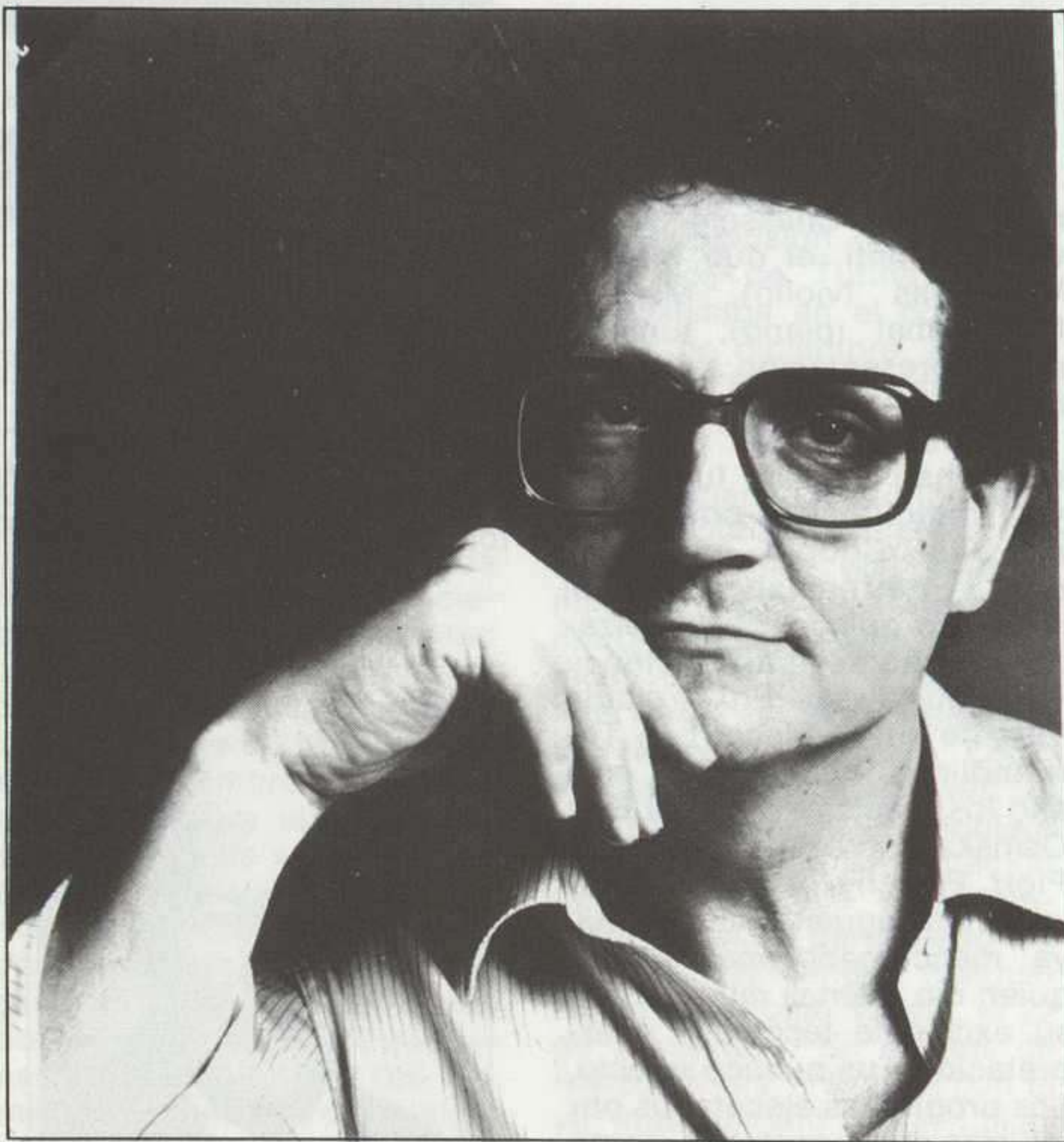
Y por otra parte, el público, el aficionado que normalmente sigue con interés la representación periódica de los títulos clásicos, también ha estado presente en el simposio; alternando el desarrollo de las ponencias con el aplauso a los

intérpretes participantes en los actos estrictamente musicales, como han sido el homenaje a Pedro Terol y la representación de **El Anillo de Hierro**, de nuestro paisano Miquel Marqués. (La obra había sido estrenada hace unos meses en el mismo escenario del Teatro Principal y, valga decirlo, con una pobre puesta en escena). Este Semanario estaba organizado por el Centro Español del Instituto del Teatro bajo los auspicios del Consell Insular de Mallorca.

Y ya que hablamos del Consell Insular destaquemos la concesión, por parte del citado organismo de la medalla de Oro y Méritos de la isla de Mallorca a cuatro nombres de la música mallorquina: Miquel Capllonch, Antoni Torrandell, Joan Maria Thomas y Baltasar Samper. Merecido homenaje que es de esperar tenga el eco necesario en los medios mallorquines, divulgando el quehacer de tan importantes figuras de nuestra cultura reciente.

El Festival Chopin se abrió este año con un concierto algo inusual: la Capilla Musical del S.E.M.A. en el claustro de la Cartoixa, sede habitual de las veladas musicales. El programa del concierto fue el siguiente: **Cantigas de Santa María** de Alfonso X el Sabio, villancicos y romances del Renacimiento español (Espinoza, Francisco de Peñalosa, Juan de Triana, Milán, Narváez, Mateu Flecha el viejo). También, y siguiendo con un espectáculo inusual, dos representaciones teatrales a cargo del grupo catalán «La fura del Baus» en el Patio de la Misericordia. Todo un espectáculo de luz, sonido y color. Un teatro/concierto alternativa.

Finalmente y ya metidos de lleno en la norma, el Festival dedicó su atención a pianistas de cierto renombre: Ewa Osinska (Varsovia) y con un programa Chopin; Nelson Freire (Brasil), alternado Bach, Brahms, Scriabin y Chopin;



Joan Moll estuvo presente en el Festival Chopin.

## El Festival Chopin

Pero el verano musical ha tenido otros protagonistas: Serenates d'Estiu de Joventuts Musicals (con conciertos brillantes en el Claustro de Sant Francesc, destacando la velada de los Solistas de Zagreb inaugurando el ciclo). El Festival de Pollença (la Orquesta de Camara Pollença Festival Strings abrió el ciclo con un programa homenaje a Bach, Haendel y Scarlatti) y el Festival Chopin de Valldemosa.

Nikita Magaloff, también con un recital Chopin (**Balada núm. 2, Cuatro mazurcas, Scherzo núm. 3, Sonata núm. 2 y los 24 Preludios**). Joan Moll (Palma de Mallorca) cerró el Festival con un variado programa: Scarlatti, Haendel, Bach (¡qué Bach más interesante!), Berg y naturalmente Chopin.

El Festival que se ha caracterizado por el alto nivel y por la masiva concentración de público, llegando a agotarse las localidades en alguna de las veladas.—**PERE ESTELRICH I MASSUTI.**

## SANTANDER

### ACCION CONTINUADA DE LA UNIVERSIDAD

La Universidad Internacional Menéndez Pelayo se ha insertado plenamente en el veraneo musical santanderino. Ya no son llamadas aisladas, sino una acción continuada. Su rector, Santiago Roldán, ha escrito que esta institución, con vocación de acoger, impulsar todas las manifestaciones culturales de nuestro tiempo, ha querido contribuir a la celebración del Año Europeo de la Música, haciendo un esfuerzo con la organización de la serie de los Miércoles Musicales y con el III Curso de Interpretación Pianística, celebrado como en ediciones anteriores en colaboración con el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea». Sobre estos dos hechos hago en esta ocasión una valoración, no sin antes reflejar las impresiones para esta revista del secretario general de esta Universidad, Angel Serrano: Se muestra satisfecho por los resultados de los Miércoles Musicales, por su acogida y por su calidad. Han contribuido a que la música tome carta de naturaleza en la Universidad. Esto estimula y anima a continuar con esta línea en el futuro. Para esto se tiene claro un punto fundamental: intensificar las relaciones con el Festival, colaborando en jornadas y organizando otras de carácter complementario.

Indudablemente, para Angel Serrano, el hecho más importante es el Tercer Curso de Interpretación Pianística, cuyos resultados valora como muy brillantes. Esto obliga a prestarle especial atención. Por otra parte, se quieren programar actividades regladas, cursos y seminarios. Todo depende de las propuestas que se reciban. Ya hay una: es de la Joven Orquesta Nacional de España que quiere concentrarse en septiembre del 86 en el Palacio de la Magdalena, con el objeto de preparar el programa de su temporada, lo cual daría oportunidad a una convivencia con universitarios.

Sí, los Miércoles Musicales han tenido buen nivel en general, aunque varios han coincidido en día y hora con sesiones del Festival, por lo que el seguimiento por mi parte, que no tengo el don de la ubicuidad, no haya sido completo. Los inauguró de la

mejor manera Manuel Carra, con un espléndido recital, y continuaron con Cristina Bruno con un programa dedicado a Bach y a Scarlatti; tuvieron al Trío Stravaganza, a María Dolores Cuesta y a Consuelo Mejías (chelo y piano); al Cuarteto Canales, precedido de una conferencia a cargo de Elías Arizcuren sobre la música de cámara española de los siglos XVIII y XIX. El mismo conferenciante habló sobre los principios básicos del violín y chelo que precedía al concierto dado por el Trío Mendelssohn de Amsterdam. Sobre la música y la sociedad en la Europa de la primera mitad del siglo XVIII habló Domingo Castel, y sobre Scarlatti y la música española del siglo XVIII lo hizo Antonio Gallego. El jazz tuvo a Tete Montoliú. Alexander Jenner inauguró brillantemente el Curso de Interpretación Pianística, y Lluís Claret cerró la serie, que contó, asimismo, con la Academy St. Martin in the Fields.

### III Curso de Interpretación Pianística

Si los inicios del curso de interpretación fueron esperanzadores en 1981, en la tercera edición, su calidad, reflejada en unos brillantes resultados, habla ya de su consolidación. Y no sólo eso, sino que además hay superación y novedad. La UIMP, como indicaba más arriba, lo considera como su fasto más relevante, y recibe a sus participantes con los honores y los derechos de los universitarios. Este año —como ya hemos informado en anteriores números de RITMO— se recibieron 126 inscripciones, admitiéndose 39 como participantes. La prueba de selección admitió a 22 como alumnos directos a las clases impartidas por Manuel Carra y el vienés Alexander Jenner.

Para el director del curso, Federico Sopeña, esto supone una alegría, máxime cuando la mitad de los alumnos son españoles y concretamente dos, de Santander. El nivel general ha sido superior al de ediciones anteriores, y esto se ha notado en los españoles.

Calidad en los alumnos, y magisterio espléndido por parte de los profesores. He sido testigo de varias clases. En ellas las distancias no han existido; el diálogo, el mutuo aprendizaje era la tónica general. «Yo —nos dijo Carra— me lo paso pipa». Jenner también ha sorprendido por su gran clase de pedagogo, y ha sorprendido porque quien con ri-

# TERUEL

## LA ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA

Era un deseo auspicado desde primeros de año por el Instituto Musical Turolense el traer a la Orquesta Municipal de Valencia para cerrar la VII Semana de Música de Teruel. No fue posible en aquella ocasión por el apretado programa que la Orquesta debía realizar durante el mes de mayo en Valencia. Se pospuso para el mes de septiembre. No sólo se pretendía escuchar una orquesta sinfónica, sino poder estrenar algunas obras de autores aragoneses, o ligados a esta tierra, u obras con temática o sugerencia aragonesa. Se pulsaron todas las teclas que podrían patrocinar dicho concierto y, sorteando no pocos problemas de índole económico, se llegó a un final memorable el día 22 de septiembre. El concierto lo patrocinó finalmente la Diputación General de Aragón, incluyéndolo en las Rutas Musicales de Otoño, y prestó su colaboración el Ayuntamiento de la ciudad, la Diputación Provincial, la Caza y el Círculo de Recreo Turolense, cediendo el Teatro Marín, único local adecuado para una efemérides como la que han podido ser testigos los setecientos turolenses que se agolparon por entrar en el bello recinto mudéjar.

Insólito es en Teruel un concierto sinfónico, como se lo recordé al Consejero de Cultura y Educación de la DGA, «no habría que tener un concierto sinfónico cada diez años, sino uno al menos todos los años». El programa incluía el estreno de **Sinfonía núm. 1 Aragonesa**, de Blas Sancho Bosque, de rica orquestación, muy tupida de planos sonoros. El autor no ha querido dar datos típicos aragoneses, sino crear atmósfera. Obra compleja de la que quizá, con más interpretaciones, se logre el fruto apetecido por el autor. En la segunda parte se estrenó el **Concierto para cuerda «Abri-liana»**, de Jesús María Mune-ta, obra escrita en homenaje al maestro Antón García Abril. En esquema formal está cercana al concierto grosso, por la contraposición del cuarteto de cuerda al «tutti», con un tejido armónico polimodal. Cerrando el programa, la obra **Celibidachia**, de Antón García Abril, para gran orquesta. Obra en homenaje al gran director Celibidache, plectó-



Los profesores Jenner y Carra, con un grupo de alumnos y Paloma O'Shea. Alexander Jenner imparte lecciones.



gor explica cómo se debe de interpretar a Mozart o Beethoven, de repente se vuelve divertidamente expresivo para indicar cómo se debe tocar la **Rhapsody in blue**, de Gerswin.

El curso ha tenido una novedad: las clases que sobre grafía contemporánea ha dictado Pedro Espinosa, cuyos resultados fueron esperanza-

dores, porque el pianista canario se extendió excesivamente en consideraciones teóricas, en detrimento de las de tipo práctico. De todas las maneras, para todos los participantes del curso es importante que se haya prestado atención a este aspecto, y en una informal tertulia que mantuve con ellos, todos conside-

ran que la grafía en el piano del siglo XX debe ser materia obligatoria en conservatorios y en escuelas de música.

Este curso, en el que Espinosa dio un recital con base al pianismo del siglo XX, está inseparablemente unido al Concurso «Paloma O'Shea». Ella y su competente equipo cuidan hasta el último detalle, y la colaboración con la UIMP funciona. Y ¡vaya si funciona! Por de pronto, ya para el próximo año está programada otra novedad: la atención a la música de cámara. Y no sólo eso, ya en el concierto de clausura, Federico Sopeña nos anunció la creación de la Sociedad de Amigos del Piano «Isaac Albéniz».

Los seleccionados para este concierto fueron J. Enmanuel Cruz (Filipinas), Alberto Cruz Prieto (Méjico), María Teresa Floristán (España), la santanderina P. García Barredo; Alfonso y Marta González Maribona (España), Maite Ituarte (España), Adam Kent (USA). La santanderina Aurora Manzanero, Manuel Massone (Argentina), José Antonio Molina (República Dominicana), Marina Piñeiro (España), Antonio Sánchez Lucena (España) y María José Vidal Manzano (España).—RICARDO HONTAÑÓN ACHA.



Entrega de diplomas. De izquierda a derecha, Alexander Jenner, Antonio Cendreros (Vicerrector de la U.I.M.P.), Paloma O'Shea, Federico Sopeña y Manuel Carra.

rica de planos sonoros y ritmos, gran colorido y belleza. Las tres obras arrancaron largos aplausos. La Orquesta quiso abrir y cerrar el concierto con el intermedio de **Goyescas**, de Granados y la **Jota de la Dolores**, de Bretón. Fue efemérides el poder contar con tres obras de turolenses: Antón García Abril, hijo predilecto de la ciudad, Blas Sancho Bosque, de La Codoñera, y quien esto escribe, ligado desde hace diez años a esta tierra.

La Orquesta, dirigida con gran emoción y claridad por el maestro Manuel Galduf, nos sorprendió por su gran hacer, por la calidad sonora, en especial el viento.

Teruel no se detiene con este concierto extraordinario,

ya ha iniciado su andadura el VIII Ciclo de Organo que se dará en el bello instrumento barroco de la iglesia del Salvador y en el nuevo órgano del Conservatorio Profesional. Los concertistas de esta edición serán Vicente Ros, catedrático del conservatorio valenciano, Marcos Vega, profesor en el de Madrid y José Luis González Uriol, director del Conservatorio estatal de Zaragoza.

Continúa el Ciclo de Intérpretes Españoles que programa el Instituto Musical con el patronazgo de la D.G.A. quedando pendientes el recital a cuatro manos de María Canela y Ana Pilar Zaldívar, así como el de Francisco Lázaro, cerrando el VII Ciclo.—**JESUS MARIA MUNETA.**

la **Serenata para tenor, trompa y orquesta**, de Britten; **Pacific 231**, de Honegger; **Politique**, de F. Martín; la **Rhapsody in blue**, de Gershwin; la suite de **West Side Story**, de Bernstein o los **Vertebrate di Chiesa**, de Respighi.

La música española y de manera muy señalada la valenciana estarán asimismo representadas, con no menos de diez obras (un 20 por 100 del total de composiciones programadas). Habrá dos estrenos absolutos: **Genetliaca**, de J. A. Orts —que figura en el primer programa— y **En el centro (había algo como) cuatro seres**, de V. R. Ramos, ésta última inicialmente prevista el curso anterior. Se trata de dos jóvenes compositores valencianos, cuya obra será atendida por la O.M.V. siguiendo una política de difusión de nuestra música contemporánea que ha sido una constan-

Dentro del gran repertorio clásico y romántico se producirá la interesantísima recuperación de una obra de Smetana, prácticamente desconocida en España: la **Cantata sobre cantos checos**, que interpretará el Orfeón Universitario en el marco de un concierto para la juventud. En él se dará el **Retablo** y una versión en valenciano del popular **Pedro y el Lobo**, narrado por Lluís Miquel. Liszt y Mendelssohn serán recordados con sendos monográficos, donde habrá la novedad de la **Sinfonía Dante** —versión original— del primero y un casi inédito **Concierto para piano, violín y orquesta**, del segundo. Ya dentro del círculo de autores más habituales, figurarán Brahms (**Doble Concierto**), Schumann (**Sinfonías 1.ª y 4.ª**), Beethoven (**Sinfonía núm. 2**), Dvorak (**Concierto para violoncelo**), Schubert (**Sinfonía núm. 5**) y Rachmaninoff (**Concierto para piano núm. 4**).

El esquema generalmente aplicado en la confección de los programas atiende al clásico de obertura-concierto con solista-sinfonía, si bien hay algunas notables excepciones. En particular, el de los días 28 y 30 de noviembre, que contará con la participación de la soprano María Angeles Peters, en una serie de escenas y arias operísticas y el concierto que se dará en vísperas de Navidad. En éste, tras una primera parte a base de las vivaldianas **4 Estaciones**, la O.M.V. interpretará páginas de Offenbach y los Strauss (padre e hijo), en una especie de evocación de los tradicionales Conciertos de Año Nuevo vieneses.

## VALENCIA

### LA TEMPORADA 1985-86 DE LA ORQUESTA MUNICIPAL

Un total de dieciséis programas comprende la temporada 1985-1986 de la Orquesta Municipal de Valencia, tercera bajo la dirección musical de Manuel Galduf y primera en la implantación de la Secretaría Técnica de la Orquesta, cargo que se ha encomendado a Javier Casal, persona muy conocida en los medios musicales valencianos y con una experiencia de años al frente de la Secretaría de la Sociedad Filarmónica de Valencia.

La O.M.V. acomete este nuevo curso tras haber sido cubiertas varias de las vacantes en su sección de cuerda. Concretamente, dos plazas de viola y tres de violín fueron ocupadas por medio de concurso-oposición, mientras otras cuatro de violín lo fueron mediante contrato. Los responsables de la orquesta se proponen cubrir un total de doce plazas, a lo largo del año próximo. Estas noticias parecen suscitar la esperanza de que, al fin, la O.M.V. va a ARRANCAR y de que puede situarse en el nivel que, estamos totalmente persuadidos, le corresponde y le exigimos los aficionados.

Pasamos a analizar, sucintamente, el contenido de la programación, de la que RITMO



Llacer Plà, cuyo «Concierto para piano» será estrenado en Madrid y Valencia.

se ocupará, de manera puntual, en próximos números.

### Repertorio: novedades interesantes

Se aprecia una AMPLIACION del repertorio, en el doble sentido de ANTES y DESPUES del habitual siglo XIX. Así, tenemos obras de Vivaldi (**Las 4 Estaciones**), Haendel (**Música para los Reales fuegos artificiales**), Bach (**Passacaglia en Do menor**, orquestada por Respighi), Mozart (**Concierto para trompa núm. 3**, **Concierto para piano núm. 24**) y Haydn (**Sinfonía núm. 100**). De los grandes clásicos del siglo XX se ha seleccionado **La Consagración de la Primavera**, de Stravinsky, el **Concierto para orquesta**, de Bartók y el **Concierto núm. 2 para violín y orquesta**, de Prokofiev. En un

plano más CONSERVADOR figuran en la historia de la orquesta. El **Concierto para piano y orquesta**, de Llacer Plà, será ofrecido en Valencia a pocas horas de su estreno absoluto en Madrid. Habrá un programa monográfico dedicado a conciertos con solista de autores valencianos, que incluirá páginas de Rodrigo, Garcés, López Chavarrí y Moreno Gans. Otra obra importante, que se programó en 1984-85, pero no se hizo por dificultades imprevistas, es **El Retablo de Maese Pedro**, de Falla. Se dará en versión escenificada por el teatro de marionetas de Maese Villarejo, con un trío de voces ya conocidas aquí (Manuel Cid, María Aragón y Manuel Bermúdez). Y la **Celebidadachiana**, de García Abril, que la O.M.V. interpretó durante su gira aragonesa del pasado mes de septiembre, subirá nuevamente a sus atriles.

### Directores y solistas invitados

El titular de la O.M.V., Manuel Galduf, dirigirá diez de los programas previstos. De los seis restantes se encargarán Eduardo Cifre (núm. 2), Nino Bonavolonta (núm. 5), Jan Brooks (núm. 10), José Ramón Encinar (núm. 11), Tilo Fuchs (núm. 14) y Maximiano Valdés (núm. 15). De ellos, las únicas incógnitas las constituyen el estadounidense Brooks y el germano-occidental Fuchs, dos directores de quienes no se nos ha facilitado mayores referencias.

El capítulo de solistas alterna varios nombres ilustres con artistas españoles ya hechos y algunos jóvenes valencianos que hoy están abriéndose camino. De los primeros, destacan Félix Ayo —que hará el Vivaldi— y János Starker —Dvorak—. Ambos son solistas veteranos y con brillante



historial, lo cual puede ser una garantía de cara a su nivel interpretativo, aunque siempre cabe la fatalidad de las MALAS TARDES. Dentro de los pianistas, tres nombres españoles sobradamente conocidos: Joaquín Achúcarro (Rachmaninoff), Fernando Puchol (Llácer Pla) y Perfecto García Chornet (Moreno Gans y Mendelssohn). Los violinistas: Agustín León Ara, figura muy prestigiosa que se encargará del **Concierto de Estío**, de Joaquín Rodrigo, página que él domina como pocos; Juan Llinares, joven valor valenciano que ha dado últimamente pruebas de un creciente perfeccionamiento artístico se enfrentará con el difícil **Concierto núm. 2** de Prokofiev; y Víctor Martín, que colaborará con García Chornet en el doble concierto mendelssohniano. Los hermanos Gerard y Lluís Claret se encargarán del **Concierto en La menor**, para violín y violoncello, de Brahms, y Jean Piget, solista en la Orquesta de la Suisse Romande, estrenará la obra concertante de Frank Martin.

Dos premios recientes de los concursos de piano Paloma «O'Shea» y José Iturbi debutarán con la O.M.V.: Hugh Tinney, en el **Concierto núm. 2 en La mayor**, de Liszt, y Christian Baldi, en el **Do menor, K. 491**, de Mozart. Una pianista de quien no tenemos referencias es Renée La Bon-tée, que interpretará la rapsodia de Gershwin.

Otros solistas españoles incluyen a la arpista María Rosa Calvo-Manzano (**Concierto** de López Chavarri), el tenor Suso Mariategui —que actuó en la Sociedad Filarmónica el pasado curso— y el joven y prometedor trompa Vicente Zarzo. Zarzo y Mariategui protagonizarán la bella —y nada fácil— **Serenata** de Britten. También se ha anunciado la actuación del trompeta José Orti, si bien todavía está pendiente de confirmar la obra que interpretará.

Por último, quisiera destacar el programa operístico que ofrecerá María Angeles Peters, joven soprano valenciana a quien se dará esta oportunidad de presentar una amplia muestra de su repertorio actual. En él tendrán cabida dos de las más arduas escenas de la ópera romántica italiana: el «Ah no credea mirarti», de la belliniana **La Sonámbula** y el «Ardon gl'incensi», de la **Lucia di Lammermoor** de Donizetti. Estas páginas irán flanqueadas por la cavatina de «Rosina» «Una voce poco fa», el aria de «Noria» del **Don Pasquale**, la canción de la sombra de la **Dinorah**, de Meyerbeer y el

aria «O mio babbino caro», del **Gianni Schicchi**. Un programa, como se puede apreciar, de una dificultad y extensión casi maratonianas y en el que una soprano, con facultades para abordarlo felizmente, puede quedar consagrada para siempre.

## Temporada 1985-1986 de la Sociedad Filarmónica

Ya a punto de cerrar esta crónica, nos llega el avance de la programación prevista por la Sociedad Filarmónica de Valencia para el curso 1985-86. Adelantamos que se trata de uno de los ciclos más importantes programados por esta veterana Sociedad en los últimos años. En él se da un equilibrio entre los artistas (pianistas, violinistas, cantantes, agrupaciones de cámara y sinfónicas) y una presencia de primeras figuras internacionales que permiten augurar un curso lleno de interés y de momentos CUMBRE. Aun cuando el avance es susceptible de modificaciones, ajenas a la voluntad de los responsables, pasamos a resumirlo, de manera casi telegráfica.

Solistas instrumentales: los pianistas son: Dan Tai (25 de noviembre), Lazar Berman (20 de enero), Krystian Zimerman (27 de enero), Alicia de Larrocha (17 de febrero), Joaquín Soriano (10 de marzo), Ingrid Haebler (5 de mayo) y Mario Monreal (26 de mayo). Los violinistas Boris Belkin (con Helena Varvarova, piano, 21 de octubre), Santiago Juan (Premio «López Chavarri» 1984, con Perfecto García Chornet, piano, 3 de febrero) y Vladimir Spivakov (con Boris Bejterev, piano, 24 de febrero). El flautista Jean Pierre Rampal, con J. S. Ritter, piano (9 de diciembre). Los grupos de cámara Cuarteto de Tel-Aviv (4 de noviembre), Trío Yuval (11 de noviembre), Trío Collard-Dumay-Lodeón (13 de enero), I Musici (10 de febrero) y Trío de Milán (28 de abril).

Solistas vocales: Sona Ghazarian, soprano (con Edelmiro Arnaltes, piano, 13 de octubre), Teresa Berganza, mezzo-soprano (con Enrique Pérez de Guzmán, 2 de diciembre) y Katia Ricciarelli (con E. Arnaltes, 16 de diciembre).

Agrupaciones orquestales: Orquesta de Cámara Eslovaca (3 de marzo), Coros y Agrupación de la Sinfónica de Bamberg (que interpretarán **La Pasión según San Juan**, de Bach, el 24 de marzo), Orquesta de Cámara de Stuttgart (19 de mayo) y Orquesta Mu-

nicipal de Valencia (dirigida por Manuel Galduf, como clausura de temporada, el 2 de junio).

Hay que subrayar el hecho de que la Sociedad Filarmónica cumplirá los 75 años de actividad ininterrumpida el próximo año 1986. Para la preparación de esta temporada, realmente espléndida, se ha contado con la colaboración

económica de la Diputación Provincial de Valencia y de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.

En próximas crónicas daremos cuenta de estos conciertos y de la actividad que prepara la Caja de Ahorros de Valencia, a través de su Aula de Cultura.—**GONZALO BADENES MASO.**

## VALLADOLID

### «LOS CORALES DEL DOGMA»

Al celebrarse en el año en curso el tricentenario del nacimiento de Juan Sebastian Bach, la «Capilla Clásica de Valladolid» y su director titular Antíoco Bartolomé del Moral se propusieron montar un programa que, por su originalidad y dificultad, se saliera de los moldes habituales de fragmentos de obras grandes (Mi-

sas, Oratorios, Cantatas), y cumpliera la doble misión no sólo vocal-musical, sino socio-cultural, en el sentido de acercar una visión conjunta de textos bíblicos, música y liturgia a través del Coral, pieza capital en la producción bachiana, tremendamente arraigada en el pueblo alemán y cimiento de la Reforma luterana mantenida hasta nuestros días. Nada mejor para esta idea que montar la **Orgel Messe (Klavierübung III)**, donde están contenidos los **Corales del Dogma**: tres Kyries, Gloria, 10 Mandamientos, Credo, Padre Nuestro, Bautis-



La «Orgel Messe», de Bach, en la catedral de El Burgo de Osma (Soria).

mo, Penitencia y Cena o Comunión.

La Dirección General de Promoción Cultural (Consejería de Educación y Cultura) de la Junta de Castilla y León, en colaboración con el Área de Bienestar Social de la Diputación de Valladolid y con la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento vallisoletano, según los casos, acogió y financió una campaña que ha integrado nueve conciertos de tan interesante programa. Para desarrollar la parte organística, se contó con la colaboración del M.I.S. Pedro Aizpurúa Zalacaín, Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana y director del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, con quien Capilla Clásica de Valladolid ya actuó en Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco (30 de junio) y en San Pedro de Alaejos (6 de julio) de la provincia vallisoletana; en Santa Eulalia de Paredes de Nava (19 de julio), terminando en la Catedral de Valladolid el 27 de septiembre, en concierto presidido por el Prelado de la Archidiócesis, con la asistencia de profesores y alumnos del I Curso de Dirección Coral celebrado en el Castillo de la Mota de Medina del Campo, y con multitudinaria asistencia de público, cifrado en torno a las 1.200 personas. La impresión general de las actuaciones es altamente positiva, no sólo por lo cuidado de las interpretaciones, sino por la aceptación de los asistentes que apreciaron lo importante y serio del montaje.

Con José Ignacio Sanz, profesor de órgano en el Conservatorio de Vitoria, se ofreció el programa en la Catedral de El Burgo de Osma (Soria) el 7 de septiembre; y los días 18 y 19 del mismo mes en la Iglesia de La Asunción de Piedrahita y en la Catedral Apostólica de Avila. La existencia de pedaletero en alguno de estos instrumentos, permitió a José Ignacio ofrecer algunos Corales en la versión grande, que sigue el Catecismo que Lutero destinó a sus teólogos y pastores, a diferencia de la versión «manualiter», más simplificada, que sigue el Catecismo para niños.

El tener montado este programa, permitió la presencia de Capilla Clásica de Valladolid en el II Festival Internacional de Órgano «Ciudad de León», donde lo desarrolló junto con el organista alemán Uwe Karsten Gross de Herford-Wesfalia, donde es director de la Escuela de Música Luterana, el 17 de septiembre, en la «Pulchra leonina» Catedral leonesa. De este magno

concierto donde se dio la versión íntegra con el «Preludio y la Triple Fuga» que abren y cierran la Misa, respectivamente, el crítico Angel Barja titulaba: «Homenaje al Coral» y comentaba: «...la Capilla Clásica de Valladolid, joven Agrupación, interpretó con estilo, empaste, correcta afinación y buena sonoridad los 10 Corales...». El numeroso público que llenaba la nave central y la Capilla Mayor, ovacionó a los intérpretes y a los profesores Gross y Bartolomé tras las casi dos horas de actuación ininterrumpida. Capilla Clásica de Valladolid despidió sus programas interpretando como regalo el «Coral núm. 68» de la **Pasión según San Juan**, de Bach.

### Experiencias de un Primer Curso de Dirección Coral

Entre los días 20 y 28 del pasado mes de septiembre, 32 alumnos oficiales y 6 oyentes se concentraron en el Castillo de la Mota de Medina del Campo, para seguir el «I Curso de Dirección Coral». La Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, a través de su Dirección General de Promoción Cultural, recogió la idea presentada por «Capilla Clásica de Valladolid», portavoz de buen número de coros de la Comunidad y receptora de las impresiones expresadas por Jurados y organizadores de los principales Encuentros Corales de la zona, sobre la necesidad de formar y orientar a quienes, llenos de entusiasmo e intuición, están al frente de nuevos grupos afortunadamente creados en los últimos años o deberán mantener en un futuro muy próximo. Entidades que con el peso de los años, la rutina o el personalismo, están entrando en una vía muerta desde la que ven pasar, inertes, el tren de los nuevos conceptos, los nuevos métodos y la nueva música.

A pesar de la lentitud de la máquina administrativa en el envío de convocatorias y boletines de inscripción, pasaron de 50 las peticiones iniciales habidas, para concretarse en los 38 asistentes pertenecientes a 25 coros. Las ayudas de un 50 por 100 de exención en la matrícula para los menores de 30 años, posibilitaron la presencia de 22 jóvenes. El alumnado incluía 26 directores, ayudantes y jefes de cuerda ya en ejercicio y 12 cantores interesados en la dirección. El nivel musical era muy alto, pues 28 poseían estudios

oficiales de grado superior, habiendo varios catedráticos y profesores de Música en Escuelas de Formación del Profesorado de E.G.B. e Institutos Nacionales de B.U.P.

Un horario de trabajo apretado en grado sumo (7 horas y media diarias, más de 1 y media de charlas nocturnas), y tal vez por ello, creó una atmósfera de participación común fuera de lo normal. Los profesores de Técnica vocal y Práctica de la Dirección, Al-

cimiento musical forjado con el estudio y el dominio de una técnica imprescindible, obtenida y desarrollada con un trabajo personal constante. Que nuestros coros no pueden seguir viviendo anclados en el estilo seminarístico de las décadas del 30 y 40; hay que combinar polifonía renacentista y folklore, porque quien no canta la primera (con el debido respeto y fidelidad a sus partituras) no sabrá nunca cantar. Que hay que enseñar a



Los componentes de la Capilla Clásica de Valladolid con su director Antiocho Bartolomé, al frente.

fonso Ferrer y Marcos Vega, pasaron a ser miembros del colectivo y no hallaron punto de reposo dentro ni fuera de la clase, pues su enseñanza se hizo constante. Pedro Aizpurúa, en la hora más difícil tras la comida, sacó adelante la «Teoría de la Dirección» con solvencia y conocimiento. Brillantes los seminarios de Angel Barja sobre «La Música coral contemporánea». Duro, pero necesario, el de «Gregoriano» de S. Rubio Alvarez, que se expansionó por la noche con el Renacimiento. Original y hasta sorprendente la visión del Barroco de José Rada y profundas las raíces folklóricas del canto coral que expuso Miguel Manzano en sus sesiones. También Dámaso García Fraile aportó aspectos importantes de la Historia de la música vocal. Todo ello adobado por el espléndido marco y el cuidadísimo servicio.

¿Qué consecuencias se pueden deducir de tan provechosa tarea? La primera y más importante: ser director exige no sólo decisión y cierto buen gusto, sino un profundo cono-

los cantores un mínimo de técnica vocal para que su emisión sea cuidada y su vocalización correcta, sin confundir ruido con volumen ni piano con desafinado. Que los coros deben ser serios en sus planteamientos y actuar conforme a una programación escogida y determinada acorde a sus posibilidades, interpretando programas lógicamente estructurados. Que las Federaciones corales han nacido para el común apoyo y amparo ante una Administración que, a veces, parece desconocer la importancia en labor, participantes y seguidores de este tipo de actividad.

Que...; tantas y tantas cosas se han visto y oído; tan brillante resultó el ejercicio final dirigido por cinco de los propios alumnos al frente del coro de compañeros; tan fructífero ha sido el resultado tenido, a pesar de ser la primera edición, que es imprescindible una segunda y sucesivas, para que Castilla y León camine (también en esto) por la línea que se sigue en todo el mundo civilizado.—**JOSE MARIA MORATE MOYANO.**

## I. ORCHESTRAL

**BACH: Los 2 Conciertos para violín. Concierto para 2 violines.** H. Szezyng, M. Hasson. Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner. Philips Classics 412 915-1. Import.

**BARTOK: Concierto para orquesta.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. P. Boulez. CBS Great Performances S 60141.

**BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 5 «Emperador».** A. Brendel. Orquesta Filarmónica de Londres, B. Haitink. Philips Classics 412 917-1. Import.

**BEETHOVEN: Concierto para piano en Re menor (transcripción de Beethoven del Concierto para violín).** D. Barenboim, Orquesta Inglesa de Cámara. D. Barenboim. Deutsche Grammophon Privilege 415 798-1.

**BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9.** Tomowa-Sintow, Burmeister, Schreier, Adam. Coros de Leipzig, Berlín y Dresde. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig, K. Masur. Philips Classics 412 916-1. Import.

**BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9.** Amara, Chookasian, Alexander, Macurdy. Coro del Tabernáculo Mormón. Orquesta de Filadelfia. E. Ormandy. CBS Great Performances S 60134.

**BERLIOZ: Música orquestal de Romeo y Julieta.** Orquesta Sinfónica de Chicago. C. M. Guilini. EMI Acorde 037-1020671.

**BIZET: La Arlesiana, Carmen: suites.** Orquesta National Philharmonic, L. Stokowski. CBS Great Performances S 60142.

**BRAHMS: Concierto para piano núm. 1.** A. Rubinstein. Orquesta Filarmónica de Israel, Z. Mehta. Decca Ace of Diamonds 9-42657.

**BRAHMS: Concierto para piano núm. 2.** R. Serkin. Orquesta de Cleveland, G. Szell. CBS Great Performances S 60140.

**BRAHMS: Concierto para violín.** I. Stern. Orquesta de Cleveland, E. Ormandy. CBS Great Performances S 60144.

**BRAHMS: Concierto para violín.** H. Szezyng. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam, B. Haitink. Philips Classics 412 919-1. Import.

**BRAHMS: 9 Danzas Húngaras. DVORAK: 6 Danzas Eslavas.** Orquesta Sinfónica de Londres, W. Borkovsky. Decca Ace of Diamonds 411 725-1. Import.

**BRITTEN: Variaciones y sobre un tema de Purcell (Guía de orquesta para jóvenes). Peter Grimes: 4 Interludios Marinos.** Orquesta Philharmonia, Londres C. M. Guilini. EMI Acorde 053-1005881.

**BRUCH: Concierto para violín núm. 1. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2.** S. Accardo. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig, K. Masur. Orquesta Filarmónica de Londres, C. Dutoit. Philips Classics 412 929-1. Import.

**COPLAND: Danzón Cubano. Fanfarria para el hombre corriente. Primavera Apalacha. El Salón México.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. L. Bernstein. CBS S 60139.

**CHAIKOVSKY: Cascanueces, selección.** Coro de Niños de la Catedral de San Bavo, Haarlem. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam, A. Dorati. Philips Classics 412 938-1. Import.

**CHAIKOVSKY: Cascanueces, El Lago de los Cisnes: suites.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Leonard Bernstein. CBS Great Performances S 60131.

**CHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. RACHMANINOV: 3 Preludios.** G. Graffman. Orquesta de Cleveland, G. Szell. CBS Great Performances S 60145.

**CHAIKOVSKY: Concierto para violín. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2.** N. Milstein, Orquesta Filarmónica de Viena. C. Abbado. Deutsche Grammophon Privilege 415 804-1.

**CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6**

«Patética». Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam, B. Haitink. Philips Classics 412 937-1. Import.

**DEBUSSY: Juegos. El Mar. Preludio a la siesta de un fauno. Primera Rapsodia (para clarinete), Marcha Escocesa.** G. Pieterse. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam, B. Haitink. Philips Classics 412 920-1. Import.

**DELIUS: En un jardín de verano. Canción del amanecer. Escuchando al primer cuco. Noche de verano en el río. Hassan Koanga.** R. Tear, Orquesta Hallé, Manchester, Sir J. Barbirolli. EMI Acorde 037-1019191.

**DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo».** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam, Sir C. Davis. Philips Classics 412 921-1. Import.

**ELGAR: Las 5 Marchas de Pompeya y Circunstancia. Elegía. Frois-sant. Sospiri.** Orquesta Philharmonia y New Philharmonia, Londres. Sir J. Barbirolli. EMI Acorde 037-1003111.

**FALLA: El Amor Brujo. RAVEL: Pavana para una infanta difunta. Rapsodia Española.** V. de Los Angeles. Orquesta Philharmonia, Londres C. M. Guilini. EMI Acorde 037-1006101.

**GERSHWIN: Un Americano en París. Rapsodia en blue.** L. Bernstein. Orquestas Filarmónicas de Nueva York y Sinfónica Columbia, L. Bernstein. CBS Great Performances S 60135.

**GRIEG, SCHUMANN: Conciertos para piano.** S. Bishop-Kovacevich. Orquesta Sinfónica de la BBC. Sir C. Davis. Philips Classics 412 922-1. Import.

**GRIEG: Peer Gynt, Suites núms. 1 y 2. Danzas Noruegas.** Orquesta Inglesa de Cámara, R. Leppard. Philips Classics 412 922-1. Import.

**HAENDEL: Conciertos a due cori núms. 1 y 3. Oberturas de Agripina y Ariadna.** Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner. Philips Classics 412 924-1. Import.

**HAYDN: Sinfonías núms. 88 y 104 «Londres».** Orquesta New Philharmonia, Londres, O. Klemperer. EMI Acorde 037-1005951.

**HAYDN: Sinfonías núms. 100 «Militar» y 103 «Redoble de timbal».** Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner. Philips Classics 412 925-1. Import.

**LISZT: Los 2 Conciertos para piano.** C. Arrau. Orquesta Sinfónica de Londres, Sir C. Davis. Philips Classics 412 926-1. Import.

**MAHLER: Sinfonía núm. 6 «La Trágica».** R. STRAUSS: *Metamorfosis.* Orquesta Mew Philharmonia, Londres, Sir J. Barbirolli. EMI Acorde 137-1003703, 2 discos.

**MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 3 «Escocesa». Obertura «Las Hébrid».** Orquesta Filarmónica de Berlín, H. Van Karajan. Deutsche Grammophon Privilege 415 803-1.

**MELDENSSEHN: Sinfonía núm. 3 «Escocesa». Obertura «Las Hébrid».** Orquesta Filarmónica, Londres, O. Klemperer. EMI Acorde 037-1005181.

**MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4 «Italiana». El Sueño de una noche de verano: selección.** Orquesta Sinfónica de Boston, Sir C. Davis. Philips Classics 412 928-1. Import.

**MOZART: Casaciones K 63 y 99. Serenata K 100. Marcha K 62.** Orquesta de Cámara J. F. Paillard. Erato NUM 75184. Digital. Import.

**MOZART: Conciertos para piano núms. 12 y 21. R. Lupu.** Orquesta Inglesa de Cámara. U. Segal. Decca Ace of Diamonds 9-42656.

**MOZART: Conciertos para piano núms. 18 y 27.** A. Brendel. Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner. Philips Classics 412 931-1. Import.

**MOZART: Conciertos para piano**

núms. 24 y 25. D. Barenboim. Orquesta Inglesa de Cámara. D. Barenboim. EMI Acorde 037-1026251.

**MOZART: Conciertos para piano núms. 25 y 27.** F. Gulda. Orquesta Filarmónica de Viena. C. Abbado. Deutsche Grammophon Privilege 415 806-1.

**MOZART: Los 4 Conciertos para trompa. Rondo K 371.** A. Civil. Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner. Philips Classics 412 930-1. Import.

**MOZART: Serenatas núms. 3, K 185 y 13, K 525 «Pequeña Música Nocturna».** Conjunto Mozart de Viena, W. Boskovsky. Decca Ace of Diamonds 9-42644.

**POULENC: Concierto Campestre para clave. Concierto para órgano.** T. Koopman, M. C. Alain. Orquesta Filarmónica de Rotterdam, J. Conlon. Erato NUM 75184. Digital. Import.

**POULENC: Concierto para piano. Concierto para 2 pianos.** F. R. Duchable, J. P. Collard. Orquesta Filarmónica de Rotterdam, J. Conlon. Erato NUM 75203. Digital. Import.

**RAMEAU: Las Fiestas de Hebé: música de ballet completa.** Orquesta Inglesa de Cámara, R. Leppard. EMI Acorde 037-1026091.

**RAVEL: Bolero. Pavana para una infanta difunta. Le Tombeau de Couperin. La Valse.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam, B. Haitink. Philips Classics 412 934-1. Import.

**ROSSINI: Oberturas El Asedio de Corinto, La Cenerentula, La GAZZA LADRA, Guillermo Tell, Semiramide. El Viaje a Reims.** Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner. Philips Classics 412 934-1. Import.

**SAINT-SAENS: Sinfonía núm. 3, con órgano.** Raver. Orquesta Filarmónica de Nueva York, L. Bernstein. CBS Great Performances S 60137.

**SCHUBERT: Sinfonías núms. 3 y 6 «Pequeña en Do mayor».** Orquesta Filarmónica de Viena, I. Kertesz. Decca Ace of Diamonds 9-41653.

**SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 «La Grande».** Orquesta Filarmónica de Viena, I. Kertesz. Decca Ace of Diamonds 9-42655.

**SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 «La Grande».** Orquesta de Cleveland, G. Szell. CBS Great Performances S 60132.

**SCHUMANN: Concierto para piano. Quinteto para piano y cuerda.** R. Serkin. Orquesta de Filadelfia, E. Ormandy. Cuarteto Budapest. CBS Great Performances S 60138.

**SCHUMANN: Sinfonía núm. 3 «Renana». Obertura «Manfredo».** Orquesta Sinfónica de Chicago, D. Barenboim. Deutsche Grammophon Privilege 415 810-1.

**SIBELIUS: Sinfonía núm. 2.** Orquesta Filarmónica de Viena, L. Maazel. Decca Ace of Diamonds 9-42650.

**R. STRAUSS: Así hablaba Zarathustra.** Orquesta de Filadelfia, E. Ormandy. CBS Great Performances S 60136.

**R. STRAUSS: Don Juan. Los Alegres Travesuras de Till Eulenspiegel. Danza de los siete velos, de Salomé.** Orquesta Filarmónica de Berlín, H. Von Karajan. Deutsche Grammophon Privilege 415 811-1.

**VIVALDI: Los 4 Conciertos con órgano.** R 541, 542, 554a, 585. A Isoir, M. Frasca-Colomber, M. Giboureau. Orquesta de Cámara Paul Kuentz. P. Kuentz. Deutsche Grammophon Privilege 415 816-1.

**VIVALDI: Las cuatro estaciones.** R. Michelucci. I. Musici. Philips Classics 412 939-1. Import.

## II. CAMARA

**SCHUBERT: Cuartetos de cuerda núms. 12 «Quartettssatz» y 14 «La Muerte y la Doncella».** Cuarteto Italiano. Philips Classics 412 936-1. Import.

## III. INSTRUMENTAL

**BACH: Concierto Italiano. Fantasía Cromática y Fuga. Fantasía BWM 906. Pastorale BWM 590. Toccata y Fuga BWM 915.** K. Richter. Deutsche Grammophon Privilege 415 779-1.

**BACH: Suites para violoncelo sólo núms. 1 y 2.** P. Casals. EMI Acorde 037-1008921. Mono.

**BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 26 «Los Adioses» y 29 «Hammerklavier».** A. Brendel. Classics 412 918-1. Import.

**CHOPIN: Los 4 Impromptus. Los 4 Scherzi.** R. Szidon. Deutsche Grammophon Privilege 415 801-1.

**D. SCARLATTI: 18 Sonatas para clave.** R. Kirkpatrick. Archiv Privilege 415 809-1.

## IV. VOCAL Y VOCAL

**BACH: Cantata BWM 80. Magnificat.** Stader, Mathis, Topper, T. Schmidt, Haefliger, Shreier, Fischer-Dieskau. Coro y orquesta Bach, Munich, K. Richter. Archiv Privilege 415 794-1.

**BRAHMS: Rapsodia para contralto. MAHLER: 5 Lieder. WAGNER: Los 5 Lieder sobre poemas de Wesendonck. Tristán e Isolda: Muerte de Amor de Isolda.** C. Ludwig. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres, O. Klemperer. EMI Acorde 037-2700001.

**DURUFLE: Requiem. 4 Motetes sobre temas gregorianos.** Berganza, Van Dam. Conjunto Vocal Audite Nova, Paris. Coro y Orquesta Colonne, M. Corboz. Erato NUM 75200. Digital. Import.

**HAENDEL: Dixit Dominus.** Zylis-Gara, Baker, Tear, Shirley-Quirk, Lane. Coro de King's College, Cambridge. Orquesta Inglesa de Cámara, Sir D. Willcocks. EMI Acorde 037-1002911.

**HAYDN: La Creación.** Janowitz, Ludwig, Wunderlich, Krenn, Fischer-Dieskau, Berry. Asociación de Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín, H. Von Karajan. Deutsche Grammophon Privilege 410 951-1, 2 discos.

**MAHLER: La Canción de la Tierra.** Baker, King. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam, B. Haitink. Philips Classics 412 927-1. Import.

**MENDELSSOHN: El Sueño de una Noche de Verano (completo).** Van Bork, Hodgson. Coro Ambrosian. Orquesta New Philharmonia, Londres, R. Frühbeck de Burgos. Decca Ace of Diamonds 9-42654.

**MOZART: Gran Misa en Do menor, K 427.** Marshall, Palmer, Rolfe-Johnson, Howell. Coro y Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner. Philips Classics 412 932-1. Import.

**ORFF: Carmina Burana.** Casapietra, Hiestermann, Stryezek. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig, H. Kegel. Philips 412 933-1. Import.

**VERDI: Requiem.** Caballé, Cossotta, Vickers, Raimondi. Coro y Orquesta New Philharmonia, Londres, Sir J. Barbirolli. EMI Acorde 137-1000293, 2 discos.

**VERDI: Requiem.** Freni, Ludwig, Cossutta, Ghiaurov. Asociación de Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín, H. von Karajan. Deutsche Grammophon Privilege 413 215-1, 2 discos.

**VIVALDI: Motetes Canta in prato, In furore, Longe mala, Motetto per la solennità di S. Antonio.** C. Gasdia. I Solisti Veneti, C. Scimore. Erato NUM 75181. Digital. Import.

## V. OPERA

**DONEZZETI: Arias de Gemma di Vergy, Marin Faliero, Roberto Devereux, La Favorita, Linda di Chamounix, María di Rohan, Don Sebastiano, Caterina Cornaro.** R. Bruson. Orquesta del Teatro Regio, Turin, B. Martinotti. Decca Grandi Voci 9-42025.

**MOZART: Arias y escenas de Il Re Pastore, Zaide, Las Bodas de Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, La Clemencia de Tito, La Flauta mágica.** L. Popp. Orquestas, I. Kertesz, Sir G. Solti. Decca Grandi Voci 9-42027.

**RAMEAU: Las Indias Galantes, selección.** Solistas, Coro y Orquesta de Valence, J. F. Paillard. Erato NUM 70842. Digital. Import.

**VERDI: Arias y escenas de Aida, Un Ballo in Maschera, La Forza del Destino, Macbeth, Nabucco.** B. Nilsson. Orquestas, Sir J. Pritchard, A. Quadri, Sir G. Solti. Decca Grandi Voci 411 885-1.

**VERDI: Arias y escenas de Un Ballo in Maschera, Don Carlo, La Forza del Destino, Giovanna d'Arco, Otello, Il Trovatore.** R. Tebaldi. Orquestas, A. Erede, O. de Fabritiis, F. Molinari-Pradelli. Decca Grandi Voci 411 886-1.

**WAGNER: Escenas de El Ocaso de los Dioses, Parsifal, Tannhauser, La Walkyria.** C. Ludwig. Orquesta Filarmónica de Viena, Sir G. Solti. Decca Grandi Voci 9-42026.

## VI. RECITALES

«CANCIONES ESPAÑOLAS» de ANCHIETA, ESTEVE, GRANADOS, GURIDI, MONTSALVATGE, F. DE LA TORRE y TURINA. T. Berganza, F. Lavilla. Deutsche Grammophon Privilege 415 818-1.

**DI STEFANO, Guiseppe: Arias de óperas de BIZET, BOITO, DONIZETTI, GIORDANO, GOUNOD, MASSENET, PONCHIELLI, PUCCINI y VERDI.** Orquestas, F. Molinari-Pradelli, F. Patané, T. Serafin. Decca Grandi Voci 9-42018.

**MILNES, Sherrill: Arias y escenas de óperas de BELLINI, PONCHIELLI, PUCCINI, ROSSINI y VERDI.** Coros. Orquesta Filarmónica de Londres, S. Varviso. Decca Grandi Voci 411 976-1.

«OBERTURAS FAVORITAS» de GLAZUNOV, HEROLD, ROSSINI, SUPPE y THOMAS. Orquesta Filarmónica de Nueva York, L. Bernstein. CBS Great Performances S 60133.

**ROBIN, Mado: Arias de I Puritani y La Sonnambula. Piezas de coloratura de ALABIEV, ARDITI, DELL'ACQUA y PROCH.** Orquesta Filarmónica de Londres, A. Fistoulari. Decca Grandi Voci 411 923-1.

**SCHWARZKOPF, Elisabeth: «NAVIDAD». Canciones y cánticos diversos.** Coro y Orquesta. Sir C. Mackerras. EMI Acorde 037-1004531.

**YEPES: «MUSICA CATALANA PARA GUITARRA». Obras de ASENCIO, CASANOVAS, ESPLA, LLOBET, MOMPOU, SEGOVIA y YEPES.** Deutsche Grammophon 415 821-1.

## GRAN TEATRO DEL LICEO (Barcelona)

7, 10, 12 y 15 de diciembre.—Mussorgsky: **Boris Godunov**. Salminen, Hendriks, Eliasson, Grönroos, Plishka, Lindroos, Baldani, Hermann, Haugland. Director: Woldemar Nelssonh.

26 y 29 de diciembre y 3 de enero.—Rossini: **Semiramide** (versión de concierto). Caballé, Valentini-Terrani, Bogart, Giménez, Cheverría, Ysás, Comas. Director: Alessandro Siciliani.

## ORQUESTA NACIONAL (Teatro Real, de Madrid)

### Abono A:

20, 21 y 22 de diciembre.—Mozart: **Concierto núm. 22, en Si bemol mayor, K. 482**. Haydn: **Missa Hispánica**. Alicia de Larrocha (piano), Ana Higuera (soprano), Mabel Perelstein (mezzo), Suso Mariategui (tenor), Alfonso Echevarría (bajo). Coro Nacional de España. Director: Jesús López Cobos.

### Abono B:

6, 7 y 8 de diciembre.—Schubert: **Tres fragmentos sinfónicos D 615, D 708A, D 936A**. Mahler: **La canción de la tierra**. Doris Soffel (mezzo), Horst Laubenthal (tenor). Director: Jesús López Cobos.

### Abono libre:

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.

13, 14 y 15 de diciembre.—Otero: **La fantástica presencia de Albatros** (estreno, encargo de la O.N.E.). Beethoven: **Concierto núm. 5 en Mi bemol mayor, «Emperador»**. Schumann: **Sinfonía núm. 4 en Re menor**. Elisabeth Leonskaya (piano). Director: Víctor Pablo Pérez.

## VIII CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real, de Madrid)

### Abono D, música de cámara:

10 de diciembre.—Obras de Mozart, Haydn y Beethoven. Cuarteto Hispánico Numen.

17 de diciembre.—Obras de Torelli, Mozart, Bach y Haydn. José Luis García Asensio (violín). Orquesta de Cámara Española. Director: Jesús López Cobos.

### Abono E, música de cámara y polifonía:

3 de diciembre.—Obras de Arriaga, Mendelssohn y Milhaud. Víctor Martín (violín), Perfecto García Chornet (piano), José Oliver (flautín). Orquesta de Cámara Española. Director: Jesús López Cobos.

## ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RTVE (Teatro Real, de Madrid)

5 y 6 de diciembre.—Beethoven: **Sinfonía núm. 4 en Si bemol mayor**. Mahler: **Sinfonía núm. 1 en Re mayor «Titán»**. Director: Rafael Frühbeck de Burgos.

12 y 13 de diciembre.—Obra espa-

ñola a determinar. Mozart: **Concierto núm. 23 en La mayor para piano y orquesta**. Chaikovsky: **Sinfonía número 6 en Si menor, «Patética»**. José María Pinzolas (piano). Director: Miguel Angel Gómez Martínez.

19 de diciembre.—Concierto fuera de abono para la Unión Europea de Radiodifusión (UER). Brewaeys: **Constructions**. Mendelssohn: **Concierto núm. 1 para piano y orquesta**. Shostakovich: **Sinfonía núm. 5**. John O'Connor (piano). Director: Efthymios Kavallieratos.

## ORQUESTA DE LA CIUTAT DE BARCELONA (Palau de la Música Catalana)

30 de noviembre y 1 de diciembre.—Mozart: **Sinfonía núm. 36, K. 425 «Linz»**. Bartók: **Concierto núm. 3 para piano y orquesta**. Brahms: **Variaciones sobre un tema de Haydn**. Strauss: **Danza de los siete velos de «Salomé»**. Rafael Orozco (piano). Director: Franz-Paul Decker.

7 y 8 de diciembre.—Haydn: **Sinfonía concertante para violín, violoncelo, oboe, fagot y orquesta, Op. 84**. Bruckner: **Sinfonía núm. 9**. Josep M. Alpiste (violín), Richard Talkovsky (violoncelo), Carme Guillell (oboe), Eugenia Sequeira (fagot). Director: Franz-Paul Decker.

14 y 15 de diciembre.—Obra a determinar. Mahler: **Sinfonía núm. 4**. Linda Russell (soprano). Director: Franz-Paul Decker.

21 y 22 de diciembre.—Messiaen: **Sinfonía Turangalila**. Jean-Francois Heisser (piano), Jeanne Lorient (ondas martenot). Director: Leif Segerstam.

## ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música)

13 de diciembre.—Mozart: **Concierto núm. 3 en Sol mayor para violín y orquesta**. Bruch: **Concierto en Sol menor para violín y orquesta**. Schubert: **Sinfonía núm. 9 en Do mayor**. Yoshio Unno (violín). Director: Octav Calleya.

20 de diciembre.—Haendel: **Música acuática. Música para los Reales fuegos artificiales**. Bach: **Suite núm. 2 en Si menor. Cantatas núms. 29, 50 y 144**. Solistas a determinar. Coral Santa María de la Victoria. Director de la Coral: Manuel Gámez. Director: Octav Calleya.

## ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

11, 12 y 13 de diciembre.—Bartók: **Danzas rumanas**. Shostakovich: **Concierto para piano y orquesta núm. 2**. Mozart: **Sinfonía núm. 39**. Luis Vázquez del Fresno (piano). Director: José Ramón Encinar. Día 11, Langreo; día 12, Avilés; día 13, Oviedo.

23 de diciembre.—Haendel: **El Mesías**. Juan Porrás (tenor), Alfonso Echeverría (barítono). Coro de la Fundación Principado de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez. Oviedo.

## ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA (Teatro Principal)

12 y 14 de diciembre.—Haydn: **Sinfonía núm. 100 en Sol mayor,**

**«Militar»**. Martín: **Politique para violín y orquesta de cuerda**. García Abril: **Celebidachiana**. Jean Piget (violín). Director: Manuel Galduf.

21 y 23 de diciembre.—Vivaldi: **Las 4 Estaciones**. Offenbach: **Nuits Parisiennes**. J. Strauss II: **El Danubio Azul, Vals, Op. 314**. J. Strauss I: **Marcha de Radetzky, Op. 228**. Felix Ayo (violín). Director: Manuel Galduf.

## ORQUESTA SINFONICA «CIUDAD DE PALMA» (Auditorium de Palma de Mallorca)

2 de diciembre.—Borodin: **En las estepas del Asia central**; Poulenc: **Concierto para dos pianos y orquesta**. Chaikovsky: **Sinfonía núm. 6 «Patética»**. Margarita Palou (piano), Ester Vives (piano). Director: Julio Ribelles.

17 de diciembre.—Bach: **Suite en Do menor**. Mahler: **Cuatro canciones**. Schumann: **Sinfonía núm. 3**. Marlies Werthwein (soprano). Director: Peter Werthwein.

## SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

3 de diciembre.—Joaquín Soriano (piano).

10 de diciembre.—Obras de Schubert, Brahms y Mussorgsky. Elisabeth Leonskaia (piano).

16 de diciembre.—Obras de Purcell, Schumann, Turina y Montsalvatge. Teresa Berganza (mezzo), Enrique Pérez de Guzmán (piano).

## SOCIEDAD FILARMONICA DE VALENCIA (Teatro Principal)

2 de diciembre.—Teresa Berganza (mezzo), Enrique Pérez de Guzmán (piano).

9 de diciembre.—Jean Pierre Rampal (flauta), J. S. Ritter (piano).

16 de diciembre.—Katia Ricciarelli (soprano), Edelmiro Arnaltes (piano).

## CENTRO PARA LA DIFUSION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA (Escuela Superior de Canto, Madrid)

2 de diciembre.—El arte bruto. Obras de Garcin, Lacharte, Méfano, Miéreau y Tosi. Jean Pierre Dupuy (piano y electrónica).

16 de diciembre.—Compositores portugueses. Obras de Capdevilla, Rosa Soveral, López e Silva y Peixinho. Grupo de Música Contemporánea de Lisboa. Director: Jorge Peixinho.

## FUNDACIO CAIXA DE PENSIONS (Barcelona)

5 de diciembre.—Negro spirituals. Gospels. The Stars of Faith. Palau de la Música Catalana.

10 de diciembre.—Programa a determinar. Emile Naoumoff (piano). Centre Cultural de la Caixa de Pensions.

## LIM 75-85

3 de diciembre.—Samiñán: **Del libro de las Hierofanias** (estreno).

R. Díaz: **Romancero de la mar y los barcos** (estreno). Nicanor de las Heras: **A Federico con unas violetas** (estreno). Improvisación. Laboratorio de Interpretación Musical. Director: Jesús Villa Rojo. Universidad de Málaga.

4 de diciembre.—Cano: **Trivium**. Aponte Ledée: **Asiento en el Paraíso** (estreno en España). Juan Hidalgo: **Latidos (Palpiti)** (estreno en España). Philippe Fenelon: **Dédicace**. Grisey: **Charme**. Reverdy: **Arcane**. Laboratorio de Interpretación Musical. Director: Jesús Villa Rojo. Casa de Velázquez, Madrid.

9 de diciembre.—Sardá: **Apsaras II**. Alandía: **Rocío**. Messiaen: **Quatour pour la fin du Temps**. Laboratorio de Interpretación Musical. Director: Jesús Villa Rojo. Instituto Italiano de Cultura, Madrid.

10 de diciembre.—Seco: **Trio número 2**. Stiebler: **Extensión II**. Enriquez: **Tzicuri**. Hespos: **Point**. Acker: **Tiraden**. Ibarra: **Cinco estudios premonitorios**. Laboratorio de Interpretación Musical. Director: Jesús Villa Rojo. Instituto Alemán, Madrid.

17 de diciembre.—N. de las Heras: **Poniente**. R. Díaz: **Diferencias sobre Re**. Oliver: **Versos a cuatro**. Aracil: **Retablo**. Claudio Prieto: **LIM 79**. Laboratorio de Interpretación Musical; Director: Jesús Villa Rojo. Instituto Alemán, Madrid.

## UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID. XIII CICLO DE GRANDES AUTORES E INTERPRETES (Teatro Real)

10 de diciembre.—Orquesta de Cámara Reina Sofía.

## CICLO DEL AÑO EUROPEO DE LA MUSICA. DIPUTACION FORAL DE ALAVA (Vitoria)

6 de diciembre.—Obras de Frescobaldi, Froberger, Muffat y Bach. Lucía Riaño (órgano). Iglesia de San Pedro.

9 al 15 de diciembre.—Curso sobre el segundo cuaderno de **El Clave bien temperado**, de Bach. José Rada (clavecinista). Conservatorio de Música «Jesús Guridi».

16 al 22 de diciembre.—Programa a determinar. Coros alaveses.

Diciembre.—Iniciación al conocimiento del órgano para escolares. Charlas audiciones dirigidas a niños de E.G.B. José Rada y José Santos de la Iglesia. Convento de las Carmelitas.

## RETAULE ARTISTIC DE TERRASA

8 de diciembre.—Elsa de Gabrieli. Espectáculo musical, cinematográfico y teatral. Anna Ricci (voz), Angel Soler (piano), Albert Moraleta (contrabajo, flautas y voz). Jordi Moraleta (percusión). Centre Cultural de la Caixa.

15 de diciembre.—Haydn: **Cuarteto en Mi bemol mayor**. Bartók: **Cuarteto núm. 6**. Beethoven: **Cuarteto en Fa mayor núm. 1**. Mannheimer Streichquartett. Gran Casino.

22 de diciembre.—Haendel: **Sonata en Re menor**. Bach: **Toccatas en Re mayor**. **Sonata en Fa mayor**. Telemann: **Fantasia en Sol menor**. **Fantasia en Mi bemol mayor**. Scarlatti: **Cinco sonatas**. Corelli: **Sonata en Sol**

menor. Marijke Miessen (flauta), Bob van Asperen (clave). Centre Cultural de la Caixa.

26 de diciembre.—Monográfico Narcis Bonet: **La pell de Brau. Ho sap tothom i és profecia. El rei nu.** Diabolus in Musica. Coro Adriadna, Coro Albada. Coro Madrigal. Director: Narcis Bonet. Centre Cultural de la Caixa.

29 de diciembre.—Abigail Prat (arpa), Joan Grimalt (piano), Centro Cultural de la Caixa.

#### Ciclo "Liturgia y música"

1 de diciembre.—Bach: **Cantata de Navidad.** Coro Montserrat. Obrador Instrumental de Manresa. Director: Joan Casals. Iglesia Evangélica, Betel.

#### CICLO DEL AÑO EUROPEO DE LA MUSICA DEL BANCO DE BILBAO

20 de diciembre.—María Bravo (soprano), Marzio Fullin (piano). Zaragoza.

#### ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE (Santa Cruz de Tenerife)

12, 13 y 14 de diciembre.—Programa Bach: **Concierto para dos claves y orquesta, BWV 1060. Concierto de Brandemburgo núm. 3 BWV 1048. Concierto para clave y orquesta en Re mayor, BWV 1054. Concierto para clave en Fa menor BWV 1056. Concierto para dos claves en Do menor BWV 1062.** Madrona Elías (clave), Jordi Reguant (clave). Director: Edmon Colomer. Día 12, Teatro Leal de La Laguna; día 13, Teatro Guimerá, de Santa Cruz; día 14, Parque San Francisco, Puerto de la Cruz.

20 de diciembre.—Mozart: **El empresario (Obertura).** Haydn: **Concierto para trompeta y orquesta en Mi bemol mayor.** Copland: **Appalachian spring.** Director: Sheldon Morgens-tern. Teatro Guimerá, de Santa Cruz de Tenerife.

#### ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

19, 20 y 21 de diciembre.—Bach: **La Pasión según San Mateo.** Eirean Davies (soprano), Else Paaske (contralto), Horst Laubenthal (tenor), Javier Solaun (tenor), Santos Ariño (barítono), Iñaki Fresán (bajo). Orfeón Donostiarra. Director: Steward Bedford. Día 19, Teatro Astoria, de San Sebastián; día 20, Teatro Campos Eliseos, de Bilbao; día 21, Teatro Guridi, de Vitoria.

#### ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO (Teatro Campos Eliseos)

12 y 13 de diciembre.—Haydn: **Sinfonía núm. 88.** Prokofiev: **Concierto para piano núm. 3.** Borodin: **Sinfonía núm. 2.** Isabel Picaza (piano). Director: Colman Pearce.

19 y 20 de diciembre.—Bach: **Oratorio de Navidad.** Solista a determinar. Director: Hans Hildorf.

#### TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid)

3 de noviembre al 8 de diciembre.—Amadeo Vives: **Doña Francisquita.** Lloris, González, Mestre, Uriz, Rus, Ordóñez, Martínez Lledó, Sánchez Gericó, Alvarez, Cancela, del Portal, Ferrer. Coreografía: Alberto Lorca. Figurines, Javier Artiñano. Escenógrafo: Wolfgang Burmann. Coro del

Teatro de La Zarzuela. Director del Coro, José Perera. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta "Arbós"). Director de Escena: José Luis Alonso. Producción: Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela. Director: Miguel Roa.

Diciembre de 1985 y enero de 1986.—Ballet Nacional de España. Español: Vives: **Doña Francisquita.** Coreografía, Alberto Lorca. Scarlatti: **Seis Sonatas para la Reina de España.** Coreografía, Angel Pericet. Montsalvatge: **Laberinto.** Coreografía, José Antonio. Ravel: **Alborada del gracioso.** Coreografía, José Granero. Granados-Ernesto Halffter: **Danza Novena.** Coreografía, Victoria Eugenia. Clásico: Scriabin: **Poema Divino.** Coreografía, Ray Barra. Chaikovski: **El Lago de los cisnes (segundo acto).** Coreografía, Alicia Alonso sobre Lev Ivanov. Bach: **Concierto Barroco.** Coreografía, Balanchine. Lee Gurst: **Percusión.** Coreografía, Vicenta Nebrada. Dirección: María de Avila.

#### JOHANN SEBASTIAN BACH EN CINE Y EN VIDEO. INSTITUTO ALEMÁN (Madrid)

4 de diciembre.—**Apuntes sobre la Pasión según San Mateo.** Coreógrafo, John Neumeier. 1980, color. Español, 50 minutos. **Escenas Infantiles.** Coreógrafo, John Neumeier. 1984, color. Sin comentarios, 30 minutos. Presentación, Francisco Hernández.

5 de diciembre.—**25 años de conciertos en el Castillo de Brühl.** Bach: **Suites núms. 1, 2, 3 y 4.** Orquesta de Cámara de Colonia. Director, Helmut Müller-Brühl. Director de la película, Günther Hassert. 1983, color. Sin comentarios. 91 minutos.

6 de diciembre.—**J. S. Bach y G. F. Haendel.** 1985, color. Español, 29 minutos. **Cantata 172 «Erschallet ihr Lieder».** Director, Günter Bock. 1984. Color. Sin comentarios. 26 minutos.

#### CONSERVATORIO DE BADAJOZ

12 de diciembre.—Orquesta de Cámara de Badajoz. Joaquín Fernández (órgano). Catedral.

16 de diciembre.—Andrew Lawrence (arpa), King (contratenor). Catedral.

20 de diciembre.—Concierto de Navidad. Coro del Conservatorio. Catedral.

#### CIRCULO DE BELLAS ARTES (Madrid)

29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre.—Orquesta de las Nubes. Montaje Escénico de Alex Kirschner.

8 de diciembre.—Obras de Gerhard, Mompou y Turina. Trío Mompou.

22 de octubre al 3 de diciembre.—Seminario de Divulgación. La música de nuestro siglo (III). Catorce obras maestras de la posguerra, (26 de noviembre, Stravinsky: **Agon.** Análisis: Enrique Pérez Maseda. 3 de diciembre. Ligueti: **Lontano.** Análisis: Alfredo Aracil.

## DISCOS CRITICADOS

	Págs.		
«AVE MARIA» (Kiri Te Kanawa).....	58	ELGAR: Concierto para violoncelo.	
BACH: Toccata en Do menor Partita núm. 2 Suite Inglesa núm. 2 (Argerich).....	58	WALTON: Concierto para violoncelo (Yo-Yo-Ma, Previn).....	63
BACH: Los seis conciertos de Brandemburgo (I Musici). Los seis conciertos de Brandemburgo (Hogwood).....	58	FALLA: Noches en los jardines de España. ALBENIZ/HALFFTER: Rapsodia Sinfónica (Larrocha, Frühbeck).....	63
BACH: Lieder y arias (Meister, Orellana, González Uriol, Fresno).....	59	FRANCK: Cuarteto en Re menor (Cuarteto Fitzwilliam).....	65
BACH: Seis sonatas para violín y clave (Huggett, Koopman).....	59	GOUNOD: Romeo y Julieta (Malfitano, Murray, Kraus, Bacquier, Van Dam, Quillico, Burles, Plasson)...	65
BACH: La Pasión según San Mateo (Schreier, Adam, Popp, Lipovsek, Büchner, Holl, Kapellknaben, Schreier).....	59	HAENDEL: Las 20 sonatas a trío (St. Martín-in-the fields).....	68
BEETHOVEN: Lieder (Fischer-Dieskau, Holl).....	61	HAENDEL: Dettingen Te Deum. Dettingen Anthem (Preston).....	68
BIZET: Carmen (Horne, McCracken, Maliponte, Boky, Baldwin, Gramm, Christopher, Velis, Gibbs, Bernstein).....	61	HAENDEL: El Mesías (Price, Schwarz, Burrows, Estés, Sir Colin Davis).....	68
CHAIKOVSKY: Obertura Solemne 1812. BLAKIREV: Islamey. BORODIN: Danzas Polovtsianas. En las estepas del Asia Central. GLINKA: Obertura de Rusland y Ludmilla (Esa-Pekka Salonen).....	63	SHOSTAKOVICH: Sinfonía núms. 6 y 11 (Haitink). Sinfonía núm. 15 (Haitink).....	69
ELGAR: El sueño de Gerontius (Pears, Shilley-Quirk, Minton, Britten).....	63	SOUSA: Marchas (Philip Jones Brass, Howarth).....	69
		R. STRAUSS: Capriccio (Janowitz, Fischer-Dieskau, Schreier, Prey, Ridderbusch, Troyanos, Augér, Ridder, Kohn, Bohm).....	69
		R. STRAUSS: Lieder (Fischer-Dieskau, Sawalisch).....	70
		TARTINI: Conciertos para violín en La mayor, Si bemol mayor y Sol mayor (I Musici, Accardo).....	70
		TELEMANN: El Maestro de escuela. CIMAROSA: Il Maestro di capella (Gregor, Pal).....	71
		VIVALDI: Conciertos para cuerda y continuo (I Musici).....	71
		WAGNER: Lohengrin (Klemperer) ..	71
		WAGNER: Wesendonk Lieder Arias de Tannhauser, Tristán e Isolda y El Holandés errante (Sass, Koródy).....	72
		WAGNER: Los maestros cantores de Nüremberg (Klemperer).....	72
		WOLF: Spanisches Liederbuch (Schwarzkopf, Fischer-Dieskau, Gerald Moore).....	72
		<b>RECITALES</b>	
		«SANGRE VIENESA» (Maazel).....	73
		«ZARES Y REYES» Christoff, Semkow, Cluytens).....	73
		CANTOS GREGORIANOS (Schola Hungarica).....	74
		PLACIDO DOMINGO: Romanzas y dúos de zarzuela (García Navarro).....	74
		MELODIAS SOBRE POEMAS DE VICTOR HUGO (Lott, Johnson) ..	75
		FRANCO CORELLI. Arias para tenor (Maazel, Guadagno y Bonyngé) ..	75
		ETTORE BASTIANINI. Arias para barítono (Erede, Morinalli-Pradelli, Gavazeni y Serafin).....	75
		«PIANO Y ORQUESTA» (Dichter, Marriner).....	75

# Cursos, becas y concursos

La Fundación Juan March convoca la quinta edición de la **Tribuna de Jóvenes Compositores**. Es para españoles que no hayan cumplido 30 años el 31 de diciembre de 1985, menos los seleccionados en la anterior Tribuna. Para la obra presentada, la plantilla instrumental máxima es de una voz, piano, dos violines, viola, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete, oboe, fagot, trompa, percusión (un intérprete), magnetófono o sintetizador (un intérprete) y un instrumento o voz a elegir por el compositor. Las obras seleccionadas serán editadas en edición facsimil de 400 ejemplares y en una grabación en cassette del concierto en el que se estrenarán en una edición de cien ejemplares. El Comité de Lectura está formado por Amando Blanquer, Claudio Prieto y Albert Sardá. El 31 de diciembre es el último día de envío de partituras acompañadas del impreso de solicitud. Información y envío: Fundación Juan March, C/ Castelló, 77, 28006 Madrid. Teléfono: (91) 435 42 40.

El **V Congreso Nacional de Jóvenes Intérpretes «Ciudad de Albacete»** está organizado por la sección local de Juventudes Musicales. Es para pianistas españoles que no hayan cumplido los 28 años el 31 de diciembre próximo. Los premios son: «Ciudad de Albacete para piano» (100.000 ptas y gira de conciertos), «Pilar Amo Vázquez» (30.000 ptas.), «Virgen de los Llanos» (20.000 ptas.) y «Musical Albéniz» (lote de partituras por valor de 15.000 ptas.). Habrá dos pruebas selectivas, la primera de una o más obras con duración

de 10 minutos y la segunda, de 35 minutos, con tres obras de los períodos barroco-clásico, romántico y contemporáneo, una de ellas española. Los galardonados se comprometen a ofrecer un concierto gratuitamente en Juventudes Musicales de Albacete en fecha acordable. El último día de inscripción es el 10 de diciembre. Información: Juventudes Musicales de Albacete, c/ Padre Romano núm. 7 (Conservatorio de Música), 0205 Albacete. Teléfonos: (967) 22 64 41 y 21 05 17 (de 16 a 17 horas).

La **J.O.N.D.E. convoca nuevas plazas para instrumentistas**. Son para españoles entre 16 y los 25 años. La documentación presentada para participar en las pruebas debe incluir, además del «currículum», certificado de nacimiento y solicitud de participación, una carta de recomendación de un profesor de la especialidad instrumental para la que se presente. Los seleccionados se admitirán como «Miembros Invitados», a la espera de la definitiva categoría de «Miembros Integrantes», los que tienen condición de becarios durante 1986. Hay un serie de obras entre las que elegir las que presente el candidato para cada instrumento, ejecutables en un máximo de 20 minutos. Hay además dos plazas para asistentes de dirección de orquesta. Dirigirse a la Joven Orquesta Nacional de España. Teatro Real, Plaza de Isabel II, s/n Madrid, antes del 30 de noviembre.

El Círculo de Bellas Artes organiza un **Curso de Percusión de Enrique Llacer «Régoli»**, entre el 25 de noviembre y el 16 de diciembre. La matrícula

es de 8.000 ptas, para alumnos activos, 6.000 ptas, para socios del Círculo y 1.500 ptas, para oyentes. El número máximo de alumnos activos admitidos es de 10. Información: Círculo de Bellas Artes. Comisión de Música, c/Alcalá, 42. Madrid.

La School of Performing and Visual Arts de San Diego (California, Estados Unidos) organizó una **Orquesta Internacional** en la que se requiere un alto nivel a los instrumentistas. Todavía quedan vacantes algunos puestos que detallamos para los españoles interesados: cuerda (plazas para todos los instrumentos), un oboe (aunque pueden ser dos), dos contrabajos, dos cornos ingleses, un trombón bajo y otro alto y un timbal (disponible para otras percusiones). Para ser seleccionado hay que enviar un cassette bien audible con 20 minutos de programa que incluya algo barroco, clásico (especialmente de Mozart), romántico y contemporáneo; la solicitud de inscripción con los datos personales, un resumen biográfico y tres cartas de recomendación de profesores, instrumentistas o directores. Las entradas en la orquesta se hacen regularmente los meses de enero de cada año. Enviar documentación a: The International Orchestra. United States International University. School of Performing and Visual Arts. 10455 Pomerado Road, San Diego, California. Estados Unidos 92131.

El Centro de Estudios Musicales «Juan Antxieta» organizará un **Curso Internacional de Música en Bilbao**, estructurado en tres ciclos: primero, del 2 al 7 de diciembre, con Manuel Carra (piano) y Román Alís (formas musicales); segundo, del 17 al 23 de enero de 1986, con Joaquín Achúcarro (piano) y Félix Ayo (música de cámara) y tercero, del 21 al 26 de febrero con Ricardo Requejo (piano), Víctor Martín (violín) y Esperanza Abad (voz). Información detallada: C.E.M. «Juan Antxieta», c/Alda. Recalde, núm. 34, 1º dcha. Bilbao 48009. Teléfonos: (424) 9241 y 5562.

El **Centro de Investigación Musicoterapéutica** de Victoria-Gasteiz tiene una serie de actividades en forma de talleres para la temporada 85-86. Cursos de iniciación a la Musicoterapia (a todos los niveles), en Bilbao, Vitoria y Barcelona; cursos monográficos sobre educación y pedagogía musical, análisis musical y método analítico y desarrollo de la creatividad sonora, en Vitoria-Gasteiz y cursos extraordinarios con los profesores Rolando O. Benezon y C. Fregman, en Vitoria y Barcelona. Los horarios, fechas y precios se averiguan en: Centro Investigación Musicoterapéutica, c/Olaguibel, 59, 1º dcha. 01004 Vitoria-Gasteiz. Teléfono: (945) 27 88 31, Vitoria. También en Bilbao, Sociedad Coral de Bilbao, c/ Alameda de Urquijo, 13, 4º, 48008 Bilbao. Teléfono: (94) 416 71 48. Y en Barcelona: Dharma, Avda. Carlos III, 61, 2º - 3º, 08028 Barcelona. Teléfono: (93) 330 75 17.

# Libros y partituras

## ANGELES LOPEZ ARTIGA: La Transposición.

Teoría y práctica. Piles. Valencia, 1985. 62 páginas. Folio. P.V.P. 850 ptas.

Dentro del amplio espectro de actividades que despliega Angeles López Artiga —composición, interpretación, enseñanza— en este trabajo viene a ofrecer una metodología sucinta y útil en la transposición musical, un problema que fue tratado en el pasado por ilustres y conocidos pedagógicos. El libro aparte de un desarrollo teórico que busca congujar la

brevidad con la necesaria claridad expositiva. Con este fin se incluyen abundantes ejemplos y tablas que apoyan y completan las explicaciones. La práctica se dispone en tres bloques de ejercicios: 50 contrapuntísticos a dos voces, preferentemente destinados al teclado; 10 dirigidos al aspecto armónico y 8 de acompañamiento a solista. El nivel de ejecución exigido es voluntariamente simplificado, para así ayudar al alumno a que penetre con mayor facilidad en la técnica del acompañamiento, bien entendido que las prácti-

cas transpositivas aquí recogidas pueden ser aplicadas a instrumentos de cuerda o de viento. Publicación por tanto de gran utilidad, que se ve realizada por el buen trabajo gráfico de Piles. —GONZALO BADENES.

## Estudios y obras para piano (Curso segundo).

Recopilados, revisados y digitados por **PERFECTO GARCIA CHORNET**. Piles. Valencia, 1985. 128 páginas. Folio. P.V.P. 1.100 ptas.

No hace mucho comentábamos en estas páginas el primero de los volúmenes de ejercicios, estudios y obras para piano que viene preparando García Chornet. La opinión que entonces nos mereciera esta publicación no se ha visto en absoluto alterada al examinar esta segunda entrega, que recoge una amplia selección de piezas, presentadas de manera gradual y siguiendo un criterio eminentemente práctico. Colecciones de estudios de Czerny (de sus opus 29, 139 y 636) alternan aquí con piezas barrocas (Rameau, Purcell, Pachel-

bel, Telemann, etc.), clásicas (Mozart, Beethoven) y románticas (Schumann, Franck, Tchaikovsky). Se incorpora la música española —con breves páginas de Chapí y Palau— así como una ascogida incursión al mudo contrapuntístico de Bach. Tampoco se ha excluido a una serie de autores (Clementi, Diabelli, Zelter) escasamente representados en la sala de conciertos, pero cuya producción aportó valores estimables en el campo de la enseñanza del piano. Una vez más, el interesante trabajo de García Chornet se ve cuidadosamente presentado por Piles. **G.B.**

**EDUARDO PEREZ MASEDA:**  
Berg.

Colección «Músicos de nuestro tiempo». Círculo de Bellas Artes. 103 pp. Madrid, 1985.

Totalmente oportuna la aparición de este **Alban Berg**, debido al compositor y comentarista madrileño Eduardo Pérez Maseda. Hasta el presente ningún libro en castellano había sido dedicado al autor austríaco. Ni siquiera la paupérrima situación de la bibliografía musical en España hacía explicable la ausencia de un estudio, procedente o no de la traducción, sobre uno de los conformadores de la conciencia sonora de nuestra centuria. En el marco de la colección «Músicos de nuestro siglo», que viene editando —este es su tercer número— el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el libro consagrado a Berg sale a la luz justo cuando se cumple el primer centenario del nacimiento del músico.

Dados los límites de espacio en los que se mueve el texto, caba hablar del mismo como de un apreciable acierto, por la concisión del escrito y por la panorámica general que ofrece sobre la vida y la obra de Alban Berg. Pérez Maseda dio ya una anterior muestra de su capacidad como musicógrafo con **El Wagner de las ideologías-Nietzsche-Wagner** (Ministerio de Cultura, 1983). Ahora, con esta breve monografía sobre Berg, ha puesto al alcance del lector en castellano un trabajo que enfoca la figura del miembro de la «trinidad vienesa» dentro de sus coordenadas histórico-culturales. Cada una de las obras legadas por Berg es claramente ubicada por Pérez Maseda en el momento biográfico-estilístico en el que nace. La Viena de la época,

que asiste al comienzo de la actividad de Berg, es desmascarada en su radical contradicción de conservadurismo extremo, en cuyo seno se produjo una efervescencia intelectual de todo orden. Se ponen también de relieve los más importantes anclajes de Berg como autor, su mahlerismo en lo lírico, y su cercanía, una auténtica afinidad humana y artística, con Schoenberg, en su aspecto de avanzada.

Contribuyen a la positiva valoración del libro los útiles aunque escuetos apéndices finales.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA**

**Charles Osborne: «VERDI».**

Biblioteca Salvat de Grandes Biografías núm. 27. Barcelona, 1985. 196 páginas. Con ilustraciones.

Parece como si asistiéramos a un cierto «boom» editorial de la figura de Verdi. Hace poco, reseñábamos el interesante trabajo biográfico debido a Georges Martin y he aquí, por fin, uno de los espléndidos ensayos verdianos de Charles Osborne. Biografía concisa, traducida con bastante propiedad por Jesús Fernández Zulaica y magníficamente porticada por José Luis Téllez, autor de un prólogo sustancioso y muy sugerente. La edición, en una colección de ámbito más popular, añade mayor valor al libro, tan sólo deficitario en la calidad de las por otra parte numerosas y bellas ilustraciones.

El trabajo de Osborne, publicado en 1978 en Londres por Macmillan, lleva camino de convertirse en un clásico para todo el que esté interesado en la peripecia vital y artística de Verdi. El autor ha logrado el difícil equilibrio entre información y opinión, por cuanto no se limita a suministrar datos biográficos, sino que traza bosquejos rápidos y agudos acerca de la música del maestro. Sin duda, el lector familiarizado con la producción verdiana —a partir del tríptico **Rigoletto, Il Trovatore y La Traviata**— conectará fácilmente con los juicios de valor emitidos por Osborne, ya que en muchos casos recogen opiniones vertidas por otros autores. Aun así, será interesante contrastar el mérito adjudicando a un **Otello**, como vía abierta para la producción operística de nuestro siglo, frente al CALLEJON

SIN SALIDA de Wagner. Y si esto es cierto para Puccini, Britten, etc., no lo es menos en autores como Richard Strauss, habitualmente considerado sucesor del primer Ricardo y a quien la crítica de este final de siglo va a ver, cada vez más, dentro de la vía trazada a partir del **Otello**. Pero lo más original que aporta Osborne es su penetrante análisis de las óperas de la primera época, donde rastrea elementos configuradores del definitivo estilo verdiano. Aquí se nota la superioridad crítica de Osborne frente a Martín. También hace especial hincapié el crítico británico sobre la decisiva participación de Verdi en la elaboración de los libretos —refiriéndose al de **Simon Boccanegra**, comenta que Verdi «había planeado todo el libreto, dejando a su colaborador [Pia-ve] como misión única la de versificarlo». En algún momento, Osborne puede resultar quizá demasiado tajante en sus planteamientos —vg., el situar el «pazo» del primer período creador al intermedio, entre los actos segundo y tercero de **Luisa Miller**. Pero este tipo de esquematismos es inevitable, en obras tan concentradas como esta biografía y de seguro podremos hallar, en otros lugares, justificación crítica suficiente para algunas apreciaciones, que aquí aparecen como prendidas con alfileres.

El trabajo de Osborne es importante, además, por el manejo intensivo de fuentes documentales —principalmente cartas— y a mi modo de ver es, hoy por hoy, la mejor introducción al universo verdiano con que contamos en nuestra bibliografía.—**GONZALO BADENES MASO**

**MENEGHINI, Giovanni Battista: Mi mujer, María Callas.**

Traducción Anibal Leal, Buenos Aires 1984. Javier Vergara Editor. 268 páginas.

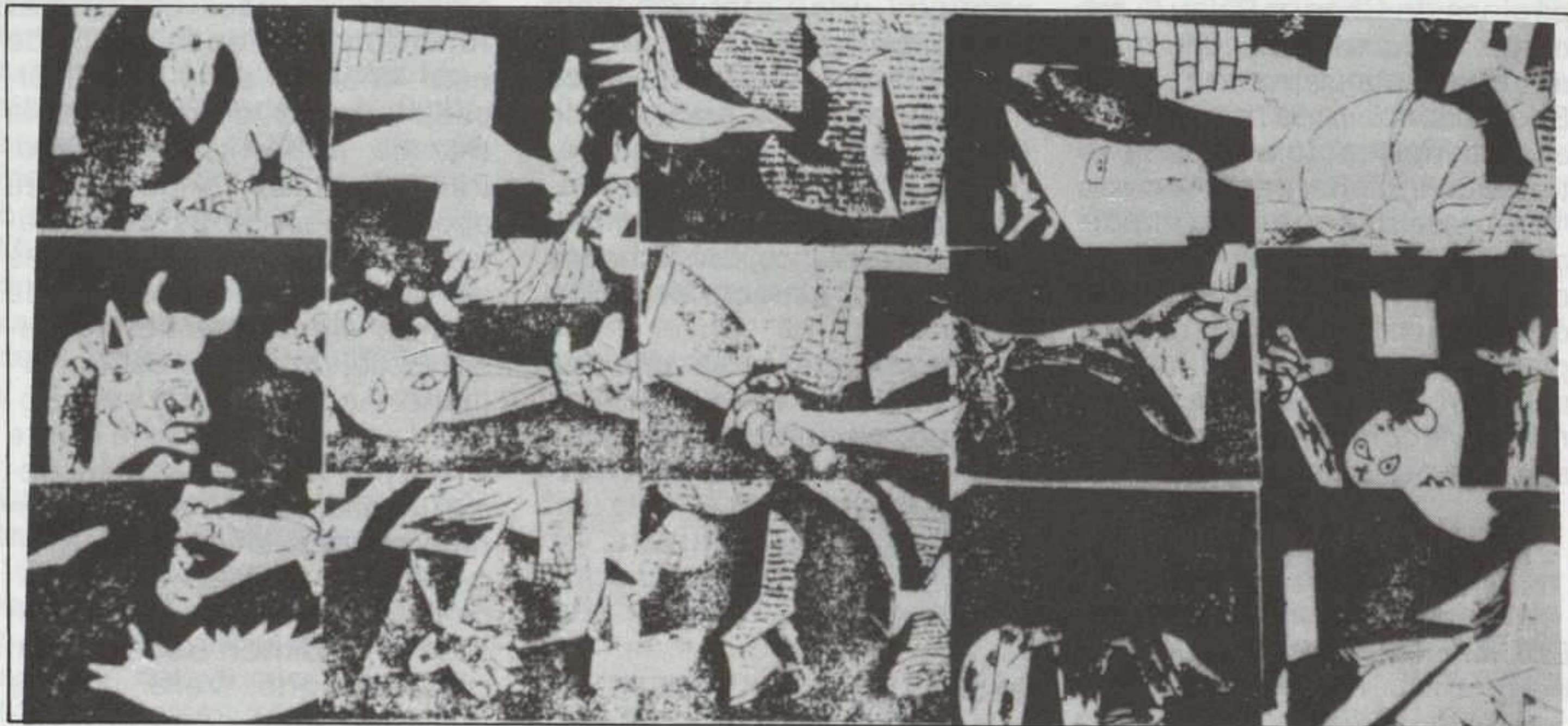
Pocas cantantes han sido tan controvertidas como María Callas, y por ello es de agradecer que vaya surgiendo documentación sobre ella, que, desde distintos puntos de vista, intente describir su azarosa vida. Como el mismo autor indica, le ha llevado a escribir este libro de biografía que Arianna Stassinopulus escribió sobre la eximia cantante (**María Callas. La mujer detrás de la leyenda**. Ediciones Quarto, S.A.). El gran interés del libro de Meneg-

hini reside en que su información es de primera mano y describe situaciones vividas directamente; su inconveniente es la reiteración en demostrar el amor que María Callas le tenía. Pero a través de sus páginas puede descubrirse el espíritu de una mujer, que a pesar de tener, no fácilmente, el éxito, no pudo alcanzar su paz espiritual como consecuencia de los egoísmos de su entorno, que su fina sensibilidad, como la de todo gran artista, no pudo superar.

En el libro queda claro que los intereses particulares (el caso más evidente es el del responsable del Teatro Alla Scala, de Milán, Ghingirelli), los fanatismos y sus luchas y la mezquindad influyeron grandemente en María Callas, a la que bastaban solo unas frases para demostrar su capacidad artística, como el que escribe recuerda de su único recital en Barcelona. En el arte existen dos tipos de intérpretes: el artista nato como es el caso que comentamos, y el cantante que puede alcanzar altas cotas pero no desarrollar el espíritu sensitivo. Si a dichas cualidades unimos un alto sentido de la responsabilidad, no siempre comprendido, y hoy poco practicado, y un deseo de perfeccionamiento en cada actuación, queda reflejada la forma de ser de la eximia soprano, que este libro nos detalla de forma más evidente desde el punto de vista teatral.

En resumen, un libro interesante por su peculiar punto de vista.—**ALBERTO VILARDELL**

## FESTIVAL «PABLO RUIZ PICASSO»



### MALAGA

Por Juan José Padilla

Del 1 al 26 de octubre pasado ha tenido lugar en Málaga la cuarta edición del Festival anual de Música «Pablo Ruiz Picasso», que fue creado en 1982 con ánimo de continuidad, si bien en 1983 apenas se celebró.

Patrocinado y organizado (coordinador artístico, Gonzalo Martín Tenllado) por el Ayuntamiento de Málaga, este organismo se ha apuntado un tanto a su favor al lograr este año un festival que, teniendo en cuenta que se organiza en Málaga de forma un tanto aislada y con un presupuesto ajustado, ha consistido en una serie de conciertos muy aceptables y atractivos, constituyendo sin duda la mejor edición, y un acontecimiento local por el éxito de público obtenido. Lo cierto es que el Ayuntamiento malacitano está dedicando un importante esfuerzo económico a la Música en Málaga. Recordemos el incremento de la subvención a la Orquesta Sinfónica de Málaga, que al igual que el Festival Picasso constituye un compromiso anual, no un evento aislado organizado con ocasión del Año Europeo de la Música, que también lo ha habido. Y no olvidemos que pronto estará culminada la rehabilitación del Teatro Cervantes, próxima y más adecuada sede de la Orquesta Sinfónica, y que el Auditorium para Málaga va perdiendo, poco a poco, su imagen de proyecto utópico. La música de esta ciudad iba necesitando a un alcalde, Pedro Aparicio, amante de las artes en general y de la música en particular.

El Festival, ha constado de cuatro conciertos en la bella sala del Antiguo Conservatorio «María Cristina», mantenida en activo gracias a la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Ronda, y otros dos

conciertos en la sala del Conservatorio Superior de Música. En los cuatro primeros actuó la Orquesta de Cámara del Sudoeste de Alemania, dirigida por Alberto Blancafort, interpretando los seis **Conciertos de Brademburgo** de J. S. Bach; Alvaro Marías (flauta), Emilio Moreno (violín barroco), Sergi Casademunt (viola de gamba) y Albert Romani (clave) ofrecieron un concierto con obras de Bach, Haendel y Scarlatti; Boris Belkin (violín) y Helene Varvarova (piano) interpretaron obras de Beethoven, Brahms y Prokofiev, y Rafael Orozco demostró su genialidad con Schubert, Albéniz y Chopin.

El lleno absoluto de estos conciertos también se produjo con el concierto

inaugural del IV Festival Picasso y el de clausura, ambos a cargo de la Orquesta Sinfónica de Málaga, en el Conservatorio Superior. El primero ofreció el estreno de la obra **Secuencias Variables**, seguido del **Concierto para violonchelo y orquesta** de Manuel Castillo (solista, Pedro Corostola) y de la **Quinta Sinfonía** de Chaikovsky. El director fue el titular de la Orquesta, Octav Calleya.

En el concierto de clausura la agrupación fue dirigida por el maestro Enrique García Asensio e interpretó la **Cuarta Sinfonía** de Beethoven y el **Concierto núm. 1 para piano y orquesta** de Chaikovsky (solista, Peter Bithell). Buen final para un Festival con un contenido muy atractivo



Octav Calleya dirige la Sinfónica de Málaga.



El Alcalde de Málaga, fiel asistente a las sesiones del Festival con el director de RITMO.



que, junto a la gratuidad de la entrada a los actos, ha conseguido un rotundo éxito.

## El I Premio «Pablo Ruiz Picasso»

Brillante comienzo ha tenido este premio creado por la Universidad de Málaga a través de su Cátedra de Música «Rafael Mitjana» (dependiente del Vice-rectorado de Extensión Universitaria), con la colaboración del Ayuntamiento malacitano. Se convocó en junio con unas bases que permitían la participación a cualquier compositor español que aportara una obra inédita para orquesta sinfónica. El éxito fue manifiesto: se presentaron un total de diez obras, y, como nos contó el «alma mater» del concurso, el director de la Cátedra Mitjana, Gonzalo Martín Tenllado, «la selección de la obra premiada fue muy difícil; no hubo unanimidad». El jurado estuvo formado por José María Martín Delgado, Rector Magnífico de la Universidad de Málaga, como Presidente del Jurado; Francisco Flores Lara, concejal delegado de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, y cuatro especialistas en la materia: el catedrático de Composición del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, Manuel Castillo; el director titular de la Orquesta Sinfónica de Málaga, Octav Calleya; el compositor malagueño Rafael Díaz y el catedrático de Historia y Estética de la Música, del Conservatorio Superior de Málaga, Gonzalo Martín Tenllado, titulado en composición.

La obra premiada ha sido **Secuencias variables**, del compositor granadino Nicanor de las Heras, profesor del Conservatorio «Victoria Eugenia» de Granada, quien el año pasado ganó el Premio de Composición «Ciudad de Granada». Mantuvimos una breve entrevista con este joven en la que nos describía así su obra: «Es una obra moderna, atonal lógicamente, cimentada en una estructura interválida muy amplia (cinco intervalos y sus correspondientes inversiones). La forma musical se divide en cinco partes o secuencias, y el lenguaje que empleo está relacionado con el lenguaje pictórico de Picasso. En estas secuencias, que no tienen un orden determinado (las cuatro primeras se pueden interpretar en el orden que determine el Director de Orquesta), trato de descomponer el cuadro del Guernica, hacer como un puzzle; para mí, el Guernica presenta un desorden en principio, y yo trato de ver un Guernica en otro desorden, «ordenado» en la forma que a mí me parece, cambiando los elementos no sólo de sitio, sino variando el sentido que para mí esos elementos pueden tener».

Preguntado acerca del lugar que esta obra puede ocupar dentro de la música vanguardista española y europea, declaró: «Situó **Secuencias variables** dentro de lo que se está haciendo actualmente en España. A nivel internacional, aunque España no esté en primera línea en cuanto a intérpretes en general, en composición sí lo estamos».

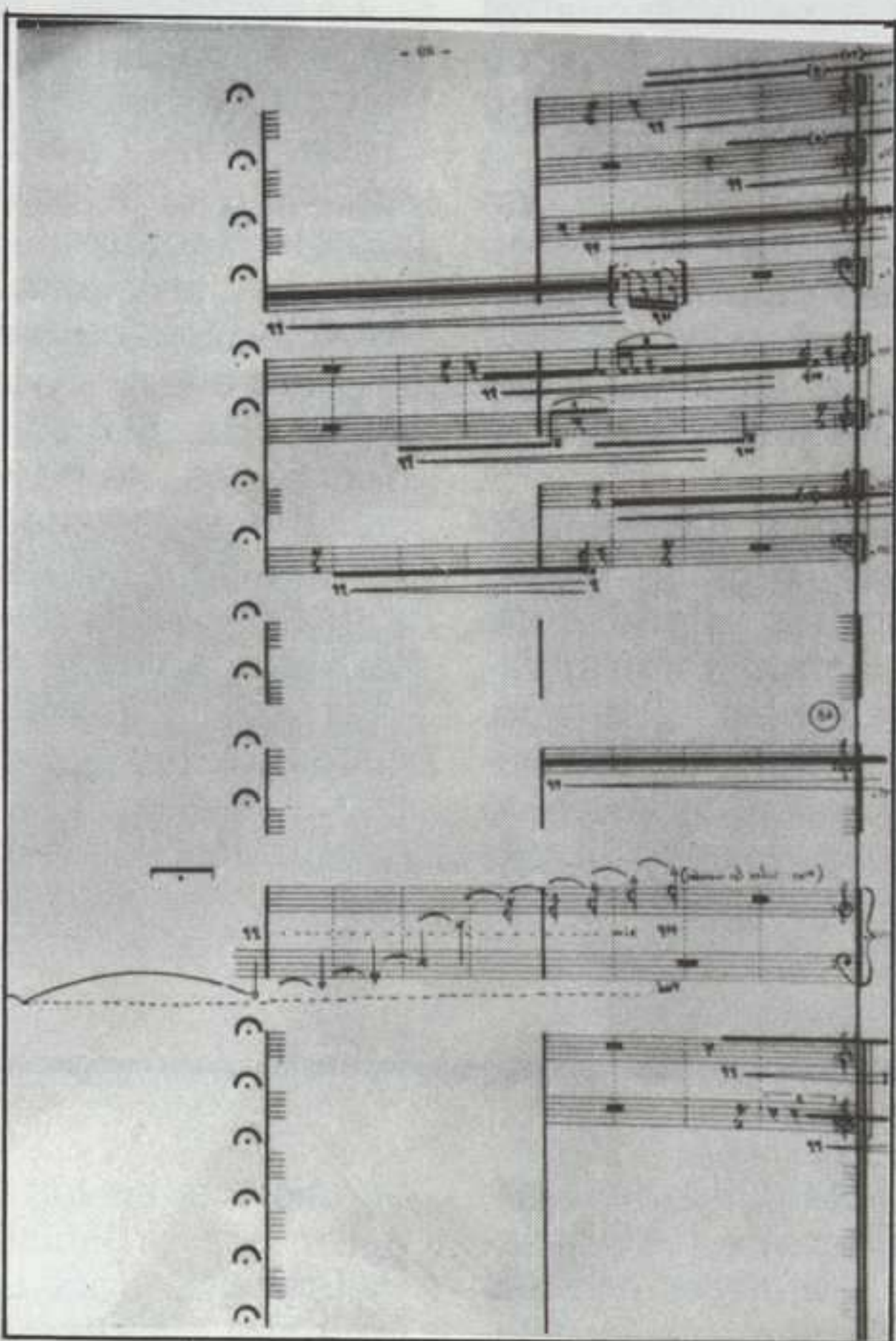
Nicanor de las Heras se declara totalmente a favor de una mayor interrelación de la música actual con las demás artes: «De hecho, mi idea era la interpretación de la obra simultáneamente con una proyección de diapositivas de cuadros de Picasso. Entiendo que eso sería jugar con bastante ventaja: el oyente



Nicanor de las Heras, ganador del premio de composición.



Rafael Orozco, recital en el antiguo conservatorio.



Partitura de «Secuencias variables».

relacionaría fácilmente una cosa con la otra y encontraría claramente el sentido de lo que está escuchando».

El Premio «Pablo Ruiz Picasso» está dotado con 300.000 pesetas y además el estreno de la obra por la Orquesta Sinfónica de Málaga, en el Festival de Música dedicado al genial pintor, incluye también el «interés firme por editarla»,



Pedro Corostola con la Sinfónica de Málaga.

según declaraciones del director de la Cátedra Mitjana. Al quedarse desiertos otros premios, el «Pablo Ruiz Picasso» se ha configurado, a nuestro juicio, como el más importante de composición de este año, siendo además uno de los pocos que garantiza su estreno inmediato. Sin duda se trata de una magnífica iniciativa de la Universidad de Málaga.



Peter Bithell al piano, dirigido por García Asensio.

## Los compositores españoles no dieron la talla para el «Reina Sofía» 1985

De las palabras de presentación que el propio presidente de la Fundación «Ferrer Salat», patrocinadora del Concurso, pronunciara en el acto al que fuimos invitados el 14 de octubre último los medios de comunicación para participarnos el fallo del Jurado de la tercera edición de este importante premio de composición español, «nacido con vocación inequívoca de internacional», en seguida sacamos la conclusión de que en el medio centenar de obras presentadas —prácticamente todas de compositores de nuestro país— el Jurado no encontró aquella con los valores mínimos para superar el techo de calidad que el certamen exige para que el premio mantenga el prestigio nacional e internacional que le distingue en el conjunto de los más calificados del mundo, y que hasta ahora se venía consiguiendo en sus dos convocatorias anteriores.

Así lo confirmó el famoso compositor Gofredo Petrassi,

que presidió el equipo calificador de esta tercera edición del premio —Carmelo Bernaola, Lluís Claret, Miguel Ángel Coria, Claudio Prieto (ganador del premio anterior) y Montserrat Albet (secretaria, sin voto)—, quien explicó a los que asistimos a tan interesante y grata reunión la laboriosa tarea desarrollada por todos los componentes de aquel equipo y el unánime acuerdo a que habían llegado de considerar declarado en principio desierto el premio de la convocatoria de este año, reservada a composiciones de un género de pureza tan específica cual el que representa la música de cámara, en el que, en verdad resulta mayormente difícil la confirmación de las cotas de calidad y de perfeccionismo que deben ser determinantes a la hora de juzgar los merecimientos de aquellas que aspiran a ostentar premios de esta envergadura.

Ahora bien, y de acuerdo con lo que reglamenta el artículo 14 de los estatutos del certamen, llegado a una situación de esta índole, el Jurado, trasladado su fallo al Patronato de la Fundación, y recibido de éste el encargo de adjudicar el premio a aquella personalidad musical viva que por el

conjunto de su obra considere digna del mismo, de nuevo, y asimismo unánimemente, decidió el fallo definitivo: declarada desierta la convocatoria «strictu sensu», designar ganador a Witold Lutoslawski, compositor polaco nacido en Varsovia el 25 de enero de 1913, de cuya vasta producción ya hemos escuchado en España algunas de sus más importantes obras sinfónicas, programadas por la O.N. y la O.R.T.V.E., y también, muy recientemente, en el Festival Internacional de Música Contemporánea, de Alicante.

La extrañeza que podría depararnos el resultado de la tercera edición del «Reina Sofía», y que de entrada se nos apuntó por los organizadores a nuestra llegada al recinto en el que fue proclamado el fallo, fue cierta, sorprendente; más no para una RASGADURA DE VESTIDURAS. Es plausible que las decisiones, tanto del Jurado como del Patronato de la Fundación patrocinadora tiendan a que la «vocación inequívoca de internacional del premio» tenga en la edición de 1985, vistos los niveles de las obras concurrentes, una apoyatura contundente y esta conyuntura se aprovecha para reafirmar todavía más el prestigio de un

premio español al que los compositores nacionales puedan seguir concurrendo para competir con la producción internacional del momento. Aunque como españoles nos duela que no sea de nuevo titular del «Reina Sofía» 1985 un compositor patrio, ni tan siquiera por la valoración del conjunto de su obra...

Naturalmente, que para vitalizar aquella internacionalidad del premio que si bien tuvo desde su origen no ha venido siendo muy cultivada— y aumentar su poder de convocatoria en pro de una mayor y más significada concurrencia de compositores foráneos, la Fundación habrá de modificar su ESTRATEGIA, dar un nuevo sesgo a sus campañas promocionales, y, sobre todo, hacerlo a nivel europeo en cuanto a adelantar al máximo las convocatorias, no con los limitadísimos márgenes de tiempo al uso —no, por supuesto, los suyos— que, salvo honrosas excepciones, vienen marcando la tónica de casi todas las convocatorias de nuestros certámenes, gran defecto de forma éste que constituye el principal «handicap» que han de superar los concursantes españoles. — **ANTONIO RODRIGUEZ MORENO.**

## Fernández Alvez ganó el premio «Ataúlfo Argenta»

**Fantasia Lírica**, de Gabriel Fernández Alvez es la obra ganadora del Concurso de Composición «Homenaje a Ataúlfo Argenta», que organiza la Casa de Cantabria en Madrid. El Jurado calificador estuvo formado por Enrique Franco, Sabas Calvillo, Antón García Abril, Tomás Marco, Víctor Martín y Juan Manuel Ambroa (director del Aula de Música «Ataúlfo Argenta») quien actuaba como secretario. El premio está dotado con 300.000 pesetas. Por unanimidad, fueron otorgadas dos menciones honoríficas, sin dotación económica, a las obras **Homenaje a Ataúlfo Argenta**, de Pablo Antonio Ordóñez Miyar, y **Quien**, de Miguel Ángel Martín Lladó.

## Sigue la amortización de las bandas militares

Tras la extinción de las cuatro bandas de música militares que correspondió al pasado año 1984, acorde con la reduc-

ción de las plantillas del Ejército, en el presente 1985 desaparecen las titulares de los Gobiernos Militares de Madrid, Huesca, Badajoz y El Ferrol. Dentro de ese plan, en 1986 dejarán de funcionar cuatro, y otras tantas causarán baja en el Curso de 1987, año en el que culmina la citada operación. En dicho año, el censo de bandas militares quedará fijado definitivamente en una veintena.

Salvo que en los mismos períodos, las agrupaciones de este tipo puedan incrementarse en la misma o mayor proporción dentro del sector civil, no dejará de acusarse esta amortización de agrupaciones musicales en el área de la vida musical de España.

## Radio 2 organiza un ciclo de música española para órgano

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvieron lugar una serie de conciertos de música española para órgano, organizado por Radio 2 y retransmitidos en directo por esta emisora de Radio Nacional. Luis Dalda fue el presentador de los

conciertos, en los que participaron los organistas Presentación Ríos, José Luis González Uriol, Montserrat Torrent, Josep María Mas Bonet y Ramón González de Amezúa. Interpretaron obras que abarcan desde Antonio de Cabezón y su época hasta el siglo XVIII, pasando por la Escuela Aragonesa del XVII, el manierismo y el Barroco y la Escuela de Montserrat y del Padre Soler. Este órgano ya fue utilizado por Radio 2 con motivo del Año Europeo de la Música para ofrecer un ciclo de Bach, tal como informamos ampliamente en nuestro número del pasado mes de mayo.

## Marathon Internacional de Piano de JJMM, de Bilbao

Juventudes Musicales, de Bilbao, organizó a finales de octubre un marathon internacional juvenil de piano en el que participaron 18 intérpretes de edades comprendidas entre los doce y los veinticinco años. En el Aula de Cultura del Banco de Bilbao actuaron en dos categorías (infantiles y juveniles) pianistas procedentes

de China, Francia, Bélgica, Alemania, Italia Yugoslavia, Suiza, Inglaterra y España. «El nivel técnico de estos jóvenes es sorprendente porque entre ellos figuran intérpretes, como Tamara Stefanovic, una yugoslava de 12 años que ha cosechado ya premios en diferentes concursos», dijo Ginette Bonelli, presidenta de Juventudes Musicales, de Bilbao. Alfonso González Maribona, de 23 años, fue el único bilbaíno participante en el marathon, manifestación que fue posible gracias a las ayudas de la Diputación Foral de Vizcaya, del Ayuntamiento de la ciudad, de la Sociedad Coral bilbaína y de la Casa Vellido, que cedió un piano «Kawai».

## Presentación del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

En el Ministerio de Cultura se organizó una rueda de prensa de presentación del Centro de Difusión de la Música Contemporánea. Este Centro llevaba funcionando varios



Como complemento a la crónica sobre las XXIV edición de las Semanas Musicales de Stressa, publicada en el número anterior de RITMO, ofrecemos estas dos fotografías. En una de ellas aparece el presidente del Festival, Italo Trentinaglia, con el violinista Nathan Milstein,



verdadero protagonista de las Semanas, que tocó el concierto inaugural y a sus ochenta años supo dar todavía una lección de estilo violinístico y de Interpretación musical. La otra fotografía corresponde al recital del Cuarteto Alban Berg en la Logia del Cashmere, de Isola Madre.

años bajo la dirección, primero, de Luis de Pablo y, más tarde, de Tomás Marco; sin embargo aún no tenía entidad legal como unidad de producción del organismo autónomo I.N.A.E.M., hecho que se ha producido mediante una orden publicada en el B.O.E. de 11 de octubre. Como sus logros más inmediatos se cuentan la organización del Festival de Música Contemporánea de Alicante y sus proyectos se concretan en ciclos de conciertos y cursos, publicaciones, discos y encargos a compositores, así como proyección exterior de obras españolas, como ya atestigua la organización de una Semana de Música Contemporánea de España en Burdeos (Francia), del 12 al 17 de diciembre. Este Centro antes funcionaba con un presupuesto de 18 millones de pesetas. El de su nueva etapa aún no está aprobado, aunque su director, Tomás Marco, informó en esta rueda de prensa que él había solicitado de 80 a 100 millones y comentando: «*me conformo con la mitad de lo que tiene el Centro de Nuevas Tendencias Teatrales*».

### El disco de los premios «Paloma O'Shea»

La presencia en el catálogo discográfico nacional, merced al patrocinio de la propia Paloma O'Shea, de nuevas versiones de literatura pianística a cargo de los titulares del certamen de piano más significativo del país constituye un hecho trascendente y una aportación importante. Fue la

inicial el registro Decca —primero y a la vez el último— del malogrado Marc Raubenhimer, Premio 1982, de un recital Schumann: **Tercera gran sonata, Op. 14; Novelette, Op. 21/8; Romance, Op. 28, núm. 2, y Allegro, Op. 8**, ya comentado y criticado en nuestras páginas en su día.

Ahora, el 17 de octubre, y tras la actuación en Madrid, con la Orquesta de RTVE, de Hugh Tinney, Premio 1984, acaba de ser presentada una nueva aportación del Concurso «Paloma O'Shea» a nuestro catálogo, un disco Franz Liszt, con versiones del joven pianista irlandés, de la **Sonata Dante, Valses oubliés 1 y 2; Bendición de Dios en la soledad y Chansone-neige**. Una realización del Certamen, en coproducción con Radio Nacional de España, con sello Decca y producción y dirección artística a cargo de José Luis Pérez de Arteaga, que tuvo en la mesa de control como ingenieros de sonido a Simón Eadon, por Decca Records, y a Miguel Angel Barcos y a Jesús Garrido, por R.N.E.

En el acto de presentación y tras emotivas palabras de la propia fundadora y presidenta del Concurso, José Luis Pérez de Arteaga, como productor, puso de relieve el significado de este nuevo aporte discográfico e hizo exposición de la labor de grupo desarrollada para la consecución de tan importante logro. Finalmente, Paloma O'Shea leyó unas impresiones escritas por Antonio Fernández-Cid sobre la personalidad del protagonista de la grabación, Hugh Tinney, presente en el acto, recibió la felicitación de todos los asistentes, una buena representa-

ción de las fuerzas musicales vivas de la capital de España.

### Otro patrocinio discográfico Paloma O'Shea

Días antes del acto comentado anteriormente, en la residencia madrileña de Paloma O'Shea, tuvimos las primicias de un registro Schubert-Liszt, **Soirés de Vienne**, encomendada por la productora discográfica Etnos al pianista español Joaquín Soriano, figura del pianismo nacional, colaborador importante del concurso santanderino, miembros destacado de sus Jurados, y ele-

mento base en los Cursos de Piano de la Universidad Menéndez Pelayo organizados por la misma en colaboración con el Concurso.

Como bien dice Andrés Ruiz Tarazona, que analiza esta producción en la carpeta del disco presentado, «*Estamos ante nueve auténticas joyas, fruto de la ideal colaboración de dos grandes músicos*». A aquella colaboración se unieron hoy Joaquín Soriano, para conseguir esta primera grabación, y Gabriel Moralejo, productor del registro, y ello merced al mecenazgo de Paloma O'Shea. Una nueva aportación a la discografía no ya española, sino universal. — A. R. M.

## ESTRENOS

**TOMAS MARCO: Sinfonía núm. 2 «Espacio cerrado».** Orquesta Sinfónica de Berlín (RDA). Director, Claus Peter Flor. Festival Internacional octubre 85. Encargo de la Associazione Musicale Angel Mariani. Teatro Astoria, de Rávena (Italia), 10 de noviembre.

**ARNOLD SCHOENBERG: Moses und Aron.** Primera representación en España. Mazura, Neuman, Calabro, Slania, Aichberger, Horn, Werner, Davidson. Escena, Han Neugebauer. Directores del Coro: Romano Galdolfi-Vittorio Sicuri. Producción: Bühnen de Stadt Kohn. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatro del Liceo. Director, Uwe Mund. Teatro del Liceo de Barcelona, 5 de noviembre.

**SALVADOR BRONTONS: Jam Rar Micanc Sidera.** Coro de mil voces mixtas. Director, Oriol Martorell. Retransmisión desde Bruselas por la Cadena SER, patrocinada por Salvat Editores. Europaia. Bruselas, 3 de noviembre.

**MANUEL SECO DE ARPE: Orfeuro.** Percusionistas de Estrasburgo. Encargo del Consejo de Europa. Radio France-Radio Alsace y SNCF. Museo del Ferrocarril, Mulhouse-Dornach (Francia), 29 de septiembre.

**PIERRE KALIN/DOM HELDER CAMARA; Sinfonía de los dos mundos.** Orquesta de Euskadi. Orfeón Donostia, Coral y Escolanías del Corazón de María. Director, Pierre

Kaelin. Basílica de Santa María, de San Sebastián, 31 de octubre.

**JUAN MANUEL CORTES:** **Abantos.** Juan Manuel Cortés (guitarra). Auditorio del Complejo de San Francisco, Cáceres, 13 de diciembre.

**S. SANCHEZ CAÑAS:** **El Junco** (de la **Suite Amarilla**). Pablo de la Cruz (guitarra). Apertura de curso de la Escuela Soto Mesa. Auditorio de San Felipe Neri. Madrid, 23 de octubre.

## ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

**Manuel Seco de Arpe,** recibió un encargo de composición del Consejo de Europa. La obra del encargo es **Orfeuro**, que se estrenó por los Percusionistas de Estrasburgo es el Museo del Ferrocarril de Mulhouse-Dornach (Francia).

**Radio France** en su canal France Musique (similar al Radio 2, de RNE), dedicó el pasado 12 de octubre su día entero de emisión a la música española. De las 9, a las 7 de la mañana del día siguiente pasaron por las ondas francesas las músicas del XV, XVI, y XVII españolas interpretadas por diversos grupos; la zarzuela **Las Golondrinas**, en versión de **Argenta**; obras de Alberto, Montero, Mariana Martínez y **Félix Máximo López**, en el espacio «Maestros desconocidos del teclado»; «La guitarra en España», con obras de Milán, Narvaez, Mudarra, Sor, Tárrega, etc; un espacio dedicado íntegramente a **Ataulfo Argenta**; un debate sobre la zarzuela retransmitido en directo desde Radio 2 en Madrid; recital de **Lluis Claret** al violoncelo; la sección de zarzuelas y canción española; una grabación de la **Orquesta de Radiotelevisión** dirigida por **Markevitch**; recital de **Alicia de Larrocha**; una «Noche Flamenco» y, por último, de las 2 las 7 de la madrugada ininterrumpidamente, música española con diversos intérpretes, de autores como **Falla, Albéniz, Granados, Domenico Scarlatti y Mauricio Ohana**.

Con oportunidad de la Fiesta de la Hispanidad, se celebró en Burdeos (Francia), en su Centro André Malraux, un recital de canto y

piano a cargo del tenor **Miguel Alonso** y del pianista **Antonio Moya junior**. En el programa, una selección de obras de zarzuela y ópera española.

La soprano española **María Herrero** ha hecho dos recitales en la ciudad de México. En el palacio de Bellas Artes y en el recién inaugurado Centro Asturiano, **María Herrero** ofreció, bajo los auspicios de la Embajada española, interpretaciones de fragmentos de zarzuelas y arias de ópera de **Norma, La fuerza del destino y El barbero de Sevilla**. La segunda parte estuvo formada por canciones de **Falla, Montsalvatge** y el aria de las **Bachianas brasileiras núm. 5**, de Villa-Lobos.

**Alfredo Kraus**, ha sido condecorado en la ciudad de Florencia con el «Florino de oro». Se trata del máximo honor de la ciudad que fue entregado al tenor canario por el alcalde de Florencia Massimo Bongiacchino.

**Andrés Segovia** interpretó ante Juan Pablo II, tras una misa ofrecida por el Papa en su capilla privada, la **Zarabanda** de Haendel. Posteriormente, Juan Pablo II bendeció su guitarra diciéndole que lo hacía «para que siga tocando para la gloria de Dios». El emperador del Japón Hiro Hito, también re- Japón Hiro Hito, también condecoró a nuestro guitarrista con la Orden del Sol Naciente «en reconocimiento a su labor realizada para elevar el valor musical de la guitarra clásica, contribuyendo a la divulgación de su música y al intercambio cultural entre Japón y España a través de la guitarra».

**Paco de Lucía**, al frente de seis músicos y con el bailarín **Juan Ramírez**, ha realizado una actuación en el teatro Le Mogador de París, preludio de su gira por diversos países entre los que se encuentran Estados Unidos, Canadá y algunos de Sudamérica.

**Tomás Marco** ha estrenado en el Festival Internacional Octubre 85, de Rávena (Italia) su obra **Sinfónica núm. 2 «Espacio cerrado»**. La composición era un encargo de la Assoziacione Musicale Angel Mariani. La Orquesta Sinfónica de Berlín (RDA), dirigida por Claus Peter Flor, fueron los artistas que tocaron la obra de **Tomás Marco**.

**Jam Rara Micanc Sidera** es la obra de **Salvador Brontons** estrenada en Bruselas en el marco de Europa, que cantaron mil voces

mixtas dirigidas por **Oriol Martorell**. La obra fue retransmitida a nuestro país a través de la Cadena SER, bajo el patrocinio de Salvat Editores.

## CON NOMBRE PROPIO

**JOSE MARIA CERVERA LLORET** ha obtenido el premio «Maestro Villa» que concede el Ayuntamiento madrileño, dentro de sus galardones «Villa de Madrid», a la mejor composición para banda sinfónica. La obra premiada se titula **Obertura clásica**. **José María Cervera** es un músico que fue a los 17 años ayudante de cátedra de Armonía en el Conservatorio de Valencia y más tarde catedrático. Director de la Escuela de Música de la Diputación valenciana, está en posesión de cincuenta premios en certámenes musicales (entre ellos cuatro de dirección) y es director honorario de varias bandas de música. Tiene los premios de composición «Ciudad de Barcelona 1969» y «Ciudad de Murcia 1970» y ha sido titular de las bandas de Moncada, Buñol y Primitiva de Liria. Al premio «Maestro Villa» concurren nueve partituras procedentes de toda España. La obra de **Cervera** será estrenada el próximo mes de enero por la Banda Sinfónica Municipal de Madrid.

**MERCEDES PADILLA** no es la primera mujer que dirige en el Teatro Real, ni siquiera la primera española. Como antecedente inmediato podemos citar entre otros a **Pilar Couceiro**, que lo hizo hace cuatro años, y la temporada pasada a la italiana **Pina Carmirelli**, concertino-directora de I Musici. Anteriormente lo hicieron otras mujeres. **Mercedes Padilla** obtuvo un gran éxito en el Real con la Orquesta de Cámara de Madrid y actuando como solista **Joanna Guillen**, flautista de la Orquesta Nacional, el pasado 5 de noviembre.

**SAMUEL COOK**, de Estados Unidos, recibió el primer premio de voces masculinas del Concurso Internacional «Francisco Viñas» La coreana **Soo Jyong Jo** fue la mejor voz femenina, seguida de **Leontina Vaduva** (Rumanía) y **Assayo Otsuka** (Japón). Entre las vo-

ces masculinas alcanzaron galardones, además del referido **Samuel Cook**, el alemán **Udo Roestel** y «ex aequo» el italiano **Lucio Gallo** y el español **José Antonio Sempere**. Otros premios especiales los recibieron los contratenores **Nicholas Clapton** y **Charles Coleman**, **Katalin Szendrenyi** (mejor intérprete de Wagner) y **Sara Mingardo** (bolsa de estudio de la Academia Chigiana, de Siena). Los triunfadores ofrecieron un recital en el Liceo de Barcelona.

**ANGEL SAGARDIA** ha dado una conferencia en la Fundación Banco Exterior de Madrid con el tema. **La mujer en la vida de cuatro compositores célebres: Haydn, Mozart, Beethoven y Schumann**. El conferenciante se ocupó de **María Ana Keller, Constanza Weber** y **Clara Wieck** y se refirió también a otras mujeres con las que tuvieron relaciones los cuatro músicos.

**JOAQUIN RODRIGO** celebró su ochenta cumpleaños coincidiendo con la festividad de Santa Cecilia, patrona de la música, el 22 de noviembre.

**ERNESTO HALFFTER** ha sido objeto de un concierto homenaje en el Teatro Real, con motivo de sus ochenta años, interpretado por la Orquesta y el Coro Nacional de España, dirigidos por **Víctor Pablo Pérez** y **Sabas Calvillo**, respectivamente. Tocaron un programa integrado por obras de **Halffter** y el homenaje contó con la adhesión del Centro Nacional para la Difusión de la Música Contemporánea y la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

**XAVIER MONTSALVATGE** y **ALICIA DE LARROCHA** recibieron los Premios Nacionales de Música, **JOSE CARRERAS**, la Medalla de Oro de Bellas Artes. Los primeros fueron entregados por el Ministro de Cultura, en un acto celebrado

en la Escuela Superior de Canto, de Madrid. El Rey hizo entrega de las Medallas, en la Sala Juan de Villanueva del Museo del Prado.

**LUIS DE PABLO** ha sido el destinatario del primer concierto que en su homenaje ha organizado el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, tras la creación (bajo el punto de vista legal, porque el organismo lleva funcionando varios años) de esta entidad, dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. En el Museo del Prado ofrecieron un concierto el Conjunto Instrumental de Madrid, dirigidos por **José María Franco Gil** y actuando como solista **Pedro Corostola** (violoncelo).

**GAUDES** y **SAURA** ruedan la tercera de las películas de su trilogía; esta vez se trata de **El amor brujo**, que incide una vez más en la colaboración de los dos artistas, concretada ante-

riormente en **Bodas de sangre** y **Carmen**. **El amor brujo** es una producción de Emiliano Piedra, que interpreta el propio **Gades** con **Cristina Hoyos**, **Laura del Sol**, **Antonio Jiménez** y **Emma Penella**. El presupuesto es de 250 millones de pesetas y será estrenada en el Próximo Festival de Cannes.

**STEFAN ASKENASA**, pianista belga, ha fallecido en Bonn a la edad de 90 años. Un día antes de su muerte **Askenase** ofreció un concierto en Colonia, perteneciente a una gira que estaba haciendo por la República Federal Alemana y Austria. **Stefan Askenase** fue alumno de Theodor Pollak y Emil von Sauer.

**MARLOS NOBRE**, compositor brasileño, fue elegido presidente del Consejo Internacional de Música, en el transcurso de una asamblea de esta organización celebrada en la ciudad de Dresde. Reemplaza al austriaco **Gottfried Schootz**.

**HUMBERTO QUAGLIATA**, el pianista uruguayo residente en Madrid ha realizado, con motivo del Año Europeo de la Música, un ciclo de conciertos de piano organizado por la Universidad Complutense de Madrid. Este mismo ciclo fue ofrecido por **Quagliata** en la Caja Postal de Ahorros.

**MISHA SCHNEIDER**, violoncelista del Cuarteto de Cuerda de Budapest, ha fallecido en Nueva York. De origen lituano, estudió en Leipzig con Julius Klengel y en París. El Cuarteto de Cuerda de Budapest era el titular de la Librería del Congreso de Washington.

**NURIA SCHOENBERG** asistió a la representación en el Liceo de la obra de su padre **Moisés Aarón**, lo que constituyó un importante estreno en una ciudad como Barcelona, muy ligada a la composición de esta obra. **Nuria Schoenberg** habló de **Moisés y Aarón** como de una ópera filo-

sófica. «Cuando mi padre llegó a Estados Unidos quiso convertirse en el presidente de todos los hebreos y existe su célebre carta en la que anuncia estar dispuesto a abandonar la música para conseguir la unión de todos los judíos. Estaba acostumbrado a luchar por causas poco populares en música».

**SARAH VAUGHAN** fue el mayor acontecimiento del Festival de Jazz organizado por el Ministerio de Cultura en Madrid. La divina actuó en el Teatro Real con un recital que fue calificado de histórico por los aficionados jazzísticos.

**RAMON BARCE** ha presentado el ciclo de conciertos dedicados a conmemorar los diez años de existencia del Laboratorio de Interpretación Musical, en el Instituto Alemán, en Madrid. Esta efemérides será también conmemorada con una exposición de partituras, la presentación de un libro-memoria del LIM, de un disco y varias mesas redondas.

## TRES OBRAS SOBRE CANTO GREGORIANO PUBLICADAS POR LA ABADIA DE SILOS

1. J. JEANNETEAU: Los Modos Gregorianos. Historia. Análisis. Estética. Un libro **i m p r e s c i n d i b l e** para conocer a fondo la modalidad Gregoriana

Vol. de 16,5 x 23,5 cms., 487 págs. Silos, 1985. Precio: 2.400 ptas.

2. Dom E. CARDINE: Semiología Gregoriana.

Una obra **n e c e s a r i a** para entender los nuevos hallazgos sobre la rítmica gregoriana y para interpretar las piezas de Gradual. Vol. de 24 x 17 cms., 164 págs. Silos, 1982. Precio: 900 ptas.

3. Dom J. GAJARD: Canto Gregoriano.

Un volumen de **i n t e r é s** para comprender el método y el ritmo de Solesmes.

Vol. de 21,50 x 14 cms., 250 págs. Silos, 1963. Precio: 600 ptas.

Además de esta obra de nuestro FONDO EDITORIAL nuestro FONDO DE LIBRERIA le ofrece los libros que contienen el repertorio gregoriano: Gradual, Antifonario, Himnario, Salterio, etc., así como obras en francés sobre musicología gregoriana.

PEDIDOS:

Librería de la Abadía

E-09358 SANTO DOMINGO DE SILOS

(Burgos - ESPAÑA)

Tel.: (947) 38 07 68

## La editorial Bongiovanni de Bolonia cumple 80 años

En la animada y céntrica calle Rizzoli de Bolonia existe todavía hoy el mítico «taller» del editor Bongiovanni. La palabra no debe sonar a desprecio porque la empresa Bongiovanni ha mantenido siempre, desde sus orígenes sus mejores características de un auténtico taller de artesanía acorde con las tradiciones italianas, y esto ha sucedido por la vocación de su fundador, el siciliano (boloñés de adopción) Francesco Bongiovanni. Un sitio en el que durante ochenta años no solamente se ha vendido música impresa sino que ha sido un centro en el que se ha pensado en la música, producido música y difundido más allá de sus paredes.

No conocí a Francesco Bongiovanni pero le imagino fácilmente como un joven sagaz, genial, emprendedor y, sobre todo, visceralmente amante de la música. Y de música, ciertamente, entendía, aunque pueda despertar una sonrisa el recuerdo de que pensara fundar su propio «estudio musical» recién salido del servicio militar, durante el cual había formado parte de una... banda del regimiento. La pequeña tienda de música obtuvo enseguida la simpatía de los músicos boloñeses, que eran atraídos, aparte por su céntrica situación en la ciudad, por la jovial y abierta hospitalidad del titular. Así, casi tomando como modelo al célebre «Círculo Zanichelli», en los primeros años de este siglo se constituyó un «Círculo Bongiovanni», en el que alternaban, en las doctas y animadas disquisiciones sobre la actualidad musical, figuras como el abogado Cesare Paglia, que bajo el seudónimo de «Gaianus» durante lustros firmó agudísimas y polémicas críticas musicales en los diarios boloñeses; o el célebre tenor wagneriano Giuseppe Borgatti; el joven y prometedor compositor Adolfo Gandino y, sobre todos ellos sobresalía, por la merecida notoriedad como excelente compositor y mago de la instrumentación, Ottorino Respighi.

Se unieron enseguida al equipo el napolitano Franco Alfano, nuevo director del conservatorio (entonces Liceo musical), y la serie de sus alumnos predilectos: el veronés Antonio Veretti, En-

zo Masetti, Riccardo Nielsen. En el pequeño local, aún no rebosante de discos, como ahora, tronaba un piano vertical en el que a menudo se sentaba el propio Respighi.

La cotidiana presencia de tantas personalidades, a menudo ricas en ideas, en una época en la que los jóvenes tenían aún como lícito mirar con confianza y entusiasmo al futuro de la música, fue realmente determinante para impulsar a Bongiovanni a pasarse a la edición. Así nació un catálogo enriquecido progresivamente con la música de Ottorino Respighi, Ferrari-Trecate, Renzo Bossi, Gian Francesco Malipiero, Vittorio Gui, Franco Mángola, Franco Alfano, Virgilio Mortari, Riccardo Nielsen, Giuseppe Mulé, Enzo Masetti, Gaspare Scuderi, Ludovico Rocca, Antonio Veretti y, por fin, Riccardo Zandonai.



Francesco Bongiovanni, el fundador, con su hijo Edoardo, en 1910 ante la fachada de la tienda.

De Respighi fue publicada prácticamente toda su producción lírica, entre la cual la notable «Nebbie» sobre versos de Ada Negri. Una mención aparte merecen también las delicadas composiciones instrumentales de Guido Guerrini, entonces director del Conservatorio Santa Cecilia de Roma y las músicas corales de inspiración popular debidas a la pluma de Francesco Balilla Pratella. Entre los méritos de la editorial Bongiovanni tenemos que añadir la obra radiofónica «La via di Colom-

bo», de Riccardo Nielsen, que consiguió en 1953 el Premio Italia de la RAI.

En el periodo de entreguerras, con el progresivo alejamiento de la música culta de los cánones estéticos imperantes en los primeros años del siglo XX, la actividad de la casa musical boloñesa se reorientó, igual que la música, hacia una total renovación, la dirección había pasado al hijo de Francesco, Edoardo. Posteriormente, se enriqueció el catálogo de la editorial Bongiovanni adquiriendo algunos títulos del editor Pizzi en 1924.

Tras la segunda Guerra Mundial se abrieron en la pequeña y dinámica casa nuevas perspectivas. El nieto del fundador realizó como una refundación de la empresa, junto al prestigioso catálogo de música impresa se vino en estos años constituyendo un nuevo catálogo discográfico que, único en Italia, poseía su propia y precisa orientación con el intento de ocupar los espacios libres y disponibles del mercado internacional.

Nacieron así tres colecciones, la primera y más conocida «El mito de la ópera», debida a la genial intuición de Danielle Rubboli, que era su director, recogía reproducciones impecables bajo el punto de vista técnico, de viejos discos ya inencontrables de cantantes líricos de relevancia histórica, como Pertile, Galeffi, De Mur, Garbin, Govoni, por citar solo algunos nombres, e incluso óperas completas descatalogadas en discos de 78 r.p.m., como la famosa «Aida» de Arangi-Lombardo o el «Rigoletto» de Danise, la segunda colección presentó recitales de grandes cantantes contemporáneos registradas en vivo con acompañamiento de piano, se trata de interpretaciones inéditas. ¿Los nombres? Cito como ejemplos: Marilyn Horne, Katia Ricciarelli, Piero Cappuccilli, Rayna Rabaivanska, Carlo Bergonzi, Mirella Freni, Renato Bruson, Luciano Serra, Martine Dupuy, Olivia Stapp y, sobre todo, Bongiovanni se ha asegurado la exclusiva para Italia de los recitales con orquesta de Alfredo Kraus, ya publicados en España. Es prácticamente imposible detallar



Giancarlo Bongiovanni entrega el Premio de la Crítica Discográfica al pianista Leone Magiera.

la producción discográfica recientemente producida por Bongiovanni, es indispensable, sin embargo, citar algunas como el admirable «Pêcheur de perles», con Kraus como protagonista, que han sido publicada en la colección «Las novedades del pasado». Así, han venido a la luz auténticos redescubrimientos registrados en vivo en su primera ejecución moderna: «Demetrio e Polibio», de Rossini; «Le serve rivali», de Traetta; «Olivo e Pasquale», de Donizetti; «Maria Egiziaca» y «Lucrezia», de Respighi, «Lorelley», de Catalani y aún «Jone», de Petrella, tan vituperada como divertida. Y la recién nacida, «Gli Orazi e i Curiazi», de Cimarosa, en la buena edición de la Opera Bufo de Genova. Ello no significa que la actividad editorial propiamente dicha haya sido abandonada. En los últimos años han salido a la luz volúmenes de gran interés como la biografía de Adriana Guerrini, por Feliciotti; la reedición de los escritos de Lauri-Volpi; «Le stirpi canori», de Sguerzi; «Le voci ferraresi», de Rubboli; «Le voci romane», por Caputo; «L'arte del canto in Romagna», de quien esto escribe, etc.

Es una actividad, a pesar de las modestas dimensiones de la casa, que no resisto a definir como imponente, y tanto más por que siempre ha sido conducida sobre el hilo maestro de una ininterrumpida tradición cultural. Así que no es cierto del todo que con medios limitados no se pueda sobrevivir y hacer cultura.—FERNANDO BATAGLIA

## SANTIAGO SABINA CORONA

Por José Miguel Mederos  
Rivero



## VIDA Y OBRA

El panorama musical canario a finales del siglo XIX y primera mitad del XX, período en que vivió Santiago Sabina, era muy completo desde todos los ángulos. Compositores de los más diversos géneros e intérpretes de talla nacional e internacional formarían una casi determinable relación de nombres, que aparecen centrados fundamentalmente en Tenerife y Gran Canaria, y en menor grado en La Palma.

Bernardino Valle, Santiago Tejera, José Avellaneda, José Espínola García, Víctor Doreste, Domingo Doreste («Fray Lezco»), Juan Estany Ríos, Juan Álvarez García, Francisco Delgado Herrera, Emma Martínez de la Torre, los hermanos González Ferrera (Francisco, Antonio y Domingo), Agustín León Villaverde, Manuel Bonnín, Julio Navarro Grau, Juan Reyes Armas, Juan Reyes Bartlet... y una lista interminable que podríamos simbólicamente hacer llegar hasta Juan Hidalgo o Carlos Cruz de Castro.

En 1893 nacía en Santa Cruz de Tenerife un músico de una extraordinaria trascendencia, tanto como director como profesor del Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y, sobre todo, como compositor que lograría consolidar el sintonismo tinerfeño. Después de los primeros estudios en su ciudad natal, Sabina contó sus comienzos: «Mi debut como maestro director y concertador lo verifiqué cuando apenas había cumplido los 17 años. Valencia fue la ciudad en que por primera vez tomé la batuta, dirigiendo la orquesta del Teatro Princesa». Esto sucedía en 1910, tras haber pasado por Madrid, París e Italia como estudiante.

El 20 de septiembre de 1912 debutó en Santa Cruz de Tenerife, actuando como maestro concertador-director de la Compañía de José Gamero, con las obras **Carceleras**, **Molinos de viento** y **El príncipe Casto**. Muchas obras conte-

nía el repertorio de la compañía: **La Casta Susana** (Gilbert), **El conde de Luxemburgo** (Lehar), **La Viuda alegre**, **Anita la Risueña** (Vives), **El fresco de Goya** (letra del tinerfeño Antonio Domínguez y Carlos Arniches, con música de Valverde), **Juegos malabares** (Vives), **La princesa del dólar** (Leo Fall)... hasta una **Cavalleria Rusticana** (cantada en español). Según nos cuenta Francisco Martínez Viera, el público llenó el «Parque» y tuvo, además, la ocasión de contemplar una obra del propio Gamero con música de Amadeo Vives: **A la vera del queré**. Pero el mayor éxito de público y crítica fue el estreno local de **La corte de faraón**.

A principios de 1914, entra en contacto con Frégoli: «Me uní a Frégoli, el celeberrimo transformista, y con él actué durante ese año y el siguiente, haciendo una laboriosa "tournee" por América, durante la cual visitamos Brasil, la Argentina, Chile, Centroamérica y la república de Cuba»... Sabina continuó con Frégoli hasta Francia y dejó su compañía en Italia. «Ya en este país, el país soñado de todos los artistas, trabajé cerca de cuatro años como director y concertador de conjuntos líricos, afeitándome cuanto pude en el estudio y perfección de mi arte y adquiriendo así, a base del propio esfuerzo, la cultura musical necesaria para no ser un indocumentado en estas materias».

En 1917 vuelve a Francia, llamado para dirigir en el Teatro «Sarah Bernhard», de París, una ópera de tema español original del maestro Contesse, titulada **Pepita** y considerada por Sabina como de «tendencia futurista». Aprovechando esta estancia en Francia da a conocer algunas de sus composiciones que fueron bien acogidas: **Polichinela** e **Impresiones de Oriente** (Sociedad de Conciertos Colonne). De vuelta a Italia conoce al poeta modernista Goffredo Fanti, quien le entrega el texto de la que sería su primera ópera: **L'Errante**, en dos actos. Parece que luego este texto sería traducido al castellano por Gregorio Martínez Sierra. Fanti le daría

otro libreto para la nueva ópera **Mística Fonte**.

De regreso de una gira con la compañía de Esperanza Iris, al pasar por Santa Cruz, se encuentra con que la compositora tinerfeña Emma Martínez de la Torre y Shelton (1892-1981) montaba, con su grupo de aficionados «Caricato», unido a los cantantes profesionales y Matilde Martín, **Cavalleria Rusticana** (1922). Santiago Sabina se hizo cargo de la dirección musical de esta obra.

De la época de la guerra, que pasó en Italia, es su **Danza exótica**, en cuya partitura consta de forma manuscrita que se estrena por primera vez en Turín (1918) y en Padua (1919) bajo la batuta del prestigioso y no poco exigente director de orquesta Arturo Toscanini. En el Teatro de La Scala de Milán estrenará la ópera en un acto con letra de Rafael Alaria, **Nelva**, dirigida también por Arturo Toscanini. Esta ópera fue estrenada en el Teatro Tivoli de Barcelona y en el Teatro Apolo de Madrid por la Compañía del maestro Vives, con notable éxito de público y crítica periódica.

En 1926 vuelve a Santa Cruz de Tenerife, esta vez a cargo de la Compañía de Luis Ballester. Se hicieron los estrenos locales de **Los Gavilanes**, **Don Quintín el Amargao**, **Doña Francisquita**, **La Calesera**, **El sol de Sevilla**, etc. El 11 de febrero ofrece un programa integrado por dos obras suyas: **La fuente de los álamos** (letra de Santiago Aristeo) y su ya comentada ópera **Nelva**. En la Península continuará estrenando obras como **La Serrana** (obra costumbrista presentada en los teatros El Dorado, de Barcelona, y Novedades, de Madrid), **El hechizo** (Sevilla), y la opereta **El vencedor de los parthos** (el Ideal, de Madrid), **El demonio es un pobre diablo...**

Al regreso de un viaje a América es nombrado director del Teatro Lírico Nacional. En 1935 decidió aceptar la oferta que le hacen los profesores del Conservatorio de Música de Tenerife para crear y dirigir la Orquesta de

Cámara de Canarias (actual Sinfónica de Tenerife), con la que dará el primer concierto el 16 de noviembre de 1935. Sabina, desde esa fecha hasta su muerte (31 de agosto de 1966), aunará a sus trabajos de director las clases del Conservatorio, alternando con su tarea de compositor. La versión sinfónica de los **Cantos Canarios**, de Teobaldo Power, sigue siendo uno de sus mayores logros.

No se puede pretender encasillar en un estilo determinado cada una de sus obras. Las diferencias estilísticas se sitúan dentro de un contexto histórico que, por sí mismo, es capaz de mostrar las diferencias existentes entre ellas. Por ejemplo, la **Danza exótica**, muy dentro del ambiente de alguna tendencia estética surgida en la primera Guerra Mundial, presenta contrastes evidentes con la brillante orquestación de los **Cantos Canarios**, o con el tono plenamente intimista del **Nocturno** para orquesta.

## BIBLIOGRAFIA

- ALIER, ROGER:** Dentro de la colección «Qué es y en qué consiste. La Zarzuela», (pág. 81). Ediciones Daimon, 1984.
- ALIER, ROGER Y OTROS:** *El libro de la zarzuela*, (pág. 336). Ed. Daimon, 1982.
- ALMADI:** Artículo en la contraportada del disco de la Orquesta de Cámara de Canarias (1957).
- MARTINEZ VIERA, FRANCISCO:** *Anales del Teatro en Tenerife*. Imprenta Editora Católica. Tenerife, 1968.
- MEDEROS RIVERO, JOSE MIGUEL:** *De la Orquesta de Cámara de Canarias a la Sinfónica de Tenerife*. Artículo que forma parte del programa dedicado a la audición número mil. Patronato Insular de Música del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.
- MEDEROS RIVERO, J. M.:** Encarte del volumen 1 de *Compositores Canarios del siglo XIX y siglo XX*. Patronato Insular de Música del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1984.
- SABINA, SANTIAGO:** *Autobiografías*. Librería Hespérides. Cinco páginas con algún episodio de su vida, quizá escrito a principios de los años veinte.
- SIEMENS HERNANDEZ, L.:** *La Música en Canarias*. Museo Canario, 1977.
- SIEMENS HERNANDEZ, L.:** Dentro del libro *Canarias siglo XX*, el apartado referido a música. Edirca. 1983.

A esta bibliografía habría que añadir diversas citas en libros y artículos periodísticos de épocas muy diversas, los de Antonio Martí, Gilberto Alemán, Domingo Rodríguez, etc.

Fragmento autógrafo de la «Danza exótica», de Sabina

## DISCOGRAFIA

**Nocturno.** Se incluyen en el mismo *Evocación* (León Villaverde); *Romanza sin palabras* (A. González Ferrera); *Ajedrez y naipes* (Santiago Reig); *Pasan las carretas* (Francisco González Ferrera); *Ofrenda* (Manuel Bonnín); *Copla* (Emma Martínez de la Torre). Orquesta de Cámara de Canarias. Director: Santiago Sabina. Discos Canario. Venezuela, 1957.

**Danza exótica.** Se incluyen además: *Cantos Canarios* (Power, orquestación: Sabina); *Christus* (fragmento de la ópera de Juan Álvarez García); *María Adela* (preludio del tercer acto del drama lírico de Juan Reyes Bartlet); *Evocación* (Agustín León Villaverde), y *Navidad en Tenerife* (Manuel Bonnín Guérin). Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Armando Alfonso. Discos Manzana. Referencia: SNI-7. Grabación de 1984.



## OBRAS

Sin pretender un catálogo estricto, reseñaremos las que han tenido un mayor impacto:

**Operas:** *Nelva*, *Mística Fonte*, *L'Errante*.

**Operetas y zarzuelas:** *El Hechizo*, *La Serrana*, *El vencedor de los parthos*, *La Fuente de los Alamos*, *El demonio es un pobre diablo*.

Varios: *Danza exótica*, *Nocturno*, Orquestación de «*Cantos Canarios*», de Power. *Dos canciones para soprano y orquesta*, *Polichinela*, *Impresiones de Oriente*.



# 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

**Garrido**

Primeras marcas.  
c/ Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.  
NUEVO LOCAL  
c/ Espejo, 4  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51  
28005 MADRID

### HAZEN DISTRIBUIDORA GENE- RAL DE PIANOS, S.A.

Carretera de La Coruña, Km. 17,200  
Teléfs. 637 10 04-08-12  
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

**JORQUERA PIANOS**

Pianos. Organos. Instrumentos.  
Proveedores del Palau de la Música,  
Conservatorios y Entidades de  
Concierto.

Avda. Francesc Cambó  
(Avda. Catedral), núm. 10.  
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 Are-  
nal, 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

**Garrido**

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

### Garrijo

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

### Garrijo

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

### Garrijo

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

# FIN DE AÑO EN VIENA



**—ENTRADAS GARANTIZADAS—**

*Una experiencia  
musical  
inolvidable*

**28 DICIEMBRE - 3 ENERO**

Gran Vía, 70, piso 10º-III  
Tels.: 241 96 68 y 241 96 78. Tlx.: 48418  
28013 MADRID

## ITINERARIO

### Día 1º: MADRID-VIENA

Presentación en el Aeropuerto de Barajas, salidas internacionales y embarque en avión de línea regular con destino a Viena.

### Día 2º: VIENA

Alojamiento y desayuno en el hotel.  
Visita de la ciudad.

Alojamiento y desayuno en el hotel.  
Visita de la ciudad.

### Días 3º, 4º, 5º y 6º: VIENA

Estancia en el hotel en régimen de alojamiento y desayuno. Consulte las «actividades opcionales y musicales».

### Día 7º: VIENA-MADRID

Desayuno en el hotel. Traslado al Aeropuerto para continuar viaje en avión de línea regular a Madrid.

## FIN DE VIAJE

### Precio por persona

**Hab. doble    Sup. single**

**Hoteles:**            137.500            19.800  
Regina: Prinz Eugen,  
Park Schonbrunn, o similar

### ESTOS PRECIOS COMPRENDEN:

- Billete aéreo Madrid-Viena, en vuelo de línea regular.
- 6 noches en el hotel elegido en régimen de habitación y desayuno.
- Traslados en Viena a la llegada y salida.
- Visita de la ciudad con guía hablando español.
- Asistencia continua por personal especializado de ORBITOUR, S. A.
- Seguro de viaje: Asistencia sanitaria, seguro de equipajes, accidente en viaje, etc.
- Entradas para los conciertos y Opereta marcados con • en el programa.
- Transporte de ida y vuelta para asistir a estos espectáculos.

## ACTIVIDADES MUSICALES

INCLUIDAS EN EL PRECIO

### Konzerthaus

#### 31 DICIEMBRE

- Novena Sinfonía "Coral"  
L. V. Beethoven  
Hildegard Heichele, soprano  
Margareta Hintermeier, contralto  
Josef Protschka, tenor  
Ferruccio Furlanetto, bajo  
Coro "Singakademie"  
Coro "Singakademie"  
Orquesta Sinfónica de Viena  
Director: George Prete

#### 1 ENERO

- Concierto de Año Nuevo  
Orquesta Sinfónica Hofburg  
Director: Gert Hofbauer

### OPERETA

- EL MURCIELAGO  
Johan Strauss

### CENA DE NOCHE VIEJA

¡Una despedida del año verdaderamente diferente!

Alta cocina vienesa de la época imperial, vino y champagne.

En los salones y pequeño teatro construido por Francisco José I para sus huéspedes ilustres.

Y música, mucha música

Una noche que solamente se puede vivir en Viena.

**PRECIO POR PERSONA            16.500 PTAS.**

## OPCIONALES

### Opera del Estado

**28 Dic.:** La Flauta Mágica - W.A. Mozart

**29 Dic.:** Las Bodas de Fígaro - W.A. Mozart

**30 Dic.:** Salomé - Richard Strauss

Opereta: La Princesa de las Csardas -  
Emmerich Kalman

### 1 Enero - Musikverein

Concierto de Año Nuevo

Orquesta Filarmónica de Viena

Director: Lorin Maazel

### PRECIOS DE LAS ENTRADAS

CATEGORIA	A	B	C
	52.450	39.400	30.600

— El 30 de Diciembre tenemos entradas para "Salomé" y "La Princesa de las Csardas". Indiquen cuál prefieren al hacer la reserva.

— El 1 de Enero tenemos un número limitado de entradas para el "Concierto de Año Nuevo" de la Filarmónica. Se asignarán por estricto orden de formalización de la reserva y su precio se comunicará en breve (no está incluido en los paquetes de entradas).

### NOTA GENERAL

— Las funciones de la Opera del Estado, la Opereta y el Concierto de Beethoven comienzan a las 19 horas, y los conciertos de Año Nuevo a las 11 horas.

## ACTIVIDADES OPCIONALES

### Bosques de Viena y Mayerling

**PRECIO POR PERSONA            2.970 PTAS.**

Valle del Danubio-Wachau

### Valle del Danubio-Wachau

**PRECIO POR PERSONA            6.750 PTAS.**  
(Almuerzo incluido)

**Orbi Tours**



# 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.