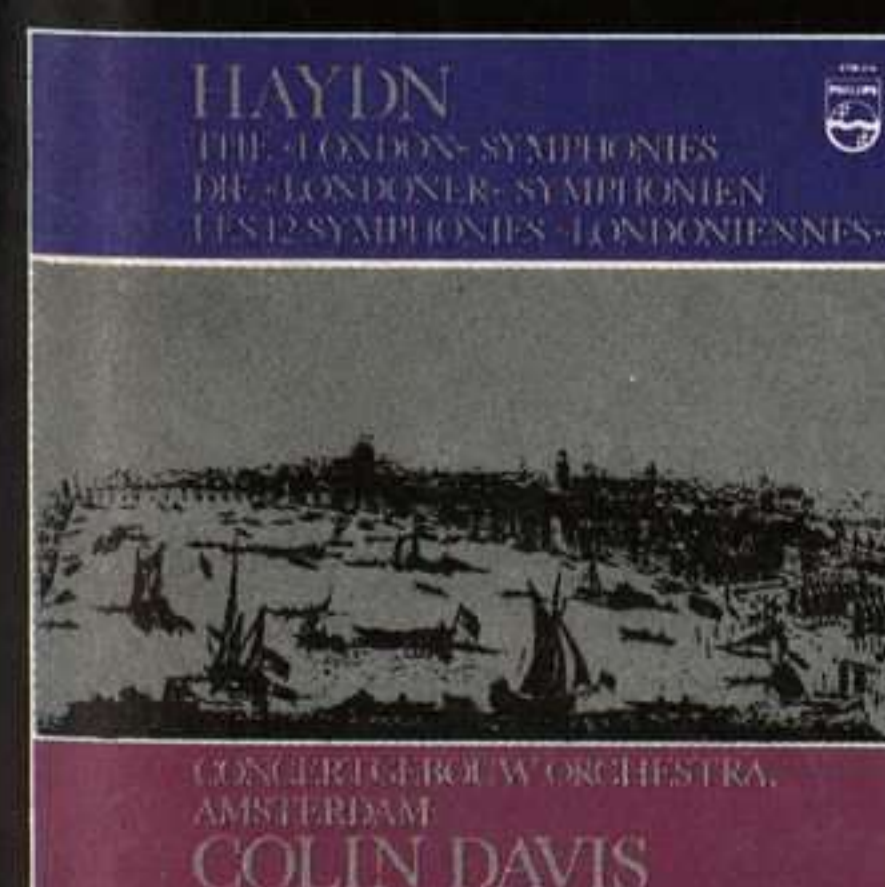
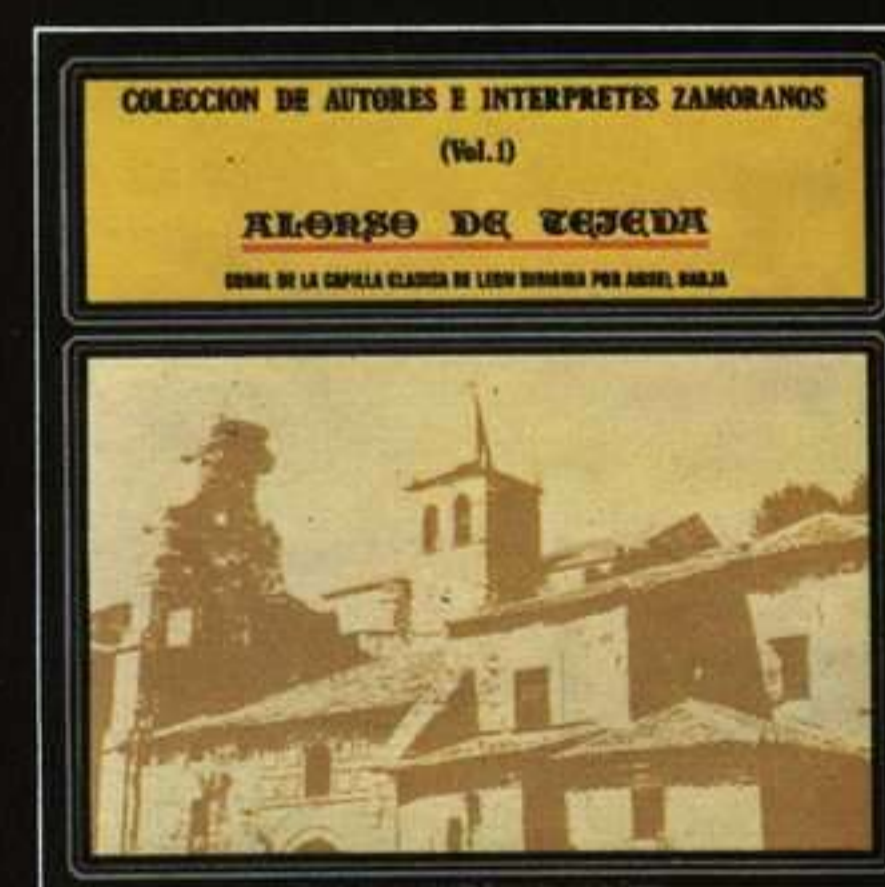
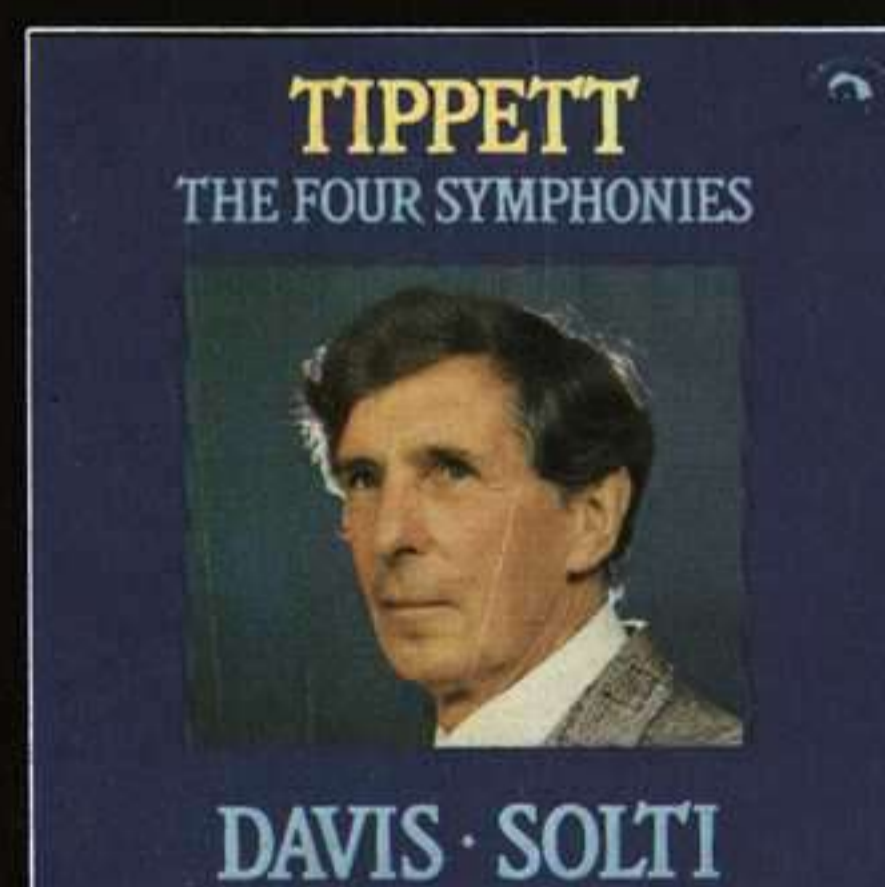
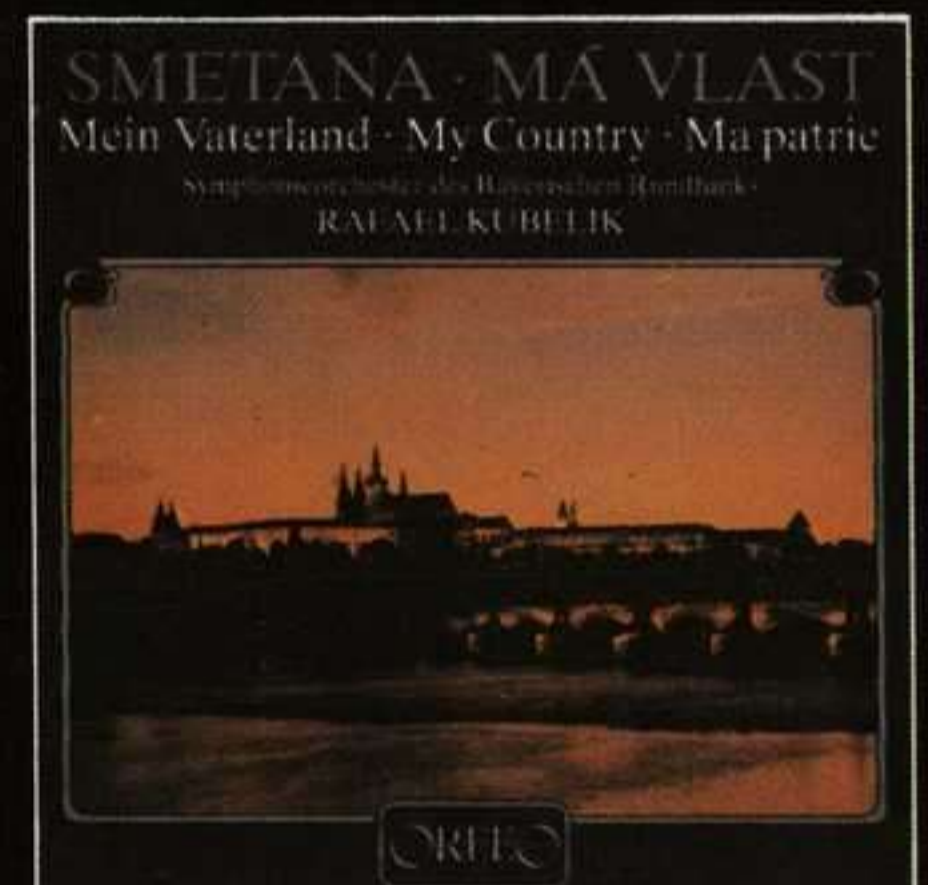


# RITMO

AÑO LVII • NUM. 562 • 1986 • PRECIO 475 PTAS.

## Los mejores clásicos 1985





# YAMAHA

prestigio y calidad  
en la más amplia gama  
de instrumentos musicales



Importador:

# HAZEN

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



# Sumario

J. M. Mateo.

## RITMO

AÑO LVII • NÚM. 562 • ENERO 1986 • PRECIO 475 PTAS.

### Los mejores clásicos 1985



### Nuestra portada

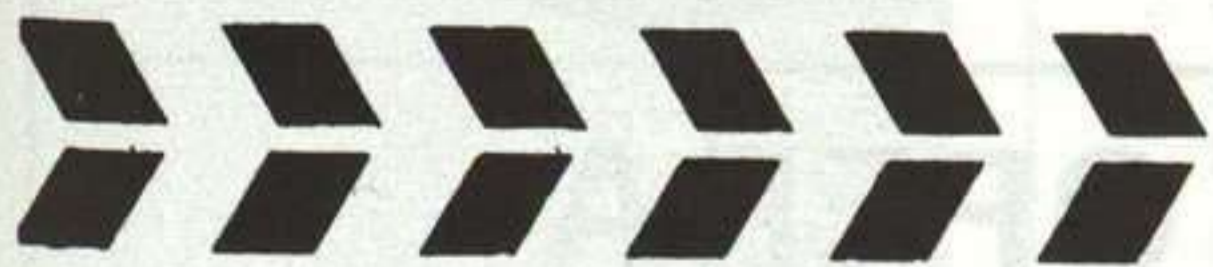
«Los mejores clásicos 1985» ocupa la portada de este número. Estos discos han sido seleccionados por un equipo de críticos de la revista, cada uno dentro de un apartado discográfico. Aparece también Sir Georg Solti, considerado por nuestros colaboradores el «Artista del año» por sus aportaciones a la producción sonora. La información concreta sobre los Premios del Disco está en página 6.

### Entrevista

El tenor español Josep Carreras concedió una larga y espontánea entrevista a nuestros corresponsales en Barcelona, poco antes del ensayo general de las representaciones de **Simón Boccanegra**, en el Liceo. Sus declaraciones, en la página 10.

### Discoteca Básica

Dos novedades discográficas del título, y la representación de **La Cenerentola** en el Teatro de la Zarzuela de Madrid justifican nuestra atención y análisis pormenorizado de las versiones de la obra de Rossini (pág. 49).



### EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

- Entrevista a Elena Obratzsova • Nueva sección escrita por Hernández Girbal: «Viejas fotografías de mi álbum»
- Internacional: El Festival Alban Berg en Viena y el estreno londinense de la «Cantata» de Gerhard.

### Págs.

<b>Revista de Prensa</b>	4
<b>Editorial: El papel de los ayuntamientos</b>	5
<b>Los mejores clásicos de 1985: Premios RITMO. Decimosexta edición</b>	6
<b>Entrevista: Josep Carreras: «Hay crisis de voces en los jóvenes»</b>	10
<b>Reportaje: El esperado retorno de la música a la universidad española</b>	14
<b>Intérpretes: La Asociación Coral de Sevilla. La Orquesta de Málaga. Breve semblanza de un joven talento guitarrístico</b>	16
<b>Música contemporánea: La primavera de la música contemporánea en el otoño barcelonés</b>	20
<b>La música en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo</b>	24
<b>Festivales: IX Semana Santa Cecilia de Valladolid. Quincena Musical de San Sebastián. Festival anual de la Caja de Ahorros de Albacete</b>	29
<b>Cursos y Concursos: II Certámen Internacional de Guitarra «Andrés Segovia» en Almuñécar. Curso «La música del siglo XX. VII Tribuna de Jóvenes Intérpretes: La piedra filosofal</b>	32
<b>Danza: Una joya para el repertorio del B.N./c: «Voluntaries»</b>	36
<b>Zarzuela: Inauguración y clausura de la temporada con «Doña Francisquita»</b>	39
<b>Opera: Temporada 86: Buenos repartos e inadecuada programación</b>	41
<b>Jazz: VI Festival de Madrid</b>	44
<b>Discoteca Básica: «La Cenerentola», de Rossini</b>	48
<b>Crítica discográfica</b>	54
<b>Libros y partituras</b>	65
<b>Televisión: «Salomé, la última gran lección de Karl Boehm</b>	66
<b>Don Taddeo in Barcellona: La Filarmónica Checa: Dvorak «revisitado»</b>	68
<b>Madrid: El dorado ocaso de una diosa</b>	72
<b>País Musical</b>	75
<b>Cartelera</b>	82
<b>Discos criticados</b>	83
<b>Cursos, becas y concursos</b>	84
<b>Mercado</b>	85
<b>Noticias</b>	86
<b>Internacional</b>	90
<b>Músicos del siglo XX: Nicolai Miaskovsky</b>	95



## ABC

### GRACIA Y DESGRACIA DEL ESPACIO DE TVE «UNA NIÑA ESPAÑOLA»

Tuve que verlo y oírlo antes de creer el anuncio de un programa con el que TVE, tan tacaña en la concesión de horas punta para los musicales de altura, presentaba de la mano de Lauren Postigo, muy popular en campos folklóricos, a «Una niña española». Nada más y nada menos que a las diez de la noche, en la víspera de los Reyes Magos y antes de «Estudio estadio». Desde el teatro de la Zarzuela, con un grupo de profesores de la Nacional titulado, con el lógico peligro de confusionismo desde un lugar en el que trabaja una formación de este nombre, como Orquesta Sinfónica.

Una niña, al parecer de trece años, que sueña desde hace dos con ser una gran soprano, actuó con repertorio que exigiría intérprete de tal condición. ¿Qué pensarán las españolas, ya en carrera brillante, a las que se le regatean oportunidades paralelas? Pero no se trata de ello, sino de algo mucho más grave. Porque Sonia del Castillo, premiada con generales ovaciones de un público adicto, se halla tan lejos de ser una cantante formada, como de carecer de posibilidades que un día podrían hacer de ella una muy, muy considerable soprano ligera.

Más que la promoción de Lauren Postigo, nombre sin la menor significación en los

ambientes líricos de altura, me sorprendió que el maestro Benito Lauret, director preciso en la oportunidad, hablase de su entusiasmo de un año antes cuando, aún titular del teatro de la Zarzuela, oyó esta voz y pensó en darle ocasión de mostrar su clase, aunque bien es verdad que se libró mucho de presentarla en serio durante su gestión.

Sonia del Castillo tiene una voz con más que estimable calidad original, con mucha mayor extensión que volumen, y es, en general, segura de ritmo y con aplomo y soltura ante el público tan evidentes como lo resultan sus gestos hoy amanerados. Esta por completo verde en la impostación y la firmeza del tono. Es una materia prima en bruto, sin depurar ni colocar, calante en muchos momentos —impresentable *Ave María* de Gounod—, infirme en el tono de los agudos sostenidos y sin la riqueza expresiva y de contrastes exigible a una cantante profesional.

Por ello es grave, gravísimo, que hable de sus estudios y trabajos para formar un repertorio, con reparos a ponerse en manos de un profesor de canto que podría ESTROPEAR —dijo— su voz. Lo es que cante Haendel, Mozart, Verdi, Delibes, Offenbach, Giménez y Nieto, Luna..., páginas difíciles, variadas, peligrosas y que los aplausos recibidos la hagan pensar que ya está en el buen camino. ¡Cuántas veces premios en concursos televisados han sido nefastos para el futuro del triunfador, por salir antes de tiempo, con el espejismo de la meta lograda!

Recuerdo a tantos «niños prodigio» que dejaron de ser

prodigios y perdieron todo interés al desaparecer la niñez. Y pienso en la respuesta de Ataulfo Argenta cuando le preguntaron sobre uno de esos pequeños colegas de la batuta: «Será mejor hablar pasados quince años.» Lo que importa es lo que Sonia del Castillo consiga dentro de siete u ocho. Tiene la vida entera por delante. Que, por malos consejos y apresuramientos, no malogre sus posibilidades. — **ANTONIO FERNANDEZ-CID (7 de enero de 1986).**



### LAS ARIAS DE LA LOCURA

Este dominador común: la locura, presidió una de las emisiones musicales, producción inefable de nuestra televisión.

En una de las horas de mayor audiencia y en la Primera Cadena, Televisión Española emitió en la tarde del día 5 de enero un programa insólito, inaceptable e irremisiblemente horterero.

Sonia del Castillo, ¿es una niña? Esta pregunta surge tras la obstinada pretensión de presentarnos una figura equívoca, entre Bigote Arrochet y matrona disfrazada de Alicia en el país de las maravillas.

El descubrimiento, avalado por el nombre ya histórico de Lauren Postigo, salta desde lo que debió ser un aquelarre privado a la pantalla pública

para azote de televidentes, porque Sonia del Castillo, asfixiando en ringorango, tanto en el vestuario como en el gesto, nos abofeteó literalmente con una serie de arias en las que la desafinación coronaba el mal gusto y la amusicalidad.

Por si fueran poco las medias de sport, los lazos de organdí y la cursillería gestual, de cuando en cuando quizá para evitar la visión, nada recomendable, de los maestros que la acompañaban, la cámara recorría un Teatro de la Zarzuela semivacío y con una concurrencia difícilmente analizable.

Pero en la escena, señores, estaban, por ejemplo, Benito Lauret, desafiador, con una sonrisa comprensiva de los bellinis, mozarts, verdís, etc., víctimas todos del desacato y mal gusto.

Los músicos, conseguidas ya sus generosísimas retribuciones como miembros de la Orquesta Nacional en exclusiva, nos mostraban rostros, intentando pasar inadvertidos, de violas, violines, chelos, percussionistas..., suficientemente conocidos como para no poder presentarse bajo el epígrafe de «Orquesta Sinfónica». Teniendo en cuenta que entre los encausados estaba el propio inspector de la ONE.

Si el año nuevo comienza así, haciéndonos las pascuas, desde aquí va un voto de censura para Televisión Española, que con un tal regalo nos supone a todos masoquistas.

Todo esto no puede llevar otro título que el de «las arias de la locura», porque no se trató de un recital, sino de la exhibición de un fenómeno de feria.—**VICTOR BURELL (10 de enero de 1986).**

	<b>COMPACT disc DIGITAL AUDIO</b>	
• <b>OPERA</b> •	• <b>OPERA</b> •	• <b>OPERA</b>
	<b>VIDEOS</b>	



**Fundador:**  
Fernando Rodríguez del Río**Director:**  
Antonio Rodríguez Moreno**Subdirector:**  
Ramón Barce**Adjuntos a la Dirección:**  
Angel Carrascosa y Manuel Chapa**Redactora Jefe:**  
Amelia Die**Director Comercial:**  
Fernando Rodríguez Polo**Colaboran en este número:**  
Rafael Banús, Juan Luis Bardisa, Octav Calleya, Francisco Chacón, Luis Carlos Gago, Emiliano García Alcázar, Francisco Javier González Castilla, Pedro González Mira, Francisco Hernández, Sabas de Hocés, Emilio López de Saa, Enrique Martínez Miura, Angel Medina, Antonio Moya, Gerardo Queipo de Llano, Carlos Ruíz Silva, Tartesos y Laura Toledo**Corresponsales:**  
Jose María Parra Cuenca (**Albacete**), Victoria Casares (**Alicante**), Juana Mary Díaz Agero (**Asturias**), Enrique Molina Serra (**Badajoz**), I Tadei (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, Jordi Ribera Bergós, Jose Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**), José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasol (**Bilbao**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), José María Vinardell (**Cádiz**), J. Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno (**Córdoba**), Enrique Gámez Ortega (**Granada**), Julio Andrade Malde (**La Coruña**), José Luis Gallardo (**Las Palmas**), Luis Rodríguez Imaz (**La Rioja**), José Castro Ovejero (**León**), Juan José Padilla (**Málaga**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Pere Estelrich i Massuti (**Palma de Mallorca**), Francisco Esnaola (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santander**), Carlos Villanueva y Francisco F. Rico (**Santiago de Compostela**), José Manuel Delgado (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Domémech Part (**Valencia**), María Isabel Núñez y Francisco José Tascón (**Valladolid**), Enrique C. Ablanedo (**Vigo**), David Asín Vergara (**Zaragoza**), Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolás Koch Mertin (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazán (**Gran Bretaña**)**Edita:**  
LIRA EDITORIAL S.A.  
Virgen de Aránzazu, 21  
28034 MADRID**Redacción:**  
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)  
28034 MADRID. Tls. (91) 729 1556/52  
Télex: 45490**Distribución**  
S.A. de Promociones y Distribuciones Musicales. Ordoñez, 1. 28029 MADRID.  
Apartado 151036. 28080 MADRID. Tls. (91) 2157477 - 2156848 - 2156849  
Télex: 45490**Suscripciones:**  
**España:** Año 5.375 ptas., número suelto 475 ptas., atrasado 500 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima 45 dólares USA, vía aérea 65 dólares USA.**Imprime:**  
Pentacrom S.L., Hachero, 4, 28018 MADRID

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

EL PAPEL DE LOS  
AYUNTAMIENTOS

**N**os hemos ocupado en otra ocasión de la importancia que los municipios habían cobrado en la vida española, y nos felicitábamos de ello, por pensar que una gestión a nivel municipal es siempre más fácil e inmediata, y que la música —como toda actividad cultural— habría de beneficiarse de este protagonismo. En general así ha sucedido, y los ayuntamientos españoles, en pocos años, han desplegado una energía desusada en la organización musical. El lector de RITMO puede tener de ello en las páginas de nuestra revista una información constante, y muy específica en el número anterior dedicado al Año Europeo de la Música.

Volvemos sobre el mismo tema con la dolorosa ocasión del fallecimiento de dos alcaldes de cuya labor musical nos habíamos hecho ya eco. Uno es el profesor Tierno Galván, alcalde de Madrid y figura tan querida en la capital española. En el número especial de Fin de Año de 1984 nos ocupábamos de las tareas musicales del Ayuntamiento madrileño: no sólo son importantes los multitudinarios «Veranos de la Villa», sino, y aún más, los esfuerzos por dotar a cada barrio de una casa de cultura con clases de música para niños y para mayores; y porque cada barrio dispusiera de un auditorio en las mejores condiciones. En el proyecto de «rehumanización» de la ciudad que Tierno Galván inteligentemente preconizaba, el lugar de la música es cada vez mayor.

Otro alcalde cuya también reciente desaparición supone igualmente una pérdida para la música es Ramón Sainz de Varanda, que en Zaragoza se esforzaba por crear una capital musical de alto rango. Su creación del Concurso «Pilar Bayona», del que nuestros lectores han tenido puntual referencia de sus dos ediciones, es quizá un valioso testimonio. Por supuesto que la música es componente esencial de la cultura, y que toda ciudad debe incorporar la música a su quehacer cultural. Pero, como suele ocurrir, son las personas concretas las que, con su impulso individual, deciden en última instancia que lo obvio, lo evidente, se haga realidad. Así hizo Sainz de Varanda en Zaragoza, y esperamos que ese impulso ya no se pierda, sino que crezca.

La música en la ciudad debería ser algo como una unidad dotada de sentido propio. Dejando aparte los actos de carácter nacional generados a partir del gobierno central, o los emanados de los gobiernos autonómicos, la ciudad habría de tener su vida musical peculiar, ordenada desde y por el ayuntamiento. Incluso, en las ciudades grandes, quizá fuera precisa una planificación previa que evitase duplicaciones inútiles, gastos no rentables, coincidencias enojosas, energías desperdiciadas. El animoso empuje de los ayuntamientos españoles sería bueno que canalizase ahora progresivamente en una ordenación que tuviese en cuenta orgánicamente todos los sectores (y no solamente, como suele ocurrir, los conciertos y actos públicos de un lado, y de otra, en un mundo aparte, la enseñanza), con el fin de conectarlos y reforzarlos mutuamente. Una labor tan difícil y necesaria como puede ser, por ejemplo, la interconexión pública de conciertos y de enseñanza, es un terreno ideal para la gestión municipal, que se apuntaría así —y muchos ayuntamientos trabajan ya, nos consta, en este sentido— un éxito de los que sobrepasan, con mucho, el brillo de un concierto triunfal.



# PREMIOS RITMO

## Decimosexta edición

Durante 1985 el mercado discográfico español se ha ampliado como nunca hasta ahora, debido a la generalización de las importaciones, que no precisan lanzamientos de una gran cantidad de ejemplares de un disco determinado, como sí sucede con las ediciones nacionales: esta avalancha de novedades hace para nuestros críticos más difícil la labor de selección. Con todo, la coincidencia entre ellos ha sido considerable en bastantes apartados, lo que ciertamente refuerza el valor de los discos premiados.

Si el año anterior se produjo un empate entre dos grabaciones, este año se han dado dos casos, ambos muy destacados de los discos que les siguen en puntuación, lo que ha contribuido a no hacernos dudar en conceder sendos «ex aequos»: así, en «Música de cámara», tanto el **Cuarteto La Muerte y la Doncella** de Schubert por el Cuarteto Orlando como el **Cuarteto de Franck** han obtenido 48 puntos; el disco que les sigue ha conseguido 22. El otro caso se ha producido en «Serie económica», modalidad que hemos decidido resucitar a la vista de la cantidad y la calidad de los discos editados o reeditados durante 1985 a precio módico. Se trata de la **Sinfonía Escocesa y Las Hébridas** de Mendelssohn dirigidas por Klemperer y la **Sexta** de Mahler por Barbirolli, ambos del sello Acorde: el primero ha obtenido 52 puntos, y 50 el otro. Acción de nuevo bien justificada, dado que el disco que les sigue baja a 21 puntos.

Aparte de éstos, los apartados en que han quedado más próximas las dos primeras grabaciones son el de «Música orquestal de los siglos XIX y XX» —en que a **Mi País** de Smetana por Kubelik sigue la **Octava** de Bruckner por Giulini con 9 puntos menos— y el de «Conciertos» —en que los **de violín** de Berg y Bartók (núm. 1) por K.W. Chung y Solti quedan 7 puntos por debajo del ganador.

Grandes diferencias, por el contrario, se registran entre el primer y el segundo puesto en «Música de vanguardia» (50 y 7 puntos, respectivamente), «Música instrumental» (59 y 19), «Vocal y coral» (82 y 21), «Lieder» (61 y 21) y «Opera» (61 y 28).

Como algo excepcional, todos los votantes que han decidido apoyar las **32 Sonatas** de Beethoven por Barenboim las han propuesto en primer lugar. La mayor dispersión, en cambio, se ha producido en «calidad técnica», indicio sin duda de un nivel medio casi invariablemente muy alto.

El «Intérprete del año» pocas veces había estado tan justificado como esta vez: Solti casi triplica en votos al que le sigue, han salido de él dos premios y, además, un buen número de discos suyos han sido apoyados: las **Sinfonías 94 y 100** de Haydn, **Primera y Cuarta** de Mahler, **Conciertos para violín** de Bartók y Berg, **Moisés y Aarón** de Schoenberg (ópera en segundo lugar, tras un **Ballo** también suyo) y **Escenas orquestales del Anillo** de Wagner.

El Premio de la Dirección de RITMO, en la

edición decimosexta de «Los mejores clásicos», se otorga, con el carácter de «ex aequo», a una productora discográfica nacional, independiente, y una institución de crédito y ahorro, en función de la trascendencia y singularidad de su respectiva labor dentro del campo discográfico.

Al sello nacional Etnos, por el conjunto de su producción, en cuyo catálogo se reserva un elevado porcentaje a la obra de los compositores españoles, interpretada prácticamente en su totalidad por españoles. Se PERSONALIZA el premio en el registro Schubert-Liszt, **Soirés de Vienne**, en versión del pianista Joaquín Soriano.

A la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, por su Colección de Autores e Intérpretes Zamoranos, con cuyo primer volumen ha iniciado su aportación al catálogo discográfico nacional, enriqueciéndolo con la obra del gran polifonista del siglo XVI, Alonso de Tejada, interpretada por la Coral de la Capilla Clásica de León, dirigida por Angel Barja, grabación en la que representamos el premio concedido, colección que ya tiene su segundo volumen a punto de ver la luz: una grabación de la Orquesta Nacional de España, conducida por su titular, el director zamorano —de aquí su presencia en la colección— Jesús López Cobos, y con primeras grabaciones de obras de compositores de la región castellano-leonesa, como es la **Sinfonía castellana**, del burgalés Antonio José, obra que centra el programa que se ofrece en la circular etiqueta del disco y en «primière» mundial.

### MUSICA ANTIGUA Y RENACENTISTA

Premio:

**LASSUS: Canciones y Motetes.** Hilliard Ensemble. EMI 067-1436301. Digital. Import. (50 puntos). (No comentado).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

«Canto Gregoriano»: **Granduale Romanum. Propios. Misa In Conceptione immaculata.** Schola de la Capilla de la Corte, Viena. Dopf. Philips.

**TALLIS: Lamentaciones de Jeremías. Misa Puer natus est. 3 Motetes.** Coro del King's College, Cambridge, Ledger. EMI.

«Música para metal del renacimiento». Philip Jones Brass Ensemble. Decca Argo.

**BYRD: Misas a 3, 4 y 5 voces. Obras vocales.** Hilliard Ensemble. EMI.

### MUSICA DE VANGUARDIA

Premio:

**TIPPETT: Sinfonía núm. 4 (1977).** Sinfónica de Chicago. Sir Georg Solti. Decca 414091-1, 3 discos (+ Sinfonías 1-3). Digital. Import. (50 puntos). (Comentado en el núm. 559).

### PARTICIPANTES EN LAS VOTACIONES

Gonzaio Badenes, Rafael Banús, Juan L. Bardisa, Santiago Bueno, Blas Cortés, Francisco Chacón, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Enrique Martínez Miura, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, Juan A. Redondo, José C. Ruiz Silva y Carlos Villanueva.

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

**NONO: A floresta e jovem e cheja de vida.** Poli, Bove, Vicini, Troni, Smith, Canino. D.G.

**TIPPETT: The Knot Garden.** Minton, Barstow, Gómez, Hemsley, Carey, Tear, Herincx. Orq. del Covent Garden. C. Davis. Philips.

### MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Premio:

**HAYDN: Las 12 Sinfonías «de Londres» (núms. 93-104).** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Sir Colin Davis. Philips 6725010, 6 discos. Digital y analógico. Import. (68 puntos). (Comentado en el núm. 561).



Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

**HAENDEL: Música para los Reales Fuegos Artificiales. Concerti a due cori núms. 2 y 3.** The English Concert. Pinnock. Archiv.

**BACH: Los 6 Conciertos de Brandemburgo.** Academy of Ancient Music. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre.

**HAENDEL: Los 6 Concerti grossi Op. 3** The English Concert. Pinnock. Archiv.

**VIVALDI: 7 Conciertos y Sinfonía para cuerda.** I Musici. Philips.

**BACH: Los 6 Conciertos de Brandemburgo.** Concertus Musicus, Viena. Harmoncourt. Telefunken PDI.

**«Oberturas del siglo XVIII»** Orq. New Philharmonia. Leppard. Philips.

**HAYDN: Sinfonías núms. 88 y 92 «Oxford».** Orq. Filarmónica de Viena. Bernstein. D.G.

**HAENDEL: Los 3 Concerti a due cori.** Academy of Ancient Music. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre.

**HAYDN: Sinfonías núms. 94 «Sorpresa» y 100 «Militar».** Orq. Filarmónica de Londres. Solti. Decca.

## MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Premio:

**SMETANA: Mi País.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Rafael Kubelik. Orfeo S 115842 H. 2 discos. Digital. Import. (38 puntos). (Comentado en el presente número).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

**BRUCKNER: Sinfonía núm. 8.** Orq. Filarmónica de Viena. Giulini. D.G.

**SHOSTAKOVICH: Sinfonías núms. 6 y 11 «Año 1905».** Orq. del Concertgebouw. Haitink. Decca.

**BERLIOZ: Sinfonía Fantástica.** Orq. Filarmónica de Berlín. Barenboim CBS.

**MAHLER: Sinfonía núm. 1.** Orq. Sinfónica de Chicago. Solti. Decca.

**BRUCKNER: Sinfonía núm. 7. WAGNER: Idilio de Sigfrido.** Orq. Filarmónica de Berlín. Karajan. D.G.

**FALLA: El Corregidor y la Molinera.** Berganza. Orq. de Cámara de Lausana. López Cobos. Claves.

**MAHLER: Sinfonía núm. 4. Battle.** Orq. Filarmónica de Viena. Maazel. CBS.

**FAURE: Música orquestal completa.** Solistas. Orquesta de Capitolio de Toulouse. Plasse. EMI.

**WALTON: Sinfonía núm. 1.** Orq. Philharmonia. Haitink. EMI.

**REGER: Variaciones sobre un tema de Hiller. Suite de ballet Op. 130.** Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. C. Davis. Orfeo.

**MAHLER: Sinfonía núm. 7.** Orq. Sinfónica de Chicago. Abbado. D.G.

**STRAVINSKY: Petrushka. Escenas de ballet.** Orq. Filarmónica de Israel. Bernstein. D.G.

**IVES: Sinfonía núm. 3. Set orquestal núm. 2.** Orq. del Concertgebouw. Tilson Thomas. CBS.

**ROSSINI: Sonatas para cuerda núms. 1, 3, 4 y 5.** Camerata de Berna. D.G.

**VAUGHAN WILLIAMS: Sinfonía núm. 5.** Orq. Philharmonia. Barbirolli. EMI.

**MAHLER: Sinfonía núm. 4.** Te Kanawa. Orq. Sinfónica de Chicago. Solti. Decca.

**MAHLER: Sinfonía núm. 5.** Orq. Philharmonia. Sinopoli. D.G.

**MENDELSSOHN: Las 5 Sinfonías.** Solistas. Coro y Orq. Sinfónica de Londres. Abbado. D.G.

## CONCIERTOS

Premio:

**CHAIKOVSKY: Concierto para violín Melodía. Serenata Melancólica.** Pinchas Zukerman. Orquesta Filarmónica de Israel. Zubin Mehta. CBS IM 39563. Digital. Import. (45 puntos). (No comentado).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

**BARTOK: Concierto para violín núm. 1.**

**BERG: Concierto para violín «A la memoria de un ángel».** K.W. Chung. Orq. Sinfónica de Chicago. Solti. Decca.

**BRAHMS: Concierto para piano, núm. 1.** Zimerman. Orq. Filarmónica de Viena. Bernstein. D.G.

**CHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 2.** Postnikova. Orq. Sinfónica de Viena. Rozhdestvensky. Decca.

**BEETHOVEN: Los 5 Conciertos para piano.** Ashkenazy. Orq. Filarmónica de Viena. Mehta. Decca.

**BACH: Conciertos triple, para violín y oboe, y para oboe d'amore.** Solistas. The English Concert. Pinnock. Archiv.

**HAYDN: Concierto para violín en Do mayor.**

**MOZART: Concierto para violín núm. 2.** Van Keulen. Orq. de Cámara de Lausana. Ros Marbá. Philips.

**FALLA: Noches en los Jardines de España. ALBENIZ/C. HALFFTER: Rapsodia Española. TURINA: Rapsodia Sinfónica.** Larrocha. Orq. Filarmónica de Londres. Frühbeck. Decca.

**C.P.E. BACH: Los Conciertos para clave «de Hamburgo».** Van Asperen. EMI.

**MOZART: Conciertos para piano núms. 22 al 27.** Perahia. English Chamber Orchestra. CBS.

**MOZART: Obra completa para flauta y orquesta.** Graf. English Chamber Orchestra Leppard. Claves.

**HAENDEL: Los Conciertos para órgano, Op. 4 y 7.** Koopman. Orq. Barroca de Amsterdam. Erato.

**ELGAR, WALTON: Conciertos para violoncelo.** Yo-Yo Ma. Orq. Sinfónica de Londres. Previn. CBS.

**MOZART: Conciertos para piano núms. 16 al 21.** Perahia. English Chamber Orchestra. CBS.

## MUSICA DE CAMARA

Premios (ex aequo):

**SCHUBERT: Cuarteto núm. 14 «La Muerte y La Doncella».** Cuarteto Orlando. Philips 412 127-1. Digital. Import. (48 puntos). Comentado en el presente número).

**FRANCK: Cuarteto de cuerda.** Cuarteto Fitzwilliam. Decca Oiseau-Lyre 9-51013 (DSLO 46). Import. (48 puntos). (Comentado en el número 560).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

**HAENDEL: Música de cámara completa.** Academy of St. Martin-in-the-Fields Chamber Ensemble. Philips (2 álbumes).

**BACH: Música de cámara completa.** Musica Antiqua Colonia Archiv.

**MOZART: Los 10 grandes Cuartetos de cuerda.** Cuarteto Melos. D.G.

**DVORAK: Los 2 Quintetos para piano y cuerda.** S. Richter. Cuarteto Borodin. Philips.

**EINEM: Cuarteto de cuerda núm. 1. STRAVINSKY: Obra completa para cuarteto de cuerda.** Cuarteto Alban Berg, Viena. EMI.

**FAURE: Música de cámara completa.** Collard, Dumay, Pasquier, Lodeon. Cuarteto Parrenin. EMI.

**DELIUS, SIBELIUS: Cuartetos de cuerda.** Cuarteto Fitzwilliam. Decca Oiseau-Lyre.

**POULENC: Música de cámara completa.** Menuhin, Fournier, Debost, Bourgue, Tacchino, Fevrier, Quinteto de viento de París. EMI.

**BEETHOVEN. Los 6 Cuartetos Op. 18.** Cuarteto Melos. D.G.

## MUSICA INSTRUMENTAL

Premio:

**BEETHOVEN: Las 32 Sonatas para piano.** Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 415 759-1 (Nos. 1 al 15) y 415 766-1 (Nos. 16 al 32), 6 discos cada uno. Digital. Import. (59 puntos). (Comentado en el número 557).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

**HAENDEL: Chacona. 4 Suites para clave.** Pinnock. Archiv.

**SCRIABIN: 24 Preludios. Sonata núm. 4. Estudio Op. 42.** Gavrilov. EMI.

**BACH: Obras para clave, vol. 1 (El Clave bien temperado, etc.).** Gilbert, Pinnock. Archiv (Nueva Edición Bach).

**BACH: Partita núm. 2. Suite Inglesa núm. 2. Toccata BWV 911.** Argerich D.G.

**SCHUMANN: Estudios Sinfónicos, Arabesca.** Pollini. D.G.

**BACH: Obra completa para órgano.** Hurford. Decca Argo.

**BACH: Las 6 Suites Francesas.** Hogwood. Decca Oiseau-Lyre.

**RACHMANINOV: 2 Etudes-tableaux. 4 Momentos Musicales. 5 Preludios.** Gavrilov. EMI.

**FAURE: Obra completa para piano.** Collard. EMI.

**BIZET: Juegos de Niños. FAURE: Dolly. MIHAUD. Scaramouche.** Los Kontarsky. D.G.

**BACH: Toccata y fuga BWV 565. Fuga 578. Concierto 593. Fantasía y fuga 542. Passacaglia 582.** Alain. Erato.

**«Música cortesana de teclado en el Barroco español», vols. 3 y 4.** Baciero. Hispavox.



**GRANADOS: 6 Piezas sobre Cantos Populares Españoles. Allegro de Concierto. Escenas Románticas.** Larrocha. Decca.

**BACH: Invenciones. Sinfonías.** Gilbert. Archiv.

**LISZT: Fantasía y fuga «Ad nos». REUBKE: Sonata para órgano «Salmo 94».** Preston. D.G.

## MUSICA VOCAL Y CORAL

*Premio*

**BACH: Las Cantatas Profanas completas.** Mathis, Augér, Popp, Watkinson, Hamari, Schreier, Büchner, Adam, Lorenz. Solistas de Berlín, Orquesta de Cámara de Berlín. Peter Schreier. Archiv (Nueva Edición Bach) 413 039-1, 11 discos. Import. (82 puntos). (Comentado en el núm. 561).

*Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:*

**HAENDEL: Sansón.** Armstrong, Arroyo, Donath, Procter, Young, Jennings, Stewart, Flagello. Coro y Orq. Bach. K. Richter. D.G.

**HAENDEL: Te Deum y Antífona de Dettin-gen.** Solistas. Coro de la Abadía de Westminster. The English Concert. Preston. Archiv.

**MAHLER: La Canción de la Tierra.** Fassbaender, Araiza. Orq. Filarmónica de Berlín. Giulini. D.G.

**GOUNOD: Misa de Santa Cecilia.** Hendricks, Dale, Lafont. Coro y Nueva Orq. Filarmónica de Radio Francia. Pretre. EMI.

**VIVALDI: Glorias R 588 y 589.** Solistas. Coro del St. John's College, Cambridge. Orq. Wren. Guest. Decca Argo.

**BERG: Obra completa publicada.** Varios intérpretes. D.G.

**BACH: Cantatas Sacras, vols. 1 al 3.** Solistas, Coro y Orq. Bach. K. Richter. Archiv (Nueva Edición Bach).

**HAYDN: Misa de Santa Cecilia.** Popp, Soffel, Laubenthal, Moll. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. Kubelik. Orfeo.

**VERDI: Requiem.** Tomowa-Sintow, Baltsa, Carreras, Van Dam. Coros y Orq. Filarmónica de Viena. Karajan. D.G.

**HAENDEL: El Mesías.** M. Price, Schwarz, Burrows, Estes. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. C. Davis. Philips.

**D. SCARLATTI: Stabat Mater. A. SCARLATTI: 2 Motetes.** Coro Schütz, Londres. Norrington. Decca Argo.

**MONTEVERDI: La Selva Morale e Spirituale.** Solistas. Taverner Choir. Taverner Consort. Parrott. EMI.

**PURCELL: Odas de Aniversario para la Reina Mary.** Burrows, Bowman, Brett, Lloyd. Early Music Consort, Londres. Munrow. EMI.

**SCHÜTZ: La Pasión según San Mateo.** Hilliard Ensemble. Hillier. EMI.

**STRADELLA: La Susanna.** Solistas. Conjunto instrumental. Curtis. EMI.

## «LIEDER»

*Premios:*

**SIBELIUS: Canciones completas.** Tom Krause, Elisabeth Söderström. Irvin

Gage, Vladimir Ashkenazy, Carlos Bonell. Decca Argo 411 739-1, 5 discos. Import. (61 puntos). (Comentado en el presente número).

*Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:*

**IVES: 19 Canciones.** Fischer-Dieskau, Ponti. D.G.

**PFITZNER: 17 Lieder.** Fischer-Dieskau, Höll. Orfeo.

**RAVEL: Canciones.** Fischer-Dieskau, Höll. Orfeo.

**BEETHOVEN: Lieder.** Fischer-Dieskau, Höll. EMI.

**RAVEL: Canciones completas.** Berganza, Lott, Mesplé, Norman, Bacquier, Van Dam, Baldwin. Conjunto de Cámara de la Orq. de París. Orq. del Capitolio de Toulouse. Plasson. EMI.

**SCHUBERT: Canto del Cisne.** Fischer-Dieskau, Brendel, Philips.

**FAURE: Canciones completas.** Ameling, Souzay, Baldwin. EMI.

**R. STRAUSS: Lieder.** Fischer-Dieskau, Sawallisch. D.G.

**DUPARC: 7 Canciones. RAVEL: Scheherezade.** Te Kanawa. Orq. de la Opera Nacional de Bélgica. Pritchard. EMI.

**POULENC: Canciones completas.** Ameling, Souzay, Gedda, Parker. Baldwin. EMI.

## OPERA

*Premio:*

**VERDI: Un Ballo in Maschera.** M. Price, Pavarotti, Bruson, Ludwig, Battle. Coro de la Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic. Sir Georg Solti. Decca 410 210-1, 3 discos Digital. Import. (61 puntos). (Comentado en el núm. 561).

*Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:*

**SCHOENBERG: Moisés y Aarón.** Mazura, Langridge. Coro y Orq. Sinfónica de Chicago. Solti. Decca.

**MASCAGNI: Cavalleria Rusticana.** Obraztsova, Domingo, Bruson. Coro y Orq. del Teatro de La Scala, Milán. Pretre. Philips.

**STRAVINSKY: The Rake's Progress.** Langridge, Pope, Ramey, Dean, Walter, Dobson. Coro y London Sinfonietta. Chailly. Decca.

**HAENDEL: Acis y Galatea.** Johnson, Burrows, Hill, White. Coro y English Baroque Soloists. Gardiner. Archiv.

**HINDEMITH: Matías el Pintor.** Fischer-Dieskau, King, Koszut, Wagemann, Cochran. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. Kubelik. EMI.

**R. STRAUSS: Intermezzo.** Popp, Fischer-Dieskau, Dallapozza, Moll. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. Sawallisch. EMI.

**BRITTEN: Muerte en Venecia.** Pears, Shirley-Quirk, Bowman, Bowen, Saunders. Coro y English Chamber Orchestra. Bedford. Decca.

**CAVALIERI: La Representación del Alma y del Cuerpo.** Figueras, Rogers, Partridge. Collegium Vocale, Colonia. Linde. EMI.

**R. STRAUSS: Capriccio.** Schwarzkopf, Wächter, Gedda, Ludwig, Fischer-Dieskau, Hotter, Moffo. Orq. Philharmonia. Sawallisch. EMI.

**MONTEVERDI: Orfeo.** Rogers, Kirkby, Thomas. Chiaroscuro London Baroque. London Cornett and Sackbutt Ensemble. Rogers, Medlam. EMI.

**R. STRAUSS: Capriccio.** Janowitz, Fischer-Dieskau, Schreier, Troyanos, Prey, Ridderbusch, Augér. Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. Böhm. D.G.

**ROSSINI: Il Viaggio a Reims.** Ricciarelli, Valentini Terrani, Gasdia, Cuberli, Araiza, Giménez, Nucci, Raimondi, Ramey, Dara. Coro y Orq. de Cámara de Europa. Abbado. D.G.

**R. STRAUSS: Daphne.** Popp, Goldberg, Schreier, Wenkel, Moll. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. Haitink. EMI.

**DONIZETTI: Lucia di Lammermoor.** Gruberova, Kraus, Bruson, Lloyd. Coro y Orq. Royal Philharmonic. Rescigno. EMI.

**STRAVINSKY: Oedipus Rex.** Piccoli, T. Moser, Norman, Nimsgern, Bracht, Ionita. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. C. Davis. Orfeo.

**GOUNOD: Romeo y Julieta.** Kraus, Malfitano, Van Dam, Quilico, Murray, Bacquier. Coro y Orq. del Capitolio de Toulouse. Plasson. EMI.

**ROSSINI: La Donna del Lago.** Ricciarelli, Valentini Terrani, González, Ramey. Coro y Orq. de Cámara de Europa. Pollini. CBS.

**TIPPETT: The Knot Garden.** Herinx, Minton, Gómez, Barstow, Carey, Tear. Orq. del Covent Garden. C. Davis. Philips.

**VERDI: Rigoletto.** Bruson, Gruberova, Shiff, Fassbaender, Lloyd. Coro y Orq. de la Academia Santa Cecilia, Roma. Sinopoli. Philips.

**PUCCINI: Turandot.** Marton, Carreras, Ricciarelli, Bogart. Coro y Orq. de la Opera Estatal de Viena. Maazel. CBS.

**ROUSSEL: Padvamati.** Horne, Gedda, Van Dam, Berbié, Burles. Orfeón Donostiarra. Orq. del Capitolio de Tolouse. Plasson. EMI.

**ROSSINI: La Cenerentola.** Berganza, Alva, Capocchi, Montarsolo. Coro y Orq. del Teatro de La Scala, Milán. Abbado. D.G.

## NOVEDAD SIGNIFICATIVA

*Premio:*

**SCHUBERT: Obras Corales Sacras completas.** Donath, Popp, Venuti, Fassbaender, Schreier, Dallapozza, Araiza, Tear, Protschka, Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Wolfgang Sawallisch. EMI 157-43300/02, 43303/05 y 1436073, 3, 3 y 4 discos respectivamente. Digital. Import. (59 puntos). (No comentado).

*Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:*

**HAENDEL: Música de cámara completa.** Academy of St. Martin-in-the-Fields Chamber Ensemble. Philips.

**BERG: Obra completa publicada.** Varios intérpretes. D.G.

**FAURE: Música orquestal completa.** Solistas, Orquesta del Capitolio de Toulouse. Plasson. EMI.

**TIPPETT: Las 4 Sinfonías.** Harper. Orq. Sinfónica de Londres. C. Davis. Orq.



Sinfónica de Chicago. Solti. Philips y Decca.

**ROSSINI: La Donna del Lago.** Pollini. CBS.  
**RAVEL: Canciones completas.** Varios intérpretes. EMI.

**FAURE: Música de cámara completa.** Varios intérpretes. EMI.

**ROSSINI: Il Viaggio a Reims.** Abbado. D.G.  
**ROSSINI: Maometto II.** Scimone. Philips.

**FAURE: Canciones completas.** Varios intérpretes. EMI.

**GLUCK: Alceste.** Baudo. Orfeo.

**ZELENKA: Requiem.** Dähler. Claves.

**ELGAR: El sueño de Gerontius.** Barbirolli. EMI; Britten. Decca.

**HINDEMITH: Matías el Pintor.** Kubelik. EMI.

**HAENDEL: La Pasión (según Brockes).** Wenzinger. D.G.

**BERG: 22 Lieder de juventud.** Fischer-Dieskau. Reimann. EMI.

**R. STRAUSS: Daphne.** Haitink. EMI.

**DEBUSSY: La Caída de la Casa Usher.** Pretre. EMI.

**CHAIKOVSKY: Yolanta.** Rostropovich. Erato.

**VERDI: Don Carlos** (primera grabación íntegra, en francés). Abbado. D.G.

## GRABACION HISTORICA

Premio:

**R. STRAUSS: Capriccio.** Schwarzkopf, Wachter, Gedda, Ludwig, Fischer-Dieskau, Hotter, Moffo. Orquesta Philharmonia, Londres. Wolfgang Sawallisch. EMI 151-1435243, 3 discos. Mono. Import. (39 puntos). (No comentado).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

«**Bartók al piano**». Hungaroton.

**CHAUSSON: Poema del Amor y del Mar.** Ferrier. Orq. Hallé. Barbirolli. Decca.

«**Grabaciones inencontrables de Schwarzkopf**». EMI.

«**Grabaciones inencontrables de música de Wagner**». EMI.

**POULENC: Diálogos de Carmelitas.** Solistas. Coro y Orq. del Teatro de la Opera de París. Dervaux. EMI.

## CALIDAD TECNICA

Premio:

**ROSSINI: Sonatas para cuerda núms. 1,3,4 y 5.** Camerata de Berna. Thomas Furi. Deutsche Grammophon 413 310-1. Digital. Import. Ingeniero de sonido: Hans-Peter Schweigmann (36 puntos). (Comentado en el núm. 561).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

**VERDI: Un Ballo in Maschera.** Solti. Decca.

**BERLIOZ: Sinfonía Fantástica.** Barenboim. CBS.

**STRAVINSKY: The Rake's Progress.** Chailly. Decca.

**BEETHOVEN: Las 32 Sonatas para piano.** Barenboim. D.G.

**GOUNOD: Misa de Santa Cecilia.** Pretre. EMI.

**HAENDEL: Concerti grossi op. 3.** Pinnock. Archiv.

**HAENDEL: Música para los Reales Fuegos Artificiales. Concerti a due cori núms. 2 y 3.** Pinnock. Archiv.

**FALLA: Noches en los Jardines de España.** Larrocha/Frühbeck. Decca.

**BACH: Obras para órgano.** Alain. Erato.

**DUPARC: Canciones. RAVEL: Scheherazade.** Te Kanawa/Pritchard. EMI.

**DVORAK: Las 16 Danzas Eslavas. Suite Americana.** Dorati. Decca.

**MAHLER: Sinfonía núm. 1.** Solti. Decca.

**SCHUBERT: Cuarteto núm. 14 «La Muerte y la Doncella».** Cuarteto Orlando. Philips.

**WAGNER: Escenas orquestales de El Anillo del Nibelungo,** Solti. Decca.

## PRODUCCION ESPAÑOLA

Premio:

**LISZT: Bendición de Dios en la soledad. Chasse-neige. Sonata Dante. Valses olvidados núms. 1 y 2.** Hugh Tinney. Decca 9-40099. Digital (36 puntos). (Comentado en el núm. 561).

Otro disco votado:

«**Música cortesana de teclado en el Barroco español**», vols. 3 y 4. Baciero. Hispavox.

## SERIE ECONOMICA

Premios (ex aequo)

**MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 3 «Escocesa». Obertura «Las Hébridas».** Orquesta Philharmonia, Londres. Otto Klemperer. EMI Acorde 037-1005181 (52 puntos). (No comentado).

**MAHLER: Sinfonía núm. 6 «Trágica».**  
**R. STRAUSS: Metamorfosis.** Orquesta New Philharmonia, Londres. Sir John Barbirolli. EMI Acorde 137-1003703, 2 discos. (50 puntos). (Comentado en el presente número).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

**VERDI: Requiem.** Caballé. Cossotto, Vickers, Raimondi. Coro y Orq. New Philharmonia. Barbirolli. EMI Acorde.

**HAYDN: Sinfonías núms. 88 y 104 «Londres».** Orq. New Philharmonia. Klemperer. EMI Acorde.

**RAMEAU: Las Fiestas de Hebé. English Chamber Orch.** Leppard. EMI Acorde.

**BACH: Los 2 Conciertos para violín. Concierto para 2 violines.** Szeryng, Hasson. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Marriner. Philips Classics.

**BEETHOVEN: Los 5 Conciertos para piano.** Kempff. Orq. Filarmónica de Berlín. Leitner. D.G. Privilege.

**DONIZETTI: Arias de óperas:** Bruson. Orq.

del Teatro Regio de Turín. Martinotti. Decca Grandi Voci.

**FAURE: Requiem.** Los Angeles, Fischer-Dieskau. Coroy Orq. del Conservatorio de París. Cluytens. EMI Acorde.

**BACH: Suites para violoncelo núms. 1 y 2.** Casals. EMI Acorde.

**BRITTEN: Guía de orquesta para jóvenes. Peter Grimes: Interludios marinos.** Orq. Philharmonia. Giulini. EMI Acorde.

**D. SCARLATTI: 18 Sonatas para clave.** Kirkpatrick. Archiv Privilege.

**SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 «La Grande».** Orq. de Cleveland Szell. CBS Great Performances.

**HAYDN: La Creación.** Janowitz, Wunderlich, Krenn, Fischer-Dieskau, Berry. Coroy Orq. de Cleveland. Szell. CBS Great Performances.

## INTERPRETE DEL AÑO

Premio:

SIR GEORG SOLTI (63 puntos).

Otros intérpretes votados, por orden decreciente de puntuación:

Trevor Pinnock

Leonard Bernstein

Wolfgang Sawallisch

Christopher Hogwood

Simon Preston

Daniel Barenboim

John Eliot Gardiner

Carlo Maria Giulini

Alfredo Kraus

Raymond Leppard

Peter Schreier

Michael Tilson Thomas

Ton Koopman

Rafael Kubelik

Simon Rattle

## PREMIOS DE LA DIRECCION DE RITMO

Al sello Etnos, representado en el disco:

**SCHUBERT-LISZT: Soirées de Vienne.**

Joaquín Soriano. Etnos, 05-C-XXXIII/IV, 2 discos (No comentado).

A la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, Colección de Autores e Intérpretes Zamoranos, representada en el disco:

**ALONSO DE TEJEDA: Motetes.** Capilla Clásica de León. Director: Ángel Barja. Caja de Ahorros Provincial de Zamora. CBS; LSP 15553 (Comentado en el núm. 551).



## JOSEP CARRERAS

### “Hay crisis de voces en los jóvenes”

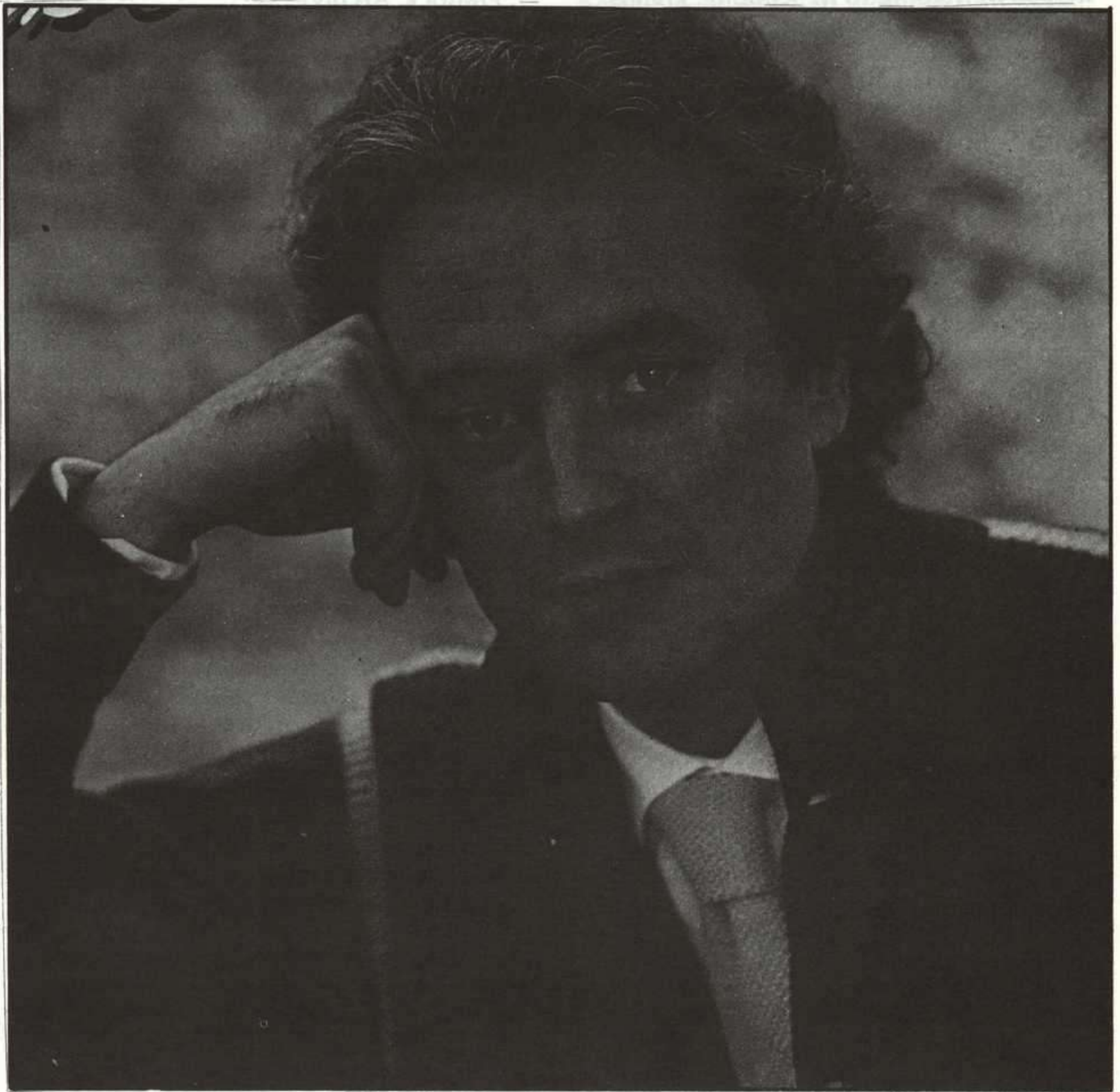
Por Roger Alier y  
Alberto Vilardell

Un teatro de las dimensiones del Liceo, a oscuras, los días en que no hay función, tiene algo de fantasmagórico. Por eso no pudimos evitar cierta sensación de BUQUE FANTASMA cuando cruzamos los pasillos poco iluminados, y los vestíbulos que el mismo día anterior habían estado rebosantes de bullicio y de animación, para entrar en el recinto que ha escuchado los acentos verdianos de Caruso (en un **Rigoletto** menos afortunado de lo que hubiera sido de esperar, en 1904), los poderosos motivos wagnerianos en la boca de Francesc Viñas, los gráciles gorgoritos de María Barrientos, los arabescos rossinianos de la Supervía y, más recientemente, los éxitos inenarrables de la Tebaldi, la fugaz visita de la Callas o los triunfos clamorosos de la Caballé, de Aragall... y de Josep Carreras, quien hoy, 28 de diciembre, Día de los Santos Inocentes, nos ha concedido una entrevista que, como el amable lector verá, no tuvo nada de broma, sino, todo lo contrario, fue un coloquio sumamente interesante y sincero.

El teatro no dormía del todo: en sus entrañas se removían los preparativos para el ensayo general de **Simon Bocca-negra**, que SE PONIA dos días más tarde. pese a la premura del tiempo, Josep Carreras accedió amablemente a recibirnos, y no sólo eso, sino que a pesar de que llegamos antes de lo previsto, interrumpió la prueba de su vestuario para que pudiéramos formularle la larga retahíla de nuestras preguntas, preguntas que hubieran sido aún más numerosas, no hubieran tenido quizás fin de no ser conscientes de que no podíamos incomodar por más tiempo al célebre tenor, a quien aguardaban poco después en el palco escénico.

Cuando entramos, el ayudante estaba calzándole unas largas botas, cuyo secreto mecanismo de enganche tuvo que descubrir el propio cantante, pues el ayudante se mostraba incapaz de resolver el problema de unas increíbles tiras de cuero que no se veía bien dónde empezaban ni dónde debían terminar. El cantante dejó para más tarde el resolver otros aspectos de su vestuario, y sentándose frente al espejo, aún sin maquillar, empezó a hablar con nosotros, mostrándose con su proverbial simpatía y sinceridad, y haciendo gala de una notable memoria para todo lo que eran fechas, nombres y detalles, y de una inteligencia superior en todos sus conocimientos, que hemos transcrito todo lo fielmente que permitía el ruido ambiental, los altavoces que llamaban cantantes a escena, y la ocasional entrada de algunos empleados.

La conversación se desarrolló con toda llaneza; la mantuvimos en catalán y en la transcripción hemos querido mantener el estilo coloquial de sus respuestas, que



creemos refleja mejor el espíritu de la entrevista, a pesar de que en algunas ocasiones haya repeticiones o las frases no queden todo lo bien torneadas que serían si se hubiesen redactado por escrito.

Después de una breve conversación informal, no tuvimos más remedio que ceñirnos al temario previsto, no porque el cantante tuviese algún inconveniente en ser sometido a todo tipo de preguntas, sino porque deseábamos dar coherencia a la entrevista. Y por esto, empezamos por una pregunta relativa a sus primeras grabaciones.

**RITMO.—Usted empezó su carrera discográfica, si no me equivoco, cantando Rossini, con La pietra del paragone y posteriormente el Otello, también de Rossini, con gran éxito de crítica ¿Le gusta este repertorio?**

JOSEP CARRERAS.—Sí, es un repertorio que siempre me ha gustado, como aficionado y también como intérprete; lo que pasa es que no he tenido nunca la ocasión de cantar Rossini en el escenario porque mi repertorio en el teatro ha ido siempre hacia papeles románticos y papeles veristas, además de Verdi. De bel canto prácticamente, si no me equivoco, en el escenario (en forma de concierto es distinto), creo sólo he cantado Donizetti, nunca he cantado ni Bellini ni Rossini.

**R.—¿Ha pensado alguna vez orientar su carrera hacia este tipo de repertorio?**

J.C.—No, sinceramente no, lo que pasa es que siempre que me han ofrecido una grabación de este tipo me ha interesado mucho porque considero que es una forma de hacer salud para la voz.

**R.—Hay cantantes que dicen que existen compositores y óperas que descansan la voz y otros que la fatigan. ¿Qué opina usted? ¿Es cierto?**

J.C.—Que la descansen no creo que exista ninguna; que sean buenas para la voz porque se debe cantar sí. Rossini, Bellini, Donizetti, e incluso según qué tipo de Verdi son más saludables para la voz que cantar Giordano o cantar Puccini o Bizet, sin duda. Pero claro esto depende las características vocales de cada uno, del talento interpretativo y de una serie de cosas; yo no he creído nunca además en estas etiquetas que según quien pone a según quien: este señor es un belcantista, esta señora es una verista, creo que un intérprete canta bien o no canta bien y naturalmente hay «roles», hay autores que le van mejor que otros; la persona que canta bien lo canta bien todo, lo que pasa es que hay cosas que aún las canta mejor.

**R.—Usted ha cantado en los principales teatros del mundo ¿Existe alguno que prefiera, y sea por la acústica, el público, la organización o por otros motivos?**



J.C.—Mi vínculo sentimental con el Liceu, hace que sea para mí el teatro que más quiero. Es el teatro de mi ciudad, he nacido en Barcelona, he empezado, he visto la primera ópera aquí, la primera vez que pisé un escenario fue en el Liceu, y por tanto hay un vínculo sentimental y profesional grande con el Liceu. De los otros teatros, yo diría que donde canto más a gusto son en la Ópera de Viena, la Scala y el Covent Garden.

**R.—En el mundo actual de la ópera existe una cierta preponderancia de los directores de orquesta y de los registas (quizá hoy aún más de estos últimos que de los primeros). Cree que esto hace que se valore menos al intérprete.**

J.C.—No, no. Yo creo que es cierto lo que usted dice, ya que hoy en día en lugar de decir (como la generación anterior) he ido a oír la *Carmen* de Del Mónaco, o la *Norma* de la Callas, o el *Tristán*, de Windgassen, se dice he ido a ver a *La Bohème*, de Zeffirelli, o he ido a ver *L'Italiana in Alger* de Ponelle. Pero pienso que lo que hace es ayudar, y que el cantante cada día más no se convierta única y exclusivamente en un cantante, sino en un intérprete, en un actor y hace que el melodrama verdaderamente sí, gane. Yo creo además que el regista inteligente es un hombre que sabe los medios con que cuenta y lo que hace precisamente es sacar el máximo provecho de todo el material humano que tiene en las manos. Yo opino que de ninguna manera perjudica al intérprete. Le da menos divismo, pero es que también conviene.

**R.—Usted es uno de los cantantes que cumple a la perfección la exigencia actual que quiere que los intérpretes tengan el físico adecuado al papel que interpretan. ¿Hace algún deporte o alguna actividad especial que le permita conservarse en esta perfecta forma física que tiene?**

J.C.—Voy con cuidado, me abstengo de comer según qué tipo de cosas, intento hacer ejercicio, menos del que me gustaría hacer. Me gusta mucho el deporte, de joven lo practicaba asiduamente y de adolescente jugaba a baloncesto, cosa rara porque con un metro setenta... pero después he jugado a tenis, a frontón, a este último juego muy bien, a tenis no tanto. Siempre que puedo, evidentemente hago deporte, y lo hago también porque me gusta el contacto con los demás, el hecho de jugar un partido de tenis o un partido de frontón no es solamente por el ejercicio físico, sino también por la competitividad, el decir cuatro chirigotas con los amigos y esto hace que sea un complemento. Pero yo lo creo importante porque la vida de un cantante, dentro de unos ciertos límites, es una vida de atleta, por tanto el ejercicio es primordial.

**R.—Es conocida la exigencia de Herbert Von Karajan con sus cantantes al preparar una ópera. ¿A qué cree que es debida esta perfecta simbiosis que existe entre Carreras y el director alemán?**

J.C.—Yo creo que es un problema de sintonizar la misma onda musical. Karajan ha trabajado con intérpretes extraordinarios que hacen carrera al margen suyo, con los cuales el maestro no ha ido de acuerdo, y estos intérpretes continúan siendo extraordinarios y Von Karajan continúa siendo extraordinario, pero en mi caso creo que el maestro siente, no diría el 100 por 100 de lo que le gustaría oír, pero ve, mejor dicho yo veo la música, tengo una lógica musical que es la que a él le gusta. Y esto es lo que hace que la comunión interpretativa entre Karajan y yo, si me puedo permitir decirlo, sea tan buena.

**“Aparte de mi comunión interpretativa con Karajan, hay un director que adoro: Claudio Abbado”**

**R.—¿Y esta compenetración la tiene también con otros directores importantes de orquesta?**

J.C.—Sí, evidentemente, he tenido mucha suerte de trabajar al inicio de mi carrera con gente importante y esto ha sido fundamental en mi desarrollo, en la forma de ver la música, los personajes, las interpretaciones de un cierto personaje. Por ejemplo hay un director que adoro, y que cada vez que tengo que trabajar con él es una fiesta; es Claudio Abbado, una persona muy sensible, que sabe lo que quiere pero tiene una gran elasticidad. Y hay otros, con todos los directores con los que he trabajado me he encontrado francamente bien, y la prueba es que con los que lo he hecho una vez, he vuelto a colaborar; tanto por su parte como por la mía ha habido una buena recepción.

**R.—¿Cuántas obras tiene en su repertorio y cuántas canta habitualmente?**

S.C.—Esto está muy bien preguntado porque normalmente preguntan: ¿usted cuántas obras tiene en repertorio?, yo, 160. ¿Qué quiere decir esto? Yo creo que he cantado entre escenario, concierto, oratorio y grabaciones de 70 a 80 obras diferentes, de las cuales alguna no la volveré a hacer más, otras las he hecho en disco y tampoco las volveré a hacer, y otras son las que voy haciendo más habitualmente, y creo que son un par de docenas de óperas. Si me pregunta ¿cuán-

tas obras he cantado? le digo de 70 a 80. ¿Cuántas obras tiene usted en repertorio que esta noche podría salir a cantar? Veinticinco.

**R.—¿Qué repertorio prefiere y qué compositores? Es partidario de recuperar óperas olvidadas?**

J.C.—Sí, soy partidario de recuperar óperas olvidadas y creo que lo he demostrado bastante con las grabaciones que he hecho, y también a veces cantando en el teatro, no solamente amparándome en las seis o siete obras en las que sabemos que el tenor tiene éxito y que solamente que cantes bien lo demás ya esté hecho. Cantar *La Bohème*, *Tosca*, *Un Ballo in maschera*, *Carmen* y similares es extraordinario y está muy bien y debe hacerse, y seguramente será el 60 ó 70 por ciento de la actividad en la carrera de un cantante, pero creo que tenemos la obligación (de cara a cara al público y también de cara a nosotros mismos) de intentar innovar un poco, no innovar en el sentido de hacer cosas nuevas en cuanto a repertorio, sino de dar a conocer cosas que el público desconoce y que de una forma u otra pueden llegar a ser documentos, por ejemplo los discos, y hoy en día que hay grabaciones de video, etc., etc. Creo que el intérprete de una forma u otra tiene que arriesgar y tiene que equivocarse también en el repertorio y decir: «aquella obra que me parecía que era tan buena para mí resulta que no lo es pero la he hecho, y después ya no la volveré a hacer», pero al menos lo has intentado, lo has probado. Las posiciones cómodas en nuestro mundo las respeto pero no estoy de acuerdo.

**R.—Si el Consorci del Gran Teatre del Liceu decidiera montar una ópera catalana olvidada con un «rol» atractivo para el tenor, como por ejemplo *La fattuchiera*, de Vicenc Cuyas o *La fada*, de Morera, ¿haría usted el esfuerzo de aprender la partitura y participar en su reestreno?**

J.C.—Sin duda, y desde este momento me comprometería, y en una cosa de la que ya se ha hablado varias veces, pero nunca se ha llevado a la realidad, pero que yo tengo ganas, muchas ganas de hacer y espero poder hacerlo en los próximos tres años. Es *Terra Baixa (Tiefand)*, de d'Albert; naturalmente necesitamos una adaptación del texto de Guimerà a la obra o alguien que traduzca. Se tiene que hacer algo muy bien hecho, ya que creo que es una obra preciosa y que es una cosa nuestra que valdría la pena representar.

**R.—Usted en sus recitales incluye a veces fragmentos de zarzuela ¿Significa esto que tiene un interés especial, en la zarzuela? ¿Le gustaría hacer algo en este campo?**





J.C.—Siempre que fuera realizado con gran dignidad y con un buen nivel, ¿por qué no? Yo creo que la zarzuela es un tipo de música que no hay que comparar con nada, porque si empezamos a comparar la zarzuela con la opereta vienesa o con la ópera, claro, entonces la zarzuela siempre saldrá perdiendo. Pero si la dejamos tal como es, creo que es un tipo de música, un género muy asequible a la gente, lo que es muy importante y también muy exportable. Si se me pidiera hacer zarzuela, hacerla bien hecha, con buenos montajes, buenos coros, una buena orquesta, buenos colegas, según qué tipo de zarzuela la haría encantado.

**R.—¿Qué le perspectiva ve usted en el mundo de la ópera? El «boom» actual de la ópera, ¿le parece sólido o es una simple moda?**

J.C.—No, no es una moda, yo creo que no lo es; el nivel intelectual de los pueblos, poco a poco, va subiendo y naturalmente, la gente se va interesando cada vez más por el arte y por la cultura, y creo que la ópera es la manifestación artística, o teatral, más importante. Y por lo tanto creo que es un acontecimiento cultural. Lo que me hace ser tan afirmativo en esto es que en todos los teatros del mundo a los que he ido lo que más se ve es gente joven. No ves a ese tipo de persona al que podrías acusar de acudir por ser un acontecimiento social, más por eso que porque sea un acontecimiento artístico: ves gente joven que incluso va con «blue jeans» a la ópera y lo que quieren es ver la ópera, escuchar y la música o la interpretación de un determinado director de orquesta, de un registrador de los intérpretes de esa obra. Y por lo tanto creo que si es un «boom», lo es en cuanto que es una explosión que no se quedará ahí, sino que irá a más.

**R.—Se habla de crisis de voces y parece que se da en unas cuerdas más que en otras. ¿Cuál es su opinión al respecto?**

J.C.—Crisis de voces en cuanto a cantantes que se encuentran en carrera, no lo creo; lo que me temo es que haya crisis en la gente que viene tras de nosotros, en los estudiantes. Yo oigo buenas voces, gente que me dice: «Josep, me gustaría que me escucharas y que me dijeras qué piensas» y oigo a veces unas voces extraordinarias, voces de soprano, de bajo, de barítono, de tenor incluso, pero no sé, quizá no haya una base sólida, ni unos maestros de canto adecuados, tal vez la gente no tiene talento... es que claro, como decía Mascagni, creo, que para cantar incluso es preciso tener voz. El talento quiere decir llegar a un cierto nivel y en esta carrera significa poseer un abanico de cosas, de las cuales en algunos casos tienes unas

limitaciones, en otras te sobran y en otros, tienes la medida justa. Pero todo este abanico de cosas hacen que esa persona sobresalga y que alcance un nivel, un «standard» importante. Hay quien tiene muy buena voz, pero no es musical, hay quien es musical y tiene muy buena voz, pero es una persona cuyos nervios no... no lo aguantan, en fin, hay una serie de cosas que hacen que, verdaderamente, hoy en día sea bastante preocupante. Si miras atrás, a lo que tendría que ser la generación próxima de cantantes. Yo recuerdo, cuando empecé a cantar en el año 70, aparte de que el señor Aragall ya estaba en carrera y era la mejor voz del mundo, sin ningún tipo de duda, empezaba el señor Domingo, empezaba —hablo de carreras importantes— el señor Pavarotti, el señor Aragall, otros tenores de esta índole, de esta importancia mundial.

### “Las dos grandes sopranos de los últimos cincuenta años son la Callas y Montserrat”

Delante nuestro estaba el señor Tucker, el señor Di Stefano, el señor Bergonzi, quiero decir que con estos quince años de diferencia, —yo ahora tengo treinta y nueve años— no hay tenor de veinticuatro o de veintitrés años que esté a la altura de lo que éramos nosotros, los tenores de hace quince o dieciocho años que empezábamos.

**R.—¿Qué cantantes de ópera del pasado admira más, y por qué?**

J.C.—Bien, hablemos de tenores, ¿no? porque claro, siendo tenor... Además, es lo que más gusta a la gente, en el fondo, oír hablar a un tenor de los tenores. Yo admiro a todos los tenores del pasado que han llevado a cabo una carrera, quien más, quien menos. Tengo una admiración increíble hacia Caruso, grande por Miguel Fleta, Hipólito Lázaro creo que fue mucho mejor de lo que la gente cree, porque Lázaro la gente creía que era un tenor de ROMPE Y RASGA. «de pinyol» («agudo») que se decía entonces, y no es verdad, el señor Lázaro era un tenor que tenía dos octavas y media, como quien dice, y que era capaz de «filar» un Do, y cantar desde el **Elisir d'amore** la **Aida** y los **Payasos**, o sea que era un SEÑOR TENOR y no sé por qué, sobre todo aquí en Cataluña, existe la idea de que Lázaro era un poco «destraller» (expresión catalana de difícil traducción y que equivale a «algo brusco»).

**R.—Eso seguramente era debido a esas cosas que hacía, se colocaba boca abajo y soltaba un agudo, o a veces decía: ahora os voy a repetir esa nota.**

J.C.—Pero quiero decir que era un tenor importante; cuando llegó a Estados Unidos, al Metropolitan por primera vez, a Caruso le empezaron a temblar las piernas cuando le oyó. Pero hay un tenor que para mí ha sido siempre especial. Todos estos tenores que he dicho hasta yo los he admirado, y los admiro, creo que son modelos de los que aprender, han sido cantantes y artistas extraordinarios; pero el que yo he oído, y que no sólo he admirado sino siempre he querido dar lo que ese hombre me da mí cuando le oigo es Di Stefano. No es que yo considere que mi voz se parezca a la de Di Stefano, ni mucho menos, creo que tenemos dos voces muy distintas, ni que yo diga que su manera de cantar sea la más ortodoxa, ni quiero meterme en la técnica vocal, porque, por favor, de eso de las técnicas vocales habría mucho que hablar. Pero lo que digo y sostengo es que las sensaciones que este hombre me da cuando le oigo, son algo extraordinario, me da mucho más que cualquier otro tipo de cantante. Y esto es lo que yo busco en una voz humana; sensaciones; si fuera a buscar otro tipo de perfección técnica me compraría una computadora y entonces seguramente hoy en día una computadora sería capaz de cantar mejor.

**R.—Esta sensación, en soprano, como intérprete, ¿se la produce alguien?**

J.C.—Hay dos sopranos que para mí al menos de las que yo he oído, (a la Callas la oí muy avanzada en su carrera, en vivo) en disco o en teatro, que para mí son inigualables, siendo dos cantantes muy diferentes. Las grandes sopranos de los últimos cincuenta años son la Callas y Montserrat. Yo no tengo duda alguna al afirmar esto; puedo equivocarme pero no lo creo, me parece que es una opinión muy general, ¿no? Considero que lo que ha hecho la Callas, la revolución que hizo en el mundo de la interpretación operística fue extraordinaria y un poco la continuadora de este tipo de cambio ha sido Montserrat Caballé con un prodigioso talento musical, dramático e interpretativo.

**R.—¿Qué grabaciones discográficas ha realizado recientemente? ¿Qué proyectos tiene actualmente en este campo?**

J.C.—No sé si el **Requiem** de Verdi ha salido ya en España.

**R.—Sí, ya ha salido.**

J.C.—Bueno, pues además de esto, lo que grabé el año pasado fue la **Fedora**, con Eva Marton y Giuseppe Patané —que no ha salido aún en el mercado—, he





grabado también **L'elisir d'amore**, con Claudio Scimone, el director de I Solisti Veneti. También **La forza del destino**, con Giuseppe Sinopoli, con Bruson y Rosalind Plowright, y Baltsa como «Preziosilla», y este año próximo grabo **Andrea Chénier**, con la Marton y Zancanaro, tengo que hacer **La juive**, con la Freni y Ghiurov...

**R.—¿Completa?**

J.C.—Sí, la **Norma**, con Karajan. ¿Qué más tengo que hacer? Ah, el **Faust**, con Colin Davis, y Kiri Te Kanawa, y **South Pacific**, también...

**R.—Dentro de la línea Bernstein, ¿no?**

J.C.—Exactamente. Y varias cosas más, seguramente se me escapa algo ahora, pero esto es lo más inmediato.

**R.—¿No le parece que al público del Liceu le gustaría oírle más a menudo, este año en el que sólo canta una ópera?**

J.C.—Tengo que decir que era idea del Consorci que yo cantara dos títulos, y yo estaba más que de acuerdo y muy contento, tenía ya prácticamente las fechas y todo estaba arreglado para que hiciera **Andrea Chénier**. Pero como surgió la filmación de **Gayarre**, le pedí al teatro que me dejara libre de ese compromiso para poder hacer esta película y el teatro lo comprendió y me dejó hacerlo y yo estoy muy agradecido de que lo comprendiera. A mí lo que me encantaría es cantar dos títulos cada año en Barcelona, y realmente lo he hecho, prácticamente cada año he cantado dos títulos, el que viene haré la **Carmen**, con Agnes Baltsa en la producción de Ponnelle, y seguramente luego, en el mes de abril, otro título del que aún no estamos seguros, tal vez una cosa bastante nueva, algo que pueda resultar muy interesante, no una ópera de repertorio sino una cosa del tipo de **Le Cid**, o **Poliuto** o similar. Y después, en el otro año habrá dos títulos, pero estamos estudiando cuáles serán en la temporada 87-88.

**R.—¿Podría ser una de esas óperas el Ballo in Maschera?**

J.C.—El **Ballo** quiero cantarlo, quizá sea uno de los títulos de esa temporada 87-88, tengo muchas ganas de hacerlo. Lo que pasa que por una serie de circunstancias, estuve haciéndolo durante diez años; con cincuenta funciones al año como quien dice de **Ballo**, y después en estos últimos tres años, desde el 82 no le he vuelto a cantar, porque he hecho otro tipo de repertorio. Pero el **Ballo**, sin duda, es un tipo de ópera que quiero volver a hacer, a menudo y pronto.

**R.—Dicen que el avión tiraniza a los cantantes, al permitirles desplazarse muy**

**rápidamente. ¿Puede esto perjudicarles en su rendimiento?**

J.C.—Honestamente, sí, y pienso que todos, de un modo u otro hemos caído en ello al principio de nuestra carrera, y no, ni mucho menos, como cree la gente, porque si cantas tres funciones más cobras tres «cachets» más, no es eso lo que motiva a un cantante, sino por el aspecto artístico, sobre todo al principio de la carrera, cuando te ofrecen algo interesante y no sabes decir que no, o unas grabaciones y no sabes negarte, y entonces eso te obliga. Cuando la gente te quiere en prácticamente todos los teatros del mundo, te obligan a hacer esos **SALTOS MORTALES** que todos hemos hecho alguna vez. Lo que pasa es que cuando uno se siente realmente establecido en una carrera, y ha obtenido grandes satisfacciones al debutar prácticamente en todos los

---

**“No soy la persona adecuada para enseñar canto. Estropear una voz es un crimen demasiado grande y no me atrevería jamás”**

---

grandes teatros del mundo, hacer grabaciones, trabajar con todos los maestros, —con eso no quiero decir ni mucho menos que yo considere que lo que estoy haciendo ahora es rutina, al contrario—, quiero decir que entonces te centras un poco más y escoges algo más las cosas. Esas carreras constantes arriba y abajo, de Nueva York a Hamburgo y volver, dos días en Hamburgo y volver a México y de allí a Tokio para después volver a Barcelona, eso yo actualmente, no lo hago. Lo he hecho, lo hice a fines de los años 70, y quizá a principios de los 80 hasta el 81 u 82, pero en los últimos tres años yo canto aproximadamente setenta funciones al año, setenta o setenta y cinco, más las grabaciones, los conciertos, las apariciones en la televisión, etc., etc., y este es el ritmo al que a mí me gustaría ir continuando en los próximos años.

**R.—Es conocida su precocidad extraordinaria en el campo de la ópera. Díganos, por favor, cuál fue su primera salida en el Liceu como cantante infantil.**

J.C.—Sí, fue **El retablo de Maese Pedro**.

**R.—¿Antes incluso que aquel papel del niño de la Bohème que pide un caballo?**

J.C.—Sí, eso fue el año antes, el del **Retablo**; Iturbi dirigía.

**R.—¿Y como cantante adulto?**

J.C.—Como cantante adulto mi primera aparición fue en la de la primera **Norma** de Montserrat, en el año 1970, el 8 de enero, como «Flavio».

**R.—¿Le gustaría dedicarse a la enseñanza del canto?**

J.C.—No, no. No, porque es muy delicado. Es una cosa excesivamente delicada y yo no creo tener unas dotes pedagógicas, ¿no? Si alguien viene hacia mí y me pide: «Escucha, mira, tengo este problema, ¿qué te parece?», puedo decir, más o menos, cuál es mi opinión, y estaré equivocado o no, pero no creo que fuera la persona adecuada para enseñar. Además es muy difícil, es una gran responsabilidad, demasiado grande. Estropear una voz es un crimen demasiado grande, y no me atrevería jamás.

**R.—¿Estaría usted dispuesto a destinar un tiempo de su carrera a contribuir a crear una compañía de ópera estable en Cataluña, centrada en el Liceu, pero que permitiera hacer llegar espectáculos de ópera al resto de Cataluña y a toda España?**

J.C.—Sí, sí. Yo lo he dicho siempre y yo lo haría con el Liceu —vamos, porque supongo que se crearía en el Liceu— lo haría con mucho gusto; y estaría dispuesto a colaborar en esta compañía, a dedicar unas semanas, si fuera preciso, incluso un par de meses o tres, no sólo para venir a Barcelona sino para ir a las provincias catalanas, a las distintas autonomías españolas. Ojalá que se hiciera, y estaría la mar de contento de poder colaborar en ello.

**R.—¿Sabe si hay algún proyecto concreto referente a esto?**

J.C.—Se habla, se ha hablado y se seguirá hablando de ello, pero en concreto no hay nada, al menos que yo sepa.

**R.—Nuestras preguntas no han sido tan espontáneas como sus respuestas, que agradecemos mucho.**

J.C.—No, no, es natural, y eso ahorra tiempo.

Era evidente que el gran momento del ensayo general estaba a punto de llegar, y Carreras todavía tenía que completar su vestuario y ser maquillado. Por esto renunciamos a la segunda parte de la entrevista: las fotos «en directo», ya que al cantante iba todavía desarreglado y no era prudente interferirnos por más tiempo en su labor. Nos marchamos —entrevimnos en el escenario a la Caballé y a una multitud de los cantantes del coro— satisfechos de la labor realizada.





## EL ESPERADO RETORNO DE LA MUSICA A LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA

Por Angel Medina

En el B.O.E. del 17 de diciembre de 1984 aparece publicada la Orden del 8 de octubre por la que se aprueba el Plan de Estudios de la Especialidad de Musicología en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo. Culminó así el continuado esfuerzo de una serie de profesores universitarios decididos a recuperar para la universidad española la enseñanza y la práctica de la Musicología, sincronizando en esta actitud con lo que es el funcionamiento tradicional de la Universidades europeas y americanas. En el curso presente ya se puede estudiar musicología en la Universidad asturiana.

**E**stamos asistiendo —declara el profesor Emilio Casares Rodicio, artífice del proyecto que se plasma en este curso— a una revaluación de la música en la Universidad en los últimos diez, quince años. Fue decisivo el decreto del Ministerio en el que se exigía la impartición de la Historia de la Música en las Especialidades de Arte, sin especificar las horas lectivas. A partir de aquí, han ido adquiriendo mayor relevancia estas disciplinas.» (1)

El proceso, ciertamente, fue bastante lineal: primeramente se impartía un cuatrimestre; luego, asignaturas de curso entero, lo que motivó la creación de algunos departamentos de Musicología, como los de Salamanca y Oviedo, por citar los dos primeros; y ahora, se abre una Especialidad y una nueva Licenciatura, de forma inmediata para Oviedo, y no menos inmediata (siempre que se cuente con el profesorado adecuado) en otras universidades, como la Autónoma de Barcelona, donde ya se veía trabajando en la práctica como en una auténtica Especialidad, en la de La Laguna de Tenerife y en la de Granada.

Sin negar la alegría que suponen todos estos logros, sigue pesando como una losa el enorme retraso de nuestra universidad en el campo musicológico, a causa de ciertas concepciones de la enseñanza académica, de corte positivistas, que el Padre López-Calo ha precisado en un trabajo sobre el tema en el que resume así la vuelta de la música a la Universidad española en las últimas décadas: «Y con todo, por increíble que pueda parecer, la música no entró en la Universidad española como materia científica, que es como parece que debía haber entrado, sino como mera difusión cultural. (...) Nacieron así aquellas 'Cátedras de Difusión Cultural de la Música', con varios nombres, según las varias universidades» (2).

Para la aparición de cursos más sistemáticos, de mayor envergadura, y la subsiguiente dotación de profesorado en algunas universidades, sólo faltaba un paso, pues no en vano, como afirma el doctor Casares «la presión de una sociedad, que nutre y justifica una universidad, es lo que ha hecho posible que en algunos casos estas enseñanzas hayan ido en progresión ascendente» (1). Por otra parte, el auge de los medios de comunicación y de reproducción mecánica del sonido, ha motivado un incremento muy notable del interés musical y musicológico en España, de ahí que cada vez sean mayores las demandas de formación e información sobre cuestiones musicales. Este es un reto que tienen ante sí todos los centros dedicados a la enseñanza o difusión de la música, desde los conservatorios hasta las orquestas o las emisoras de radio, y al que, naturalmente, la Universidad española tiene la obligación de enfrentarse.

Y no hace falta ser demasiado triunfalista para augurar una buena estancia a la música en los claustros universitarios; porque, al fin y al cabo, la música es precisamente una de las más viejas conocedoras de dichos claustros. Hace varios

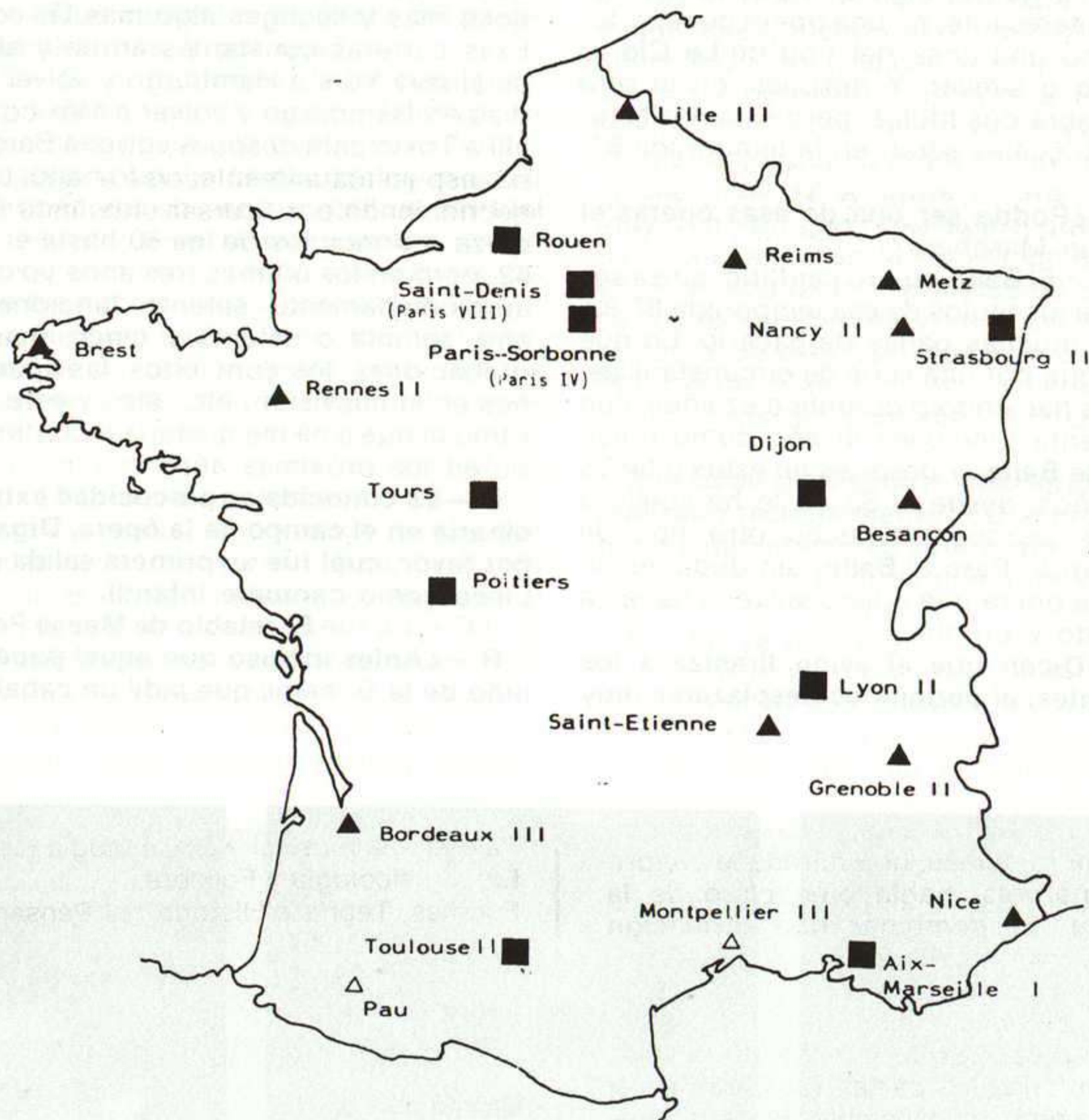
siglos, en lo que respecta al cultivo de la música (y sin remontarse al *quadrivium* medieval) nuestro país vivía una edad de oro que lo hacía diferente por su brillo artístico y no, como ha ocurrido en la historia más reciente, por la distancia que nos separaba del resto de Europa, ni por la mediocridad de unos planteamientos musicales que entendían la chapuza como categoría metodológica.

Cuando en Italia sonaban los nombres de Vincenzo Galilei, Tartaglia, Zarlino, y cuando Robert Leche, John Reve, y otros, trabajaban en Oxford, sentando las bases de la hoy impresionante actividad musicológica inglesa, vivían en España catedráticos conocidos más allá de nuestras fronteras, como Ramos de Pareja, Juan de Oviedo, Vivanco... y a fines del XVI, en Salamanca, ofrecía su magisterio Francisco de Salinas, ejemplo ilustre de hombre renacentista en cuyo honor compuso Fray Luis de León versos inolvidables (3).

### Modelos europeos

Los tiempos han cambiado y el olvido en que quedó sumida la Musicología en

LA MUSICA EN LAS UNIVERSIDADES FRANCESAS EN 1981-82



■ Diploma de Estudios Universitarios Generales-Licenciatura  
 ▲ Diploma de Estudios Universitarios Generales-Música  
 △ Otra formación  
 Emilio Casares.



los últimos dos siglos (seguimos refiriéndonos al ámbito universitario) se hace hoy más evidente cuando consultamos los planes de estudios musicales universitarios en otros países. No nos detendremos en Alemania ni en Inglaterra: saldríamos demasiado mal parados en la comparación. Tan sólo un momento en Francia, para enterarnos de que las universidades son allí las encargadas de formar al profesorado de música de la segunda enseñanza, pero paralelamente se realizan numerosos trabajos de investigación que enriquecen el patrimonio cultural del vecino país. En Francia no existe un plan común para todas las universidades. En líneas generales existen una serie de asignaturas básicas que se encuentran en casi todos los centros académicos, pero además hay disciplinas especializadas que se imparten únicamente en algunos de ellos. Así, por ejemplo, Acústica, en Aix, Brest, Lyon, París; Animación musical, en Toulouse, y pocas más; Psicología de la voz, en Lyon; y lo mismo ocurre con materias tan sugerentes como la Semiología musical, Ciencia y Música, Pedagogía musical, Musicoterapia, Jazz, Organología, Etnomusicología... (4). Pero, ciertamente, tanto en Francia, como en el Reino Unido o en el área centroeuropea, las universidades son las únicas que conceden los correspondientes títulos en Musicología: Licenciatura y Doctorado.

Italia no tiene nada que envidiar a los países citados. Leyendo el programa para este curso de la Escuela de Paleografía y Filología musical de la Universidad de Pavía, que no es una de las más importantes de Italia, se nos ofrecen cuatro años de estudios musicológicos, perfectamente para que el alumno pueda abordar con dignidad una investigación musical. En el tercer curso, por citar un caso concreto, se imparten las asignaturas de Historia de la Música, moderna y contemporánea, Exégesis de las fuentes musicales, Historia del Arte, Teoría e Historia de la notación musical en el Medievo II, y esta misma materia para el Renacimiento. Hay asignaturas optativas, seminarios, y todo tipo de medios para que los alumnos reciban una educación integral.

## El plan de Oviedo

El de Oviedo no es, desde luego, un plan ideal, pero es óptimo dentro de los posibles. No se contemplan asignaturas en el primer ciclo, pero es obvio que surgirá la demanda de las mismas en breve, y que serán establecidas en las inminentes reformas de los planes de estudios. La actual tendencia hacia la creación de un amplio abanico de ofertas al estudiante, a base de un buen número de asignaturas optativas, habrá de favorecer a la música, de seguir la demanda en auge. Por lo demás, una mirada al cuadro de asignaturas, habla bien claro de la intención de combinar una formación histórica y musicológica con facetas eminentemente prácticas, como las clases de Análisis o Paleografía, y aun el propio Folklore (Véase cuadro).

Son muchas las cartas recibidas en el Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo a raíz de la publicación en el B.O.E. de la citada Orden. Así, el alcalde de Oviedo, Antonio Masip, valoraba el acontecimiento no sólo desde el punto de vista académico, sino, como es lógico, desde la óptica de un alcalde al que llena de orgullo que precisamente la universidad que lleva el nombre de su



ciudad, sea la que inaugure, de forma pionera y oficial, esta nueva modalidad universitaria. Por su parte, el director del Instituto de Artes Escénicas y de la Música José Manuel Garrido, veía en la implantación de la Especialidad un paso decisivo para la creación de una sólida vivencia del arte musical en las generaciones venideras.

En una carta afectuosa, Carmen Virgili —a la sazón Secretaria de Estado para las Universidades— insistía en estos puntos. Y no una, sino muchas, constituyen la correspondencia de Emilio Lamo de Espinosa, Director General de Ordenación Universitaria y actualmente del Consejo de Universidades, que jugó fuerte y con el máximo realismo en la planificación de estas nuevas enseñanzas.

Naturalmente, hubo otros muchos testimonios de felicitación, desde las altas esferas del Ministerio de Educación y Ciencia hasta de los actuales y futuros alumnos, sin olvidar la de los colegas de la propia Universidad de Oviedo. Han sido muy frecuentes las llamadas telefónicas, especialmente de estudiantes que estarían dispuestos a desplazarse a la capital del Principado para cursar unos estudios que no existen por el momento en sus respectivas tierras.

El profesor Casares, en un trabajo relativamente reciente, concluía formulando un deseo que, en cierto modo, empieza a ser realidad, dada la innegable trascen-

dencia de la aprobación del Plan de Estudios que nos ocupa. «España —afirmaba— tiene que recuperar lo que ha sido una gloriosa vida musical universitaria: toda esa fuerza de especulación teórica, de reflexión sobre el ámbito musical de investigación, y de capacidad de influencia en el ciudadano que forma; la música es tan indispensable para la formación del hombre, ni más ni menos, como la plástica, la literatura o la historia, y ese ámbito de enseñanza en una función, desde siempre, estrictamente universitaria» (5).

Ante el paso histórico que ahora se da en la Universidad de Oviedo, es imposible no volver a acordarse de nuestro siglo XVI, glorioso en música y músicos, y de la defensa de la música que surgió de las plumas de tantos ilustres tratadistas. Es el caso, siempre tan citado, de Fray Juan Bermudo, que en su Declaración de instrumentos musicales, publicados en 1555, no dudaba en escribir lo siguiente: «Y algunos idiotas por no gustar la devoción de la música, dicen ser perdición de espíritu y vanidad de vida». No sabemos si el ingenioso franciscano aplicaba aquí el término «idiotas» en el sentido de «falto de entendimiento» y «ayuno de instrucción», o si se refiere a lo «singular» que resulta la analfabeta postura criticada. Con la creación de la Especialidad de Musicología (y, naturalmente, con las muchísimas disposiciones legales que siguen siendo necesarias en otros campos de la música) ni siquiera los más fanáticos ecologistas podrán evitar que, a largo plazo, la especie de los IDIOTAS MUSICALES, tan abundante hoy en el solar hispano, tienda a extinguirse sin paliativos.

### NOTAS

- (1) Extra domingo de **La Nueva España**. Oviedo, 7-XI-82.
- (2) López-Calo, José: **La música en la Universidad. Historia y legislación**. Santiago de Compostela, 1983. Universidad de Santiago.
- (3) Cooke Carpenter, Nan: **Music in the medieval and renaissance universities**. Nueva York, 1972. Da Capo Press.
- (4) Delahaye, Michel/Pistone, Daniele: **Musique et musicologie dans les universités françaises**.
- (5) Casares Rodicio, Emilio: **La música en la Universidad española. Su historia II. Hilo Musical**. Marzo-abril, 1984, núm. 135.

### Plan de estudios del 2º ciclo de la especialidad de Musicología en la Sección de Historia del Arte, de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo

	Horas de clase semanales
<b>Cuarto curso:</b>	
Historia de la Música I .....	3
Paleografía musical y Organología (asignatura práctica) .....	3
Etnomusicología y Folklore.....	3
Fuentes, Teoría e Historia del Pensamiento musical hasta el Barroco (cuatrimestral) .....	1,5
Análisis y pedagogía de las formas musicales I (asignatura práctica).....	3
Dos asignaturas a elegir por el alumno, una de la Sección de Historia y otra de la Sección de Historia del Arte.	
<b>Quinto curso:</b>	
Historia de la Música II.....	3
Últimas tendencias de la música (cuatrimestral).....	1,5
Estética y Crítica musical. Del clasicismo al siglo XX (cuatrimestral)....	1,5
Música y medios de comunicación de masas (cuatrimestral) .....	1,5
Análisis y Pedagogía de las formas musicales II (asignatura práctica).....	3
Dos asignaturas a elegir por el alumno, una de la Sección de Historia y otra de la Sección de Historia del Arte.	



## LA ASOCIACION CORAL DE SEVILLA

Por José Manuel Delgado



Primera Audición de la "Misa Hispánica" de Michael Haydn, por la Asociación Coral de Sevilla.

La Asociación Coral de Sevilla ha sobrepasado los 25 años de existencia, caso realmente insólito por estas latitudes, siendo seguramente el coro más antiguo de Andalucía. Rafael Alvarez-Ossorio Alonso es el presidente de la Asociación Coral, persona muy conocida en Sevilla y que puede presumir de llevar 43 años cantando en coro.

**JOSE MANUEL DELGADO.**—¿La trayectoria de la A.C.S. viene a desmontar la teoría de que los andaluces somos individualistas o por el contrario es la excepción que confirma la regla?  
**RAFAEL ALVAREZ-OSSORIO.**—Te puedo decir que en Sevilla siempre ha habido coro. En el siglo XVI se interpretaba la famosa polifonía sevillana. El «Miserere» de Eslava, por ejemplo, lleva 150 años interpretándose y esto requiere un coro.

**J.M.D.**—¿Cómo son los coros andaluces?

**R.A.O.**—En las jornadas de Canto Coral de Barcelona oí decir que si se pudieran aunar las voces de los coros del norte y la sensibilidad de los coros del sur se conseguiría un coro perfecto.

**J.M.D.**—¿Cómo y por qué se fundó la A.C.S.?

**R.A.O.**—La A.C.S. se fundó al amparo del «Miserere». En Sevilla había que reunir cada año a los aficionados que lo interpretaran y entonces surgió la idea de que lo mejor sería fundar un coro estable y amateur. En este nuevo coro entraron varios de los que ya cantaban el «Miserere», varios de la extinguida Coral Sevillana y otros del Coro de la Sección Femenina. Posteriormente se

hicieron unos estatutos que fueron aprobados por la autoridad.

**J.M.D.**—¿Quiénes han sido sus directores?

**R.A.O.**—El fundador fue D. Pedro Braña, director de la Banda Municipal y que estuvo al frente de la A.C.S. unos siete años. Le sucedió D. Luis Izquierdo, que estuvo otros tantos. Después fue director D. Ignacio Otero, que estuvo tres o cuatro años, y, por último, D. Juan Rodríguez Romero, que es el actual y está con nosotros desde 1974. Cada uno ha aportado su personalidad y todos han dejado huella de su saber musical.

**J.M.D.**—¿Qué diferencias hay entre aquel primitivo coro y el actual?

**R.A.O.**—Hay muchas. Sobre todo el coro de hoy tiene unos conocimientos musicales, el 50% de sus miembros son capaces de leer a primera vista y esto es muy importante. Este coro tiene además una gran veteranía, porque es la labor continúa la que produce experiencia.

**J.M.D.**—¿Qué ayudas reciben y son suficientes?

**R.A.O.**—Hemos pasado algunos años en que hemos sobrevivido de milagro. Últimamente parece ser que las entidades, sobre todo la Delegación de Cultura del Ayuntamiento, se están sensibilizando y nos están ayudando. La Junta de Andalucía parece que también nos va a ayudar..., pero nunca son suficientes. El local que tenemos es pequeño, los pianos están en mal estado, el director, que es un profesional (afortunadamente poco interesado, debe tener un sueldo digno, jefes de cuerdas, etc.; todo esto se solucionaría con más ayudas.

**J.M.D.**—¿Cuáles son los acontecimientos más importantes habidos en estos 25 años?

**R.A.O.**—Pues el estreno en Sevilla de la «Novena Sinfonía» de Beethoven, el estreno en España de la «Cantata de Navidad» de Honneger y diversos oratorios que nunca se habían oído en Sevilla, como «Magnificat» de Bach, «Gallia» de Gounod, los «Stabat Mater» de Rossini y Per-

golessi, el «Requiem» de Eslava, y, por supuesto, la «Misa Hispánica».

También hemos participado en Festivales de España, Festival Ibérico de Badajoz, la boda de la princesa Margarita en Estoril, concierto en la Fundación Gulbenkian de Lisboa y otros muchos.

**J.M.D.**—También en estos 25 años habrán habido muchas anécdotas.

**R.A.O.**—Pues sí. Una vez que actuábamos en un teatro, un tenor del coro se apoyó en el decorado que era de papel y cayó detrás del escenario. Al pasar de la luz potente de los focos a la oscuridad interior gritó: —Dios mío ¿dónde estoy?— En una ocasión fuimos a Utrera a cantar la «Misa de la Coronación», de Mozart. Habían puesto una escalinata, muy bonita por cierto, forrada de tela, para el coro. Salió la orquesta, salimos el coro, salió el director y al levantar la batuta se desplomó la tarima y el coro desapareció.

En otra ocasión, dentro de un ciclo de conciertos que se llamaba «El Carro de la Alegría», fuimos a Montellano. Llegamos a la iglesia pensando que sería allí el concierto; pero cuál no sería nuestra sorpresa cuando nos mandaron a un olivar en donde se celebraba una romería, en la que la gente disfrutaba de un día de campo. Nos dirigimos al alcalde para decirle que aquel no era sitio para cantar, sobre todo por el ruido. Al oír esto, el sargento de la Guardia Civil terció y nos dijo: —«Por el ruido no se preocupe Ud., yo tengo aquí tres parejas y cuando Uds. me hagan una seña, aquí no se oye ni una mosca»—.

También dialogamos con Juan Rodríguez Romero, director de la Asociación Coral de Sevilla es director de orquesta, pianista y compositor; catedrático en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla de Transposición instrumental, repentización y acompañamiento. Ha sido profesor de la Internationale Sommeracademie del Mozarteum de Salzburgo y es, desde hace once años, director titular de la orquesta Musizier-



gemeinschaft, asimismo del Mozarteum. **JOSE MANUEL DELGADO.**—¿Cuántos miembros integran el coro en la actualidad y cuál era el repertorio que suele abordar?

**JUAN RODRIGUEZ ROMERO.**—El coro estable es de unos 70 miembros y el repertorio habitual abarca desde la polifonía clásica a la popular y pequeños oratorios.

**J.M.D.**—¿Cuántos conciertos suelen dar al año y cuál es el ámbito geográfico en que os desarrolláis?

**J.R.R.**—Aproximadamente unos 25, sobre todo en Andalucía, ya que las salidas no pueden ser muy lejos por causa de las ocupaciones particulares de los miembros del coro. No obstante, una o dos veces al año se suele hacer un viaje más lejos. Este año estamos invitados para ir a Asturias; iremos si las condiciones económicas lo permiten. También tenemos previsto ir a Barcelona en septiembre para las «Jornadas Internacionales de Canto Coral».

**J.M.D.**—Hablemos ahora del último gran acontecimiento, la audición de la «Misa Hispánica», de Michael Haydn. ¿Cómo fue el decidirse a hacer esta obra y cuales han sido las principales dificultades para llevarla a cabo?

**J.R.R.**—La iniciativa fue un ofrecimiento que me hizo el Director de la Biblioteca del Mozarteum, Dr. Werner Reiner, hace algunos años, pero yo no pensaba hacerla por la falta de posibilidades económicas. El pasado año nos reunimos



El director, Juan Rodríguez Romero.

Luis Diez Huertas y Lirio José Palomar, directores del Orfeón Universitario de Málaga y de la Coral de J.J.M.M. de Granada, y nos decidimos a montarla, con la esperanza de que una vez preparada alguien se decidiera a patrocinar su audición; y así fue, porque nos apoyó totalmente el Ayuntamiento de Sevilla,

el de Málaga y la Diputación de Cádiz. Ha sido un éxito de crítica y de público. En Cádiz, por ejemplo, no se conocía un lleno semejante en la Catedral. Para las audiciones contamos con los solistas Paloma Perez Iñigo, María Aragón, Manuel Cid y Julio Catania, la orquesta Musiziergemeinschaft y los tres coros unidos.

**J.M.D.**—Tengo entendido que la pensáis hacer en Madrid.

**J.R.R.**—Tuvimos una invitación para hacerla en Madrid, pero como el Teatro Real estaba ocupado en las fechas en que la orquesta podía hacerlo se aplazó para más adelante.

**J.M.D.**—Ante este éxito, ¿has pensado ya en meterte en otro «lio» semejante?

**J.R.R.**—Por ahora no... aunque siempre se dice lo mismo y luego, si se presenta la oportunidad, se hace. Mi lema es «Música y Amistad». Existiendo estas dos premisas, creo que es posible todo, porque el sacrificio se convierte en alegría y se superan todos los inconvenientes.

**J.M.D.**—Para la ejecución de la «Misa Hispánica» ha sido necesario unir tres coros de ciudades distintas. ¿En qué estado está la formación de la Federación Andaluza de Coros?

**J.R.R.**—Existen ya Federaciones en Málaga y en Cádiz. La de Sevilla está en período de formación. Cuando se unan todas las federaciones provinciales, llegaremos a tener Federación Andaluza.

**J.M.D.**—Gracias y enhorabuena.

## BREVE SEMBLANZA DE UN JOVEN TALENTO GUITARRISTICO

Por Sabas de Hoces

Le galardonan en España pero se va a tocar al Japón: Juan Carlos Mellado o la infrahistoria cultural de nuestros estamentos musicales.

**E**spaña es un país de pedruscos en donde algunos tocamos a guitarra. Cuando no se tiene suficiente resistencia física y moral se acaba sucumbiendo, guardando uno el instrumento en su estuche y dedicándose a cualquier cosa, en que ir diluyendo el trauma de nuestra primera vocación frustrada. Este no es el caso o por lo menos no debería ser el de Juan Carlos Mellado Tejón, guitarrista de la nueva generación —veinticinco años— que acaba de hacer una gira triunfal de conciertos por Japón convenciendo a la entendida afición nipona, tanto como a la exigente y roguosa crítica de los principales centros concertísticos de aquel país: Tokio, Kioto, Fukuyama. Kure, Kakogawa, Hiroshima...

—«Mi presentación fue precisamente en Hiroshima, contando con la colaboración y el apoyo moral de la Elisabeth Univer-

sity of Music de esa ciudad, que dispone de una excelente orquesta sinfónica y con la que, para empezar, interpreté un recital de música contemporánea en la primera parte, pues mi repertorio es bastante heterogéneo, y luego, en la segunda, el **Concierto de Aranjuez**, dirigiendo un tío mío, José Tejón, precisamente profesor de esa Universidad».

Esa fue sólo su entrada, y paso a paso se encontró tocando en Tokio, ante uno de los auditorios más exigentes del mundo para los conciertos de guitarra. Hay que tener en cuenta que solamente en la capital del Japón debe de haber del orden de diez orquestas sinfónicas con diverso fin, tocando constante y simultáneamente. Los japoneses pueden devorar en un fin de semana más música occidental que España en todo un año...

Juan Carlos Mellado ha pasado durante su formación en España por períodos de lógica desmoralización. Empezó a estudiar música a los ocho años con su propia madre, como inicial orientadora, sin mayores pretensiones. A los diez, ingresa en el Real Conservatorio de Madrid, bajo las enseñanzas sucesivas de Jorge Ariza y José Luis Rodrigo. A los doce, ya daba pequeños recitales. A los quince, en plena crisis adolescente, al percibir la escasa consistencia de la infraestructura musical española, abandona y deja de estudiar. Había sido galardonado el año anterior con dos premios de la categoría del



Juan Carlos Mellado Tejón.

Concurso Internacional de Guitarra Francisco Tárrega y, a continuación, el Especial Tárrega. Todo infructuosamente desde un punto de vista profesional.

Sin embargo, el bache pasó. El muchacho se repuso, se armó de una nueva voluntad a prueba de PENURIA HISPANICA y



volvió a descolgar sus estudios de guitarra.

—«Por aquel entonces, no fui afortunado en la obtención de ayuda alguna, lo cual me indujo a dejar momentáneamente la guitarra. Creo que, de haberme visto favorecido por alguna ayuda en aquellos tiempos, hubieran sido otras mis posibilidades. Ahora, después de lo de Japón, ya doy varios conciertos por temporada... en el extranjero. Anteriormente estuve en Portugal, Italia, y he participado recientemente en el Quinto Festival Internacional de la Guitarra 1985 de Lieja. esto ha sido en marzo pasado, donde, paralelamente al Festival, se desarrolló un «master class» impartida por el maestro cubano Leo Brouwer, siendo galardonado por éste como el mejor intérprete del Curso, galardón que ya obtuve en la última edición del Curso de Santiago de Compostela, Cátedra Andrés Segovia».

«En estos días de fuerte actividad profesional, dedico al instrumento más tiempo que habitualmente, pero nunca paso de las cinco horas diarias. Incluso considero esto excesivo. No se trata de estudiar mucho, sino de estudiar bien, concentrado. Técnicamente para mí lo más importante es mejorar las digitaciones establecidas por escuelas anteriores, hallando nuevas técnicas más apropiadas para las composiciones modernas, haciendo fácil su ejecución, con una digitación lo menos forzada posible, y por otra parte, controlar más mentalmente que muscularmente cualquier interpretación».

«El guitarrista que mayor respeto me inspira, es el cubano Manuel Barrueco. He asistido a sus clases magistrales y me han convencido, entre otras cosas, su musicalidad así como el sonido instrumental que consigue».

«En cuanto al instrumento, al principio utilizaba de la Casa Ramírez, luego me pasé a Contreras, pero finalmente los he vuelto a tocar con una guitarra del primero a la que ya estoy perfectamente acostumbrado y en la que personalizo el color sonoro que más me identifica».

La guitarra es un instrumento con una personalidad original cada vez más fuerte, que ha promovido la edición de revistas especializadas en diversos países. Resulta curioso — por no decir escandaloso— que en el que suponemos país de la guitarra, España, no contemos todavía con la publicación pertinente, máxime si consideramos los autores de dos de las escuelas más categóricas: la clásica, conocida en todo el mundo y la flamenca en un momento de arrolladora expansión. En el Japón, la publicación correspondiente tiene una edición de centenares de miles de ejemplares, que agotan otros tantos aficionados y estudiantes de guitarra. Se llama **Gendai Guitar** de Tokio. Esta publicación, en competencia con la otra principal revista musical japonesa de temas generales, se ha deshecho en elogios tras la gira oriental de Juan Carlos Mellado. La crítica guitarrística le ha definido como «un intérprete digno de figurar entre la más alta categoría mundial por la calidad de sus versiones y el eclecticismo de su repertorio, dominando prácticamente toda la literatura musical de la guitarra.» La de temática musical general, llamada **Ongaku no Tomo** ha destacado en Juan Carlos Mellado «su notoria fogosidad que arde de forma espectacular y su fantástica capacidad de mantener permanentemente la calidad espiritual de su interpretación.»

## PEDRO APARICIO NUEVO PRESIDENTE DE LA ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA



Por Juan José Padilla

Pedro Aparicio, alcalde de Málaga y melómano, no sólo ha apoyado de manera importante a la música de su ciudad, sino que aumenta su radio de acción al hacerse cargo de la presidencia de la sociedad Orquesta Sinfónica de Málaga. En la siguiente entrevista explica sus ideas y estrategia para el futuro de la orquesta.

**JUAN JOSE PADILLA.—Como presidente de la Orquesta Sinfónica de Málaga, ¿cuáles son sus proyectos?**

PEDRO APARICIO.—De forma inmediata, ir aumentando el nivel de remuneraciones de los profesores de la orquesta, aunque sin alcanzar un nivel profesional, e instalar a la orquesta en el Teatro Cervantes, tanto en su sede administrativa como para los ensayos y conciertos. Y no es que la Orquesta sea una actividad más de Cervantes, sino que todo girará en torno a ella, que marcará su ritmo en función de sus necesidades. Es decir, que albergaremos a la Orquesta Sinfónica de una manera protagónica. Además están en marcha otra serie de operaciones de elevación progresiva de la calidad y repertorio, a cargo del actual director, de una

forma muy satisfactoria para la junta directiva. A medio plazo, hemos planteado la profesionalización absoluta de la Orquesta; sé perfectamente que esto es hablar de 250 millones de pesetas al año, que dista mucho de la cantidad que hoy hemos podido obtener para ella. Por tanto, contando con las otras dos instituciones, Diputación Provincial y Junta de Andalucía, e incluso con la Administración Central (aunque tenga transferidas las competencias), se trata de ir hacia un presupuesto compartido, con niveles de remuneración profesionales, y cubriendo por oposición estricta y rigurosa las plazas, renovando plazas de modo que sea una Orquesta competitiva con cualquier otra del país, y que puedan acudir a las oposiciones, intérpretes nacionales e internacionales, naturalmente contando con las preferencias, baremadas o como se quiera, de los profesores que actualmente ocupan una plaza. Las 90 plazas de la Orquesta se convocarán paulatinamente, por grupos instrumentales, empezando por 14 ó 15 de cuerda con sueldos profesionales y dedicación exclusiva. Estas plazas no van a sustituir, sino a aumentar las actuales, aunque las siguientes oposiciones serán sustitutorias. Como TECHO de la Orquesta de 90 profesores nos hemos fijado el año 1992. Tenemos la esperanza de que la Junta de Andalucía, siguiendo el programa político con el que formaron gobierno, en el que hablaban de creación de una orquesta sinfónica de Andalucía, consideren nuestro planteamiento de que con el mismo dinero creen dos orquestas, una en una gran ciudad



del oriente geográfico de Andalucía, y otra en el occidente geográfico, y como existen ya dos orquestas (Sevilla y Málaga), pensamos que sería buena solución que la Junta subvencionara la mitad de cada una, cubriéndose la otra mitad con las corporaciones locales: Diputación y Ayuntamiento. Fálta el acuerdo de las corporaciones sevillanas. Yo sólo puedo hablar en nombre del Ayuntamiento, aunque sé que la Diputación de Málaga está de acuerdo, y que la Junta de Andalucía aceptará esta propuesta cargada de lógica. Aunque sea a costa de un importante presupuesto municipal, el techo del 92 lo vamos a conseguir.

**J. J. P.—¿Ha habido alguna reacción por parte de la Junta, desde el trabajo publicado en RITMO en octubre pasado, respecto de la problemática de las dos orquestas en Andalucía?**

P. A.—He hablado con el Consejero y sé que ha leído los trabajos y le han parecido interesantes, pero no me los ha valorado.

**J. J. P.—Cuando dimitió el anterior presidente de la Orquesta, Francisco de la**

**Torre Prados, decían que se habían cumplido los objetivos de dotarla de estructura administrativa como sociedad, y que era hora de crear una nueva estructura: un consorcio u otro tipo de entidad. ¿Qué ideas hay al respecto?**

P. A.—Una orquesta de doscientos y pico millones de pesetas tiene que estar gestionada, si la fuente del dinero es pública, por personas responsables ante los administradores, y tiene que haber un patronato donde estén las instituciones: Ayuntamiento (miembros de la corporación municipal), Diputación Provincial, un representante de la Junta de Andalucía, además de una representación de la propia Orquesta a través de un vocal, por ejemplo, y otras asociaciones filarmónicas o culturales. Sería un patronato bajo la forma de sociedad, con la mayoría de la capacidad de decisión de las instituciones públicas, y aparte habría un equipo gerencial, de profesionales, porque actualmente los propios músicos, por una compensación económica mínima (es admirable), no sólo tocan y ensayan durante horas y

horas, sino que algunos se ocupan de ser tesoreros, administrativos, etc. Esto hay que cambiarlo; los pasos de crecimiento que va a seguir la Orquesta se acompañarán de esta reforma administrativa que estamos empezando a preparar.

**J. J. P.—La Orquesta Sinfónica ha tenido un importante papel a lo largo del Año Europeo de la Música, siendo el instrumento del Ayuntamiento para inaugurar, celebrar y clausurar tal efemérides. ¿Llegará el momento en que la Orquesta cumpla una función de representación del Ayuntamiento?**

P. A.—Representación de la ciudad, desde luego. Queremos que, como toda ciudad civilizada, una de sus cinco o seis señas de identidad sea su orquesta. Es una ilusión que tengo; es admirable ligar a las míticas orquestas del siglo XX con sus ciudades: las de Chicago, Philadelphia, Ginebra... Me gustaría que se identificara la ciudad de Málaga no solamente por ser la cuna de Picasso, por ser la capital de tal zona turística, sino también por tener una orquesta sinfónica de alta calidad.

## LA PROGRAMACION DE LA TEMPORADA 85-86

Por Octav Calleya

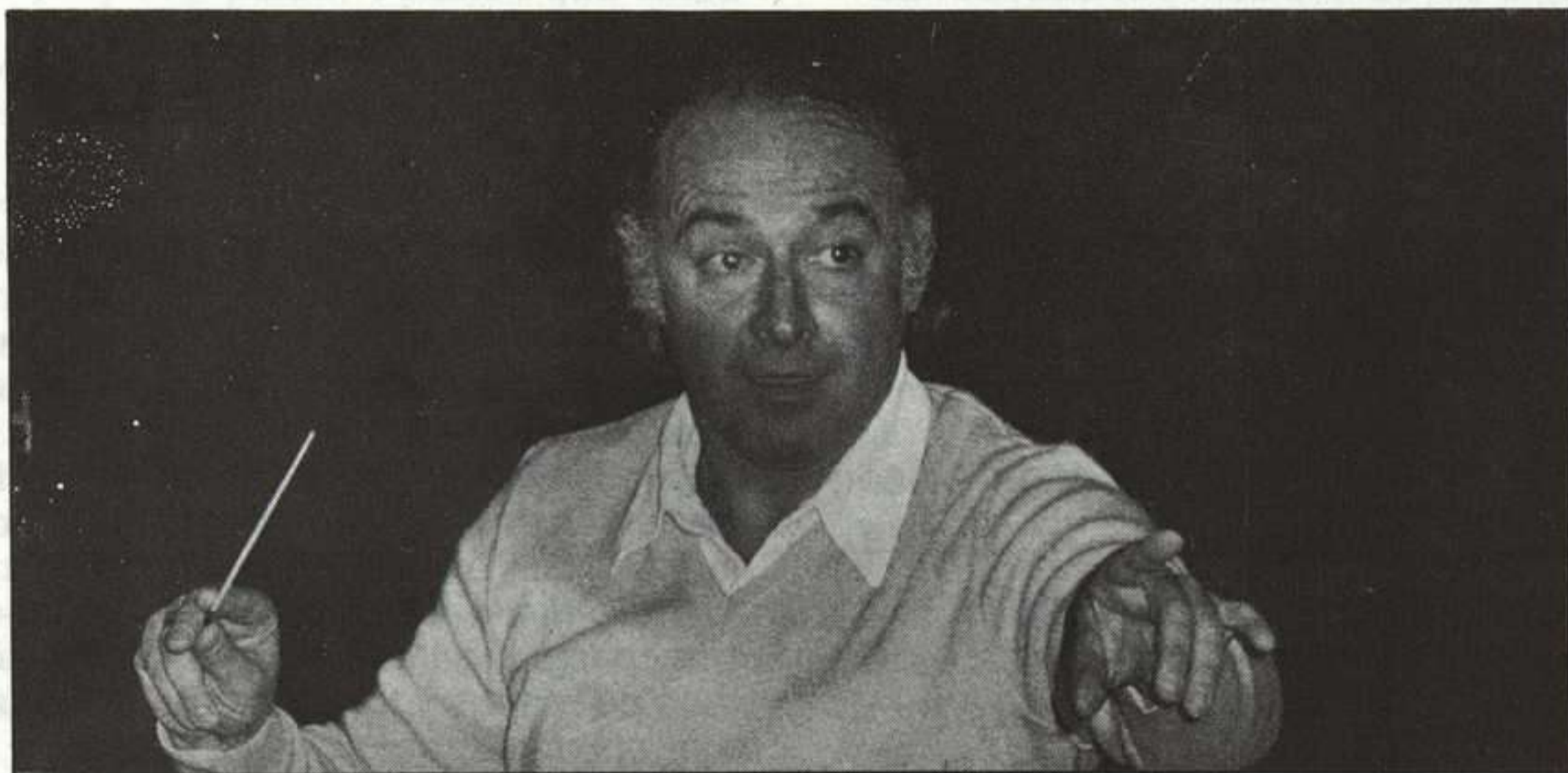
La programación de esta temporada 85-86 de la Orquesta Sinfónica de Málaga ha sido realizada, igual que las anteriores, desde que yo estoy al frente de ella, en base a los siguientes criterios.

- El nivel de aceptación y preparación del público, teniendo en cuenta algo que no mucha gente sabe y es que nunca antes hubo una temporada completa y hay obras de repertorio que nunca se han tocado, sin hablar de la música del siglo XX.

- El nivel técnico-interpretativo de la Orquesta. Los programas están hechos en base a las posibilidades técnicas del conjunto, a veces con cotas más altas y ello intencionadamente, para estimular la superación de la agrupación. A nivel de calidad, tiene un techo insuperable y por ello hay que intentar alcanzar el nivel DESCENDENTEMENTE BUENO. En relación con lo que el público debe y puede oír es posible elegir un amplio repertorio, a veces para muchos, demasiado arriesgado. Pero la respuesta del público siempre fue muy buena, la superación de la Orquesta también y por ello sigo confeccionando de la misma manera los programas.

- Las obras proceden de las épocas de la historia de la música más importante y de los compositores más representativos. En la presente programación 85-86, por ejemplo, presentamos a los siguientes autores: Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Wagner, Liszt, Chaikovsky, Dvorak, Verdi, R. Strauss, Debussy, Ravel, Britten, Falla, Halffter, Turina, Castillo, etc. Con el mismo criterio se programó en temporadas anteriores.

- Buscar la proporción ideal entre las obras NUEVAS tocadas por primera vez por



Octav Calleya.

la Orquesta u oídas en directo en Málaga. Estas suponen un 45 por 100 del repertorio programado, con un 20 por 100 de obras españolas. Sólo a partir de los últimos dos años hay obras que se repiten, para que la Orquesta las mantenga como repertorio propio (por ejemplo, las de Chaikovsky, Beethoven, Dvorak y Brahms). El mismo criterio de proporcionalidad puede aplicarse a lo referente a solistas, anteriormente a mi etapa venían casi exclusivamente pianistas, ahora yo he establecido los porcentajes siguientes: 25 por ciento, pianistas; 20 por ciento, violinistas; 10 por ciento, chelistas; 25 por ciento, otros instrumentos (viento, órgano, guitarra), y un 20 por ciento dedicado a conciertos especiales (coros, recitales de estudiantes, etc.).

- En colaboración con los coros malagueños hay como mínimo, tres conciertos especiales dedicados a un solo compositor (por aniversarios u otras circunstancias), este año concretamente, Bach y Haendel ocupan los conciertos de apertura y clausura del año 1985. Otros dos se dedican a la ópera en concierto, con vistas a la reapertura del Teatro Cervan-

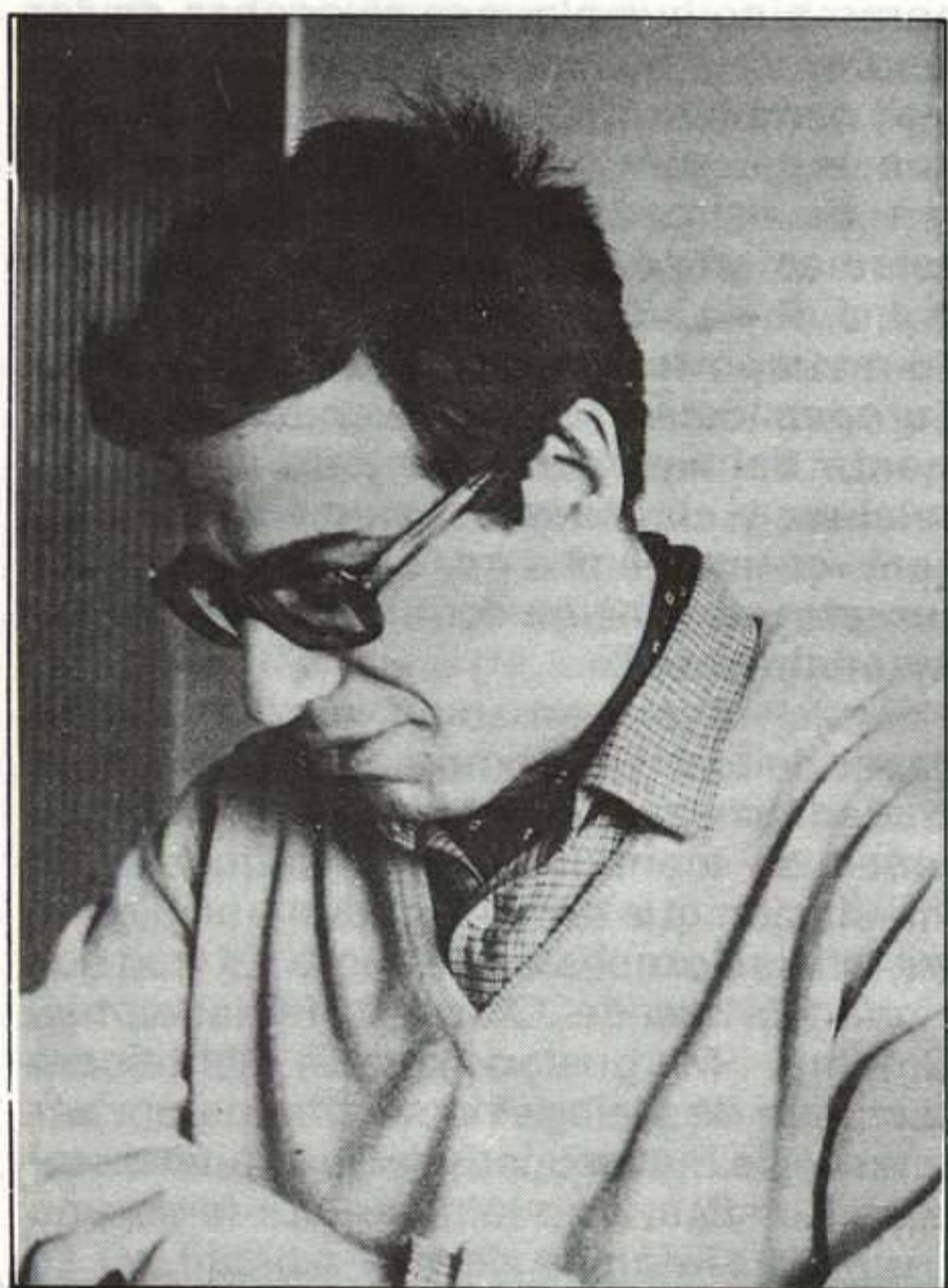
tes y el mantenimiento en Málaga del interés hacia la ópera. Este año se estrenará **La flauta mágica** y también se hará **La Traviata**. En temporadas anteriores existió la misma preocupación.

- Obras e intérpretes (salvo excepciones de máxima justificación) nunca se repiten de una temporada a otra. Por esta razón, al confeccionar los programas soy yo mismo, quien a veces solicita ciertas obras a los directores y solistas. Este año, por ejemplo, Pedro León prepara EXPRESAMENTE el **Poema**, de Cahusson, y Goncal Comellas, el **Concierto núm. 2**, de Paganini.

- Hay otros aspectos que tengo siempre presentes a la hora de elaborar una programación: estrenos absolutos, intérpretes malagueños, solistas de la propia Orquesta, programas de carácter popular, música de compositores malagueños, etc.

En resumen, hay criterios concretos, rigor, selectividad y apreciación de nuestro público y nuestras posibilidades, siempre pretendiendo superarlas. Estos criterios pueden apreciarse claramente en las programaciones de años anteriores, tanto como en la de éste.





Benet Casablanca



Carles Guinovart



Carles Santos

## LA PRIMAVERA DE LA MUSICA CONTEMPORANEA EN EL OTOÑO BARCELONES

Por Xosé Aviñoa

Es ya una muletilla profesional entre los compositores actuales hablar de escaso respeto de las instituciones hacia la música que genéricamente venimos en conocer por «contemporánea» (calificativo que de pobre cae por su propio peso), y de la escasa atención que, en consecuencia, le otorga el público. Para corroborar este aserto, se aducen listas y estadísticas de programaciones concertísticas en las que descollan autores como Mahler, Brahms, Beethoven, Mozart, pero en las que no se encuentra ningún compositor reciente.

Aunque nuestro propósito no es hablar sobre el sentido de estas afirmaciones, partimos de ellas, admitiéndolas como una realidad palpable en cualquier ambiente musical más o menos sólido de nuestro país, para acto seguido evidenciar que la tenacidad y el buen tino también operan. Este es el caso, la circunstancia —o la casualidad— del otoño barcelonés. En menos de una quincena han coincidido —para bien o para mal, para escándalo de determinadas posiciones estéticas y suspicacia de buena

parte de los aficionados— una docena de episodios musicales cuyo protagonista es en todos ellos el tan denostado y convidado de piedra de la vida musical actual: la creación reciente.

Desde las últimas propuestas musicales de los jóvenes miembros de la Associació Catalana de Compositors hasta la ya indiscutible del **Moses und Aron** de Schoenberg, toda una cadena de audiciones de calidades y texturas muy diversas, como corresponde a la vitalidad de la creación contemporánea ha ido sucediéndose en este apretado programa otoñal. El paseante anónimo de los ambientes musicales barceloneses pudiera creer si no se le desmiente enseguida, que Barcelona se ha convertido en una Darmstadt cualquiera, cosa que, de momento, no parece posible, puesto que la quincena ha ejercido más como flor en el desierto que como muestra de una costumbre.

Bien es cierto —y el tema aparece con frecuencia en las tertulias— que no es fácil ponerse de acuerdo sobre la manera de hacer efectivas las audiciones de los jóvenes creadores. El debate está entre los partidarios de realizar sesiones monográficas —como ha sido el caso de la Mostra de Música Catalana Contemporánea— y quienes opinan que ante el peligro de reducir al «ghetto» a los jóvenes creadores, es mejor incorporarlos a los conciertos de repertorio tradicional. Mientras se debaten estos extremos, la urgencia de la vida musical obliga a este tipo de concentraciones que provocan el espejismo musical al que aludíamos antes; no olvidemos que una de las funciones de la música, a la que de ninguna manera se puede renunciar, es la de ejercer de síntesis del pensamiento estético de su época y que esta función sólo la puede ejercer sólidamente la creación contemporánea.

### Música contemporánea en el FIMB

El 24 de octubre, en el seno del Festival Internacional de Música de Barcelona, se ofrecía un concierto a cargo de la Coral Sant Jordi y una formación instrumental ocasional, que abordaba obras de Schütz, Alcaraz y Valls. Aunque Heinrich Schütz tiene bien poco que ver con lo que aquí estamos tratando, no está de más decir que este es un compositor que forma parte del elenco de autores cuya efemérides celebramos en este año de gloria musical y que su incorporación al concierto se debe tanto el hecho que la Coral Sant Jordi ha sido una de las entidades que mejor ha defendido sus obras entre nosotros, como a la necesidad de rellenar un repertorio con obras apropiadas para los intérpretes de la ocasión. De Alcaraz ya habíamos dado noticia en RITMO del mes pasado al tratar sobre su obra **I Ching**, estrenada en el octavo concierto del presente Festival. La coral Sant Jordi trabajó con empeño su otra obra, **Encara** sobre textos de Màrius Torres hasta obtener unos resultados admirables: Alcaraz juega con todas las posibilidades combinatorias del «Sprechgesang», los murmullos, los «parlando» y el simple recitado para mostrar las enormes posibilidades que tiene el conjunto coral más allá de los resultados expresivos tradicionales. No vamos a ser nosotros quienes caigamos en la tentación de abolir lo anterior para entronizar una nueva manera de componer para coro, pero no hay duda que no se pueden dejar a un lado las sugerencias que propone en esta obra Alcaraz, que se llenan de sentido en su comunión con el texto poético al que o del que se sirve.

Como última pieza del concierto estaba programada la segunda audición de la



obra de Manuel Valls (†1984) y el poeta Salvador Espriu (†1985), **D'una vella i encerclada terra** (1973-77). La obra se enmarca de una manera muy amplia entre el género escénico y el oratorio profano, con un tratamiento estilístico próximo a **Jeanne d'Arc au bucher**, de Honegger o **Atlántida** de Falla, y con una grandilocuencia épica muy similar, carácter que en ningún modo es extraño al tratamiento que se da al tema de la Cataluña melancólicamente contemplada por el «*rodamón*» (viajante infatigable) por parte de Salvador Espriu. La partitura de Valls es un mosaico de piezas de contextura muy diversa, como corresponde a su práctica habitual; al lado de episodios de carácter marcadamente folklóricos aparecen otros en los que la intervención del acordeón proporciona el color antillano que ha formado parte de una época estilística catalana, y otros plenamente comprometidos con las últimas corrientes expresivas en las que se utiliza el «*sprechgesang*» y las disonancias para otorgar carácter agresivo al episodio. Del grandioso efecto patriótico proporcionado por la combinación Valls-Espriu habla elocuentemente el último fragmento de la obra —que fue repetido— en el que se recurre a la técnica del melodrama, es decir el hablado sobre la música, en este caso del coro sobre un texto que concentra todo el pesar del «*rodamón*» por la situación en que ha encontrado a su «*vella i encerclada terra*» (vieja y rodeada tierra).

Queremos hacer notar especialmente respecto a la actuación de la Coral Sant Jordi, como todo el mundo sabe, dirigida por el profesor Oriol Martorell, que pudimos apreciar con satisfacción una vuelta a la tradición del concierto extraordinario, aquel que se sale del marco estrictamente coral, con obras del repertorio renacentista y popular catalán, para acometer alguna obra de especial envergadura, con frecuencia en marcos culturales que van más allá de la audición musical, para entroncar con el sentir del pueblo. Aquellos conciertos que tanto se habían prodigado en los años más negros de la distadura y en los primeros de la democracia, y en los que la Coral Sant Jordi había sido siempre el adalid, se recuperaron una vez más, y de manos del mismo director.

El lunes 28 el FIMB volvía a programar obras de autores contemporáneos, teniendo el buen tino y la precaución de componer un repertorio de los autores más consagrados de casa junto a dos obras ya clásicas dentro del mismo marco. Por parte de los autores catalanes se ofrecían **Freaks**, de Benet Casablanca; **Amalgama**, de Carles Guinovart y **Isorritme**, de Albert Sardá; el **Concierto para violín y trece instrumentos de viento**, de Alan Berg y **Et expecto resurrectionem mortuorum**, de Messiaen completaban la audición. Sólo queremos señalar al respecto que, como días después se evidenció en una tertulia musical sobre el tema, ni siquiera estas inteligentes combinaciones programáticas consiguen atraer más público del que cabe en una sala de cámara. Aunque el problema ofrece a mi modo de ver suficientes perfiles como para tratarlo a fondo, continúa siendo únicamente objeto de la sorna de los detractores del género musical contemporáneo o de la inútil lamentación de los protagonistas y aficionados. Y si esto

pasa con autores consagrados del extranjero y significativos en el interior, qué no va a pasar con los nuevos creadores que todavía han de hacerse un nombre. En cualquier caso, mientras se mezcle ética con estética, no van a poder aparecer más que obras que requieren un serio esfuerzo intelectual que muy poco ha tenido que ver con el tradicional ritmo de comunicación entre el creador y el auditorio. Este fue el caso de **Freaks**, obra compuesta por Casablanca para una representación teatral ya estrenada que, desposeída de su soporte dramático perdía parte de su atractivo para convertirse en un rosario de siete movimientos lentos demasados semejantes para ser fácilmente distinguible un progreso discursivo.

### «Moses und Aron» en el Liceu

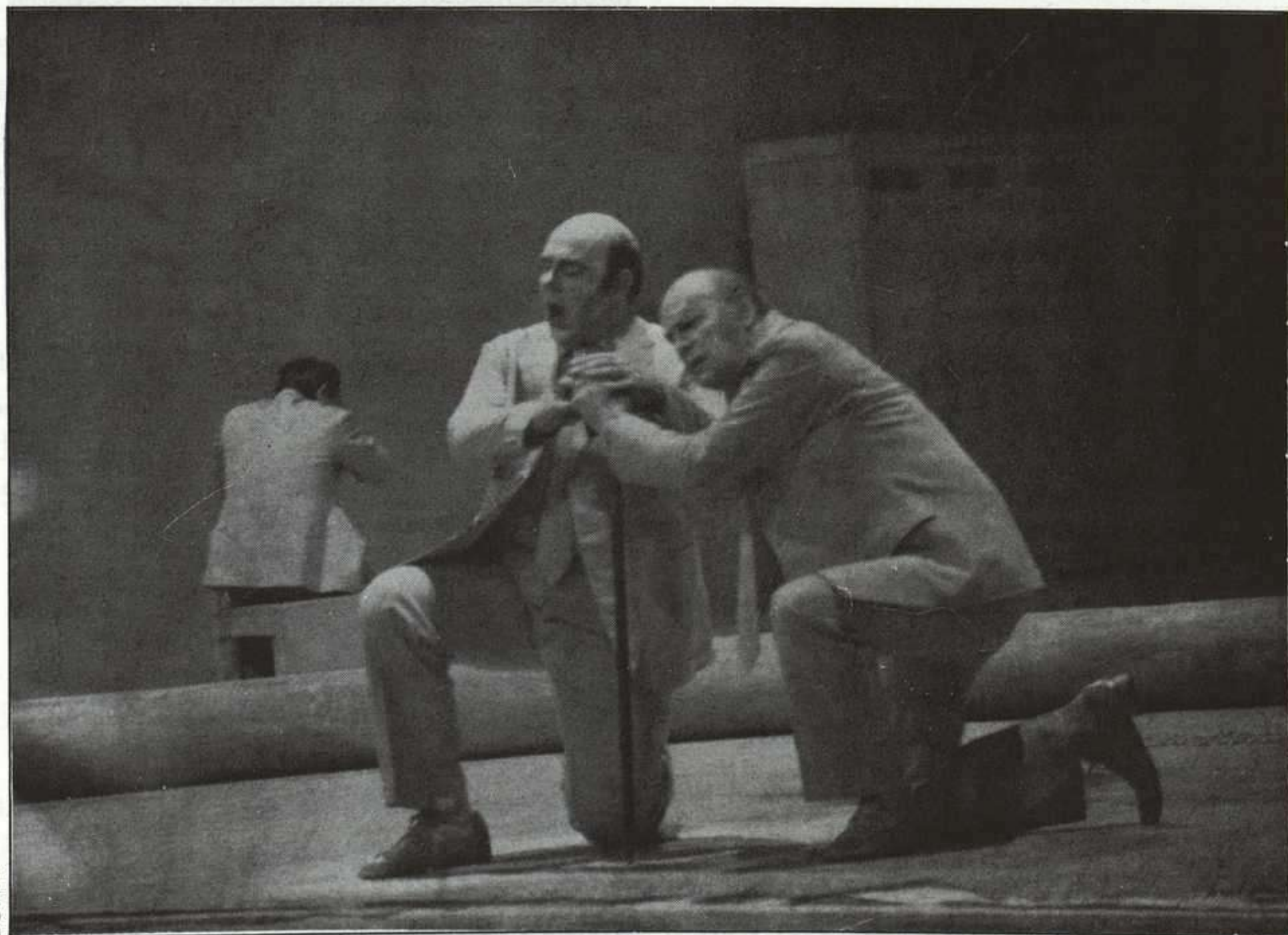
No nos parece nada descabellado presentar en el marco de esta crónica sobre la música contemporánea la primera ópera de esta temporada liceística, y no dedicarle, en cambio, un comentario minucioso en su marco habitual, puesto que en el caso de este tipo de composiciones, es muy importante el cuidado de detalles referidos a TODO el proceso de creación, difusión y recepción, detalles que vinculan plenamente con lo que venimos diciendo.

En primerísimo lugar cabe señalar que, una vez más, el público del Liceu está de suerte, y no entramos en consideraciones de tipo sociológico que no vienen ahora el caso, porque ha podido contar con un esfuerzo digno de mención para hacer posible que el estreno de **Moses und Aron** en España tuviese el trato que se merece, desde la elección del elenco de intérpretes, al coro y a los más mínimos detalles de propaganda. Muchas de las lamentaciones de Jeremías que se oyen en los estrenos de producciones contemporáneas tienen buena parte de sentido porque, a falta de fondos monetarios sufi-

cientos, se improvisa y se contratan músicos y locales que no siempre —casi nunca— están a la altura de aquella circunstancia, de modo que, además de ser primera y última audición de una obra, es además mala.

Los responsables del Liceu evidenciaron sensibilidad y capacidad económica suficiente para hacer del estreno de la obra de Schoenberg un acontecimiento musical que me atrevo a calificar de histórico: mesas redondas, tertulias con presencia del público, presencia de la hija del autor, Núria Schonberg, a lo que se sumó el hormigueo propio de una «*première*» nacional y la apertura de la temporada, con autoridades, vestidos de gala y, en una palabra, gran expectativa que no quedó en ningún caso defraudada. Sabíamos de antemano que el coro llevaba largo tiempo ensayando la partitura y además nos los confirmó el maestro Vittorio Sicuri en la tertulia operística que se organizó en las dependencias del Liceu para informar al público sobre la obra (tertulia que, dicho sea de paso, aunque fue bastante insulsa, debería repetirse antes de cada estreno, sobre todo de aquellas obras que presenten alguna novedad, ya sea de versión, de escenografía o de intérpretes).

La realidad fue más allá de las expectativas. Ante el esfuerzo realizado por todos y los logros conseguidos, que se singularizan en un discurso homogéneo, que sólo en muy pocas ocasiones, sobre todo al principio, mostró aquella inmadurez propia de los estrenos, un movimiento de masas espléndidamente conseguido, una dirección orquestal que tuvo en todo momento el dominio de los diferentes resortes a su cargo y un largo etcétera, poco pueden importar algunos detalles que para cierta parte del público parecieron definitivos, como es el caso del tamaño del Idolo de Oro, más bien ridículo, o el ardid de la transformación del cayado en serpiente. Franz Mazura y Wolfgang Neumann, los dos protagonistas, se sometie-



«Moses und Aaron», una inauguración poco convencional que marca un hito en el Liceu.



ron con disciplina y rigor a las directrices de la obra y del director de escena, acentuando el carácter apesadumbrado de «Moses» y el extrovertido y un tanto voluble de «Aron», ambos dominados por el peso de la épica responsabilidad que les ha caído encima.

Pero el verdadero protagonista de la obra había de ser y fue el Coro. Se ha dicho ya en numerosas ocasiones en estas páginas que uno de los elencos mejor cuidados del Liceu es el Coro. Ante el **Moses und Aron** quedó harto probada su excelente preparación que debe buena parte de sus logros a la técnica y maestría de Sicuri. Cantar, en algunas ocasiones, a doce voces distintas, en la mayor parte de los casos a ritmos desacompañados, combinar el «sprechgesang» con otras formas expresivas, para lograr el espléndido efecto de una turba alocada que tanto es capaz de seguir desafortunadamente a «Moises» como traicionarlo, es un hito que pocos teatros pueden ostentar con tal delicadeza de matices y vigor de resultados.

El director de escena y autor de los elementos plásticos, Hans Neugebauer, nos obsequió con un concierto de amarillo, una penumbra constante, tan solo eliminada por iluminación parciales y un estatismo decidido que no podían hacer olvidar determinados presupuestos cinematográficos del Expresionismo alemán y una cierta estética bertolucciana. Aunque para el público asistente tales propuestas se convirtieran en una obsesionante percepción monocroma, no hay duda de que este era el objetivo buscado y de que, además, contribuía a la intención del creador de texto y partitura.

En resumen, pues, no nos cabe más que esperar que los responsables del Liceu asuman con la misma capacidad y entusiasmo el estreno de la ópera de Josep Soler, **Edit i locasta**, prevista para cerrar la temporada actual.

## II Mostra de Música Contemporánea

Se desarrolló a lo largo de la semana del 4 al 9 de noviembre, con un primer plato el sábado 26 de octubre que abría oficialmente la muestra, con la colaboración de la Orquesta Ciudad de Barcelona, resultado de la aportación del Ayuntamiento barcelonés a las jornadas.

En este concierto figuraban obras de los más granados de los compositores catalanes actuales: Mestres-Quadreny, Jordi Cervelló, Salvador Pueyo, Joan Guinjoan y Josep Soler. De Mestres-Quadreny se ofreció **Antiodes**, obra de 1963, distribuida en tres secciones de carácter no discursivo sino suspensivo, en las que destacaba como efecto común la tendencia al zumbido orquestal que aparecía y desaparecía vinculando toda la obra.

Cervelló presentaba también una obra antigua —si por tal entendemos algo escrito hace dieciséis años—, la **Fantasia concertante para violín y orquesta**, interpretada por Evelio Tiele; como obra dedicada al violín, busca el efecto lírico a través del canto del instrumento, en ocasiones próximo al discurso de **The lark ascending**, de Vaughan Williams, en otras, caprichosa como las obras de Paganini. Evelio Tiele, que sufrió lo indecible para

ofrecer con gran dignidad una partitura de enorme dificultad expresiva, recurrió en el bis a una transcripción para violín de los **Recuerdos de la Alhambra**, de Tárrega, que culminó la seducción del público ante su oferta interpretativa. Salvador Pueyo, compositor y responsable musical de la Generalitat de Catalunya ofreció una **Sinfonía barroca** para cuerda que nos pareció especialmente interesante, sobre todo por tratarse de una obra que asume ciertas limitaciones inherentes a la creación contemporánea para buscar el indiscutible afecto del público. Tratándose de una sinfonía barroca, aunque el material expuesto fuese de la misma procedencia intimista que las otras obras, el nexo que la ponía en orden era la estructura consagrada por la tradición, es decir, los tres movimientos alternantes, «allegro-largo-allegro...» y ello contribuía a facilitar la lectura y la valorización estética y formal. Aunque de efecto distinto, como el propio autor nos confesaba, la idea originaria no estaba alejada de la que movió a Falla a escribir su **Concierto para clave**.

Guinjoan nos ofreció desde el pódium su **Trama**, premio Reina Sofía 1983. La sugestión de la obra de Guinjoan, en la que se descubría no sólo la mano del maestro compositor, sino sobre todo la del maestro director, no diluía ciertos interrogantes que surgían espontáneos al seguir su polimorfo e impresionista discurso: sobre todo la carencia de necesidad del discurso, su falta de contenido que lo convertía en una propuesta totalmente arbitraria.

También la obra de Josep Soler, **Pietat i enterrament**, encargo de la Mostra, abría muchos más interrogantes que los que cerraba y ello no es extraño en un autor que busca desesperadamente en su obra

mantener en vilo al público. La obra, fragmento de una ópera inédita titulada **Jesús de Natzaret**, ofrece un carácter general profundo, imponente, pesante, casi lúgubre, en el que la alternancia entre el «tutti» orquestal y los diversos episodios solistas parecen meras excusas para conseguir tal efecto.

Carles Santos abría la semana con **Rafaela**, obra aluvión, como tantas otras producciones de este original creador-intérprete valenciano. La obra, que constaba de un decena de episodios desligados discursivamente entre sí, era, según las propias palabras de su autor, un intento de antologizar su obra; ello suponía la revisión de algunos de los episodios pasados y la introducción de nuevas propuestas estéticas. Algún día será necesario analizar en profundidad las dimensiones de las propuestas de Carles Santos, pero de momento nos hemos de contentar con recordar que este autor funciona por capas sucesivas, cíclicamente superpuestas, para crear una obra que cuenta con el público como elemento importante de su creación. Sin tratarse exactamente de un «happening», Santos confía al público una parte de su concepción de espacio artístico y los resultados que obtiene de ello, irrepetibles, son extraordinariamente sugestivos.

A éste siguieron diversos conciertos de autores noveles y consagrados, entre los que no se puede olvidar a Xavier Montsalvatge, Joan Pich Santasusana, Antoni Besses, los adscritos a la música electrónica, en algunos casos tan efectivos como Russinyol o Brncic, y los que por edad o voluntad estética, forman parte de generaciones pasadas y estables: Homs, discípulo de Gerhard y principal adalid de su estética, Blancafort, Manuel Valls o Frederic Mompou que ofreció su última obra **La vaca cega** que, según sus propias palabras, es su definitiva aportación a su catálogo musical.

Para concluir la Mostra, se contó con la agrupación musical Solars Vortices, dirigida por Jean Pierre Dupuy; la supuesta profesionalidad de este grupo francés no pudo evitar una excesiva frialdad al ofrecer las obras de nuestros compositores hasta el punto de que algunos de ellos manifestaban su sorpresa por no haber recurrido a los intérpretes de casa, que hubieran podido solapar alguna cierta dificultad técnica con mayor entrega. Este grupo instrumental ofreció, entre otras, la **Música per a quintet de vent**, de Joan Lluís Moraleda, de ecos inexcusablemente clásicos gracias a la utilización tradicional de los efectos tímbricos de sus instrumentos. Angel Cerdá, autor perteneciente al añorado Círculo Manuel de Falla, ofreció **Esplai**, recientemente compuesta y en la que descubrimos aquel carácter pintoresco propio de la música catalana de postguerra. Balsach recurrió a los ritmos exóticos para introducir en su obra **Gran Copa especial** un nexo conductor de su discurso que nos conducía a determinadas partituras para cine. Más críptica resultaba la obra de Carles Guinovart, **Discantus**, estructuralmente muy ceñida al significado inmediato del término acuñado en la música medieval, y estéticamente estoica y ascética, que evidenció la escasa preparación del grupo que la interpretó.

Albert Sardá estrenaba su **Ombra**, un ballet que había obtenido el premio Ferrán

II MOSTRA DE MÚSICA CATALANA CONTEMPORÀNIA

Organitzada per l'Associació Catalana de Compositors

Barcelona, 26 d'octubre de 1985 al Palau de la Música Catalana

4, 5, 6, 7, 8 i 9 de novembre 1985 al Centre Cultural de la Caixa de Pensions



Sors de la Generalitat en 1984. El carácter coreográfico de la obra obligaba a un nexo rítmico estable que favoreció su percepción y disfrute; la obra muestra en singulares ocasiones una gran madurez de su autor, a la vez que su estrecha vinculación con la estética de sus compañeros de armas.

El sábado 9, en un maratón musical, se ofrecieron dos conciertos seguidos, el de los jóvenes compositores, que contaban con el aliciente de ser los intérpretes de sus propias obras, todas ellas atrevidas propuestas tímbricas y discursivas, y el último de los conciertos de Solars Vortices. Queremos destacar la propuesta de Jesús Rodríguez-Picó con su **Sephiroth**, para instrumentos y cinta en la que se iban lanzando ruidos de todo tipo, incluidos los de un clave con una obra del Padre Soler, y la última, titulada **Solars Vortices**, obra de Andrés Lewin-Richter, uno de los más significativos representantes de la música electrónica en nuestro país, de gran factura y estética un tanto redundante.

### Una mesa redonda peculiar

Uno de los actos de la Mostra que más interés despertaba a priori era la tertulia

que, sobre el tema de **El público y la música actual**, congregaba a Tomás Marco, Josep Soler, Carles Santos, Joan Albert Amargós y el cantautor Raimon. La decepción por los resultados fue considerable y así se puso en evidencia en el coloquio que siguió a las breves exposiciones de los ponentes. En éstas, empezando por Llorenç Barber —que sustituía a Marco— hasta acabar por Amargós, cada uno expuso más su propia concepción de la función del público en su organigrama compositivo, que una visión global sobre el papel del público en la dinámica de la creación contemporánea. Ello nos confirmó una sospecha que arrastrábamos desde hace tiempo: el menos indicado para hablar sobre el carácter general de la creación contemporánea es el propio protagonista, que tiene una función muy importante, la de crear y, en su caso, dar cuenta de sus intenciones y método creativo, pero la reflexión sobre el proceso global y sobre la valoración de las propuestas incumbe a otras figuras del espectro.

Aunque el tema presentaba interrogantes seductores, ni el tiempo ni las respuestas permitieron indagar más allá de los tópicos victimistas tradicionales en este tipo de encuentros. Al final, sin embargo, toda una serie de intervencio-

nes por parte del público reclamaron para sí el protagonismo de una parte nada desdeñable de la dinámica creativa contemporánea; para contrarrestar ciertas afirmaciones hechas desde la mesa sobre el casi absoluto desprecio que para algunos compositores merecía la actitud adusta del público, se señaló el carácter de «feed-back» de la audición, que permite y obliga a revisar planteamientos y a encontrar un camino apropiado para cada compositor, exigiéndole salir de su torre de marfil para ir al encuentro casi siempre doloroso con el público.

Completaban los actos de la mostra, una mesa redonda sobre la informática en la música, un taller de creación con Giuseppe di Giugno, del IRCAM, el vídeo **Pierre Boulez, Hoy**, y una panorámica de la música catalana actual presentada en grabaciones para uso discrecional de los aficionados.

No cierra, ni mucho menos, esta Mostra la actividad de los compositores contemporáneos catalanes, puesto que sin solución de continuidad, en los conciertos de «Una hora en el Conservatori» y de la Orquesta Ciutat de Barcelona advertimos una vez más la presencia de obras de reciente creación. Y es que estos muchachos no paran...

## Concurso Internacional de Canto **JULIAN GAYARRE**

**PRESIDENTE: JOSE CARRERAS**

El Gobierno de Navarra, con el fin de promocionar la música vocal y potenciar la reputación de sus intérpretes más calificados, ha establecido, en régimen de concurso, el Premio Internacional de Canto «Julián Gayarre», bajo la presidencia y patrocinio del tenor **José Carreras**.

Este premio se otorgará cada dos años dentro de la programación de los Festivales de Navarra. El I Concurso Internacional de Canto «Julián Gayarre» tendrá lugar en los Festivales de Navarra de 1986, entre los días 21 y 27 de agosto.

### Requisitos de los participantes

Este Concurso está abierto a la participación de cantantes de todas las nacionalidades. Los concursantes masculinos deberán ser mayores de 20 años de edad y menores de 35. Por su parte, los concursantes femeninos deberán ser mayores de 18 años y menores de 32.

### Premios:

El Concurso Internacional de Canto «Julián Gayarre» está dotado con un Primer Premio de 750.000 pesetas y un Segundo Premio de 500.000 pesetas.

Asimismo, el Jurado otorgará el Premio Especial «José Carreras», el cual está destinado a premiar, de entre los finalistas, al mejor tenor español. La dotación de este Premio Especial es de 250.000 pesetas.

Por otro lado, el Jurado propondrá al Gobierno de Navarra la concesión de una beca o becas de estudios al concursante o concursantes cuyos méritos así lo recomienden.

### Inscripciones:

Los aspirantes al Premio «Julián Gayarre» presentarán en el Registro General del Gobierno de Navarra (Avda. Carlos III, 2, Pamplona 31002) o remitirán al mismo por correo certificado, antes del 31 de marzo de 1986, los datos siguientes:

- nombre, apellidos, edad, nacionalidad, domicilio y teléfono
- currículum artístico
- repertorio mínimo de seis piezas vocales (cuatro arias de ópera, y dos canciones de autores clásicos) de una duración no inferior a 30 minutos.

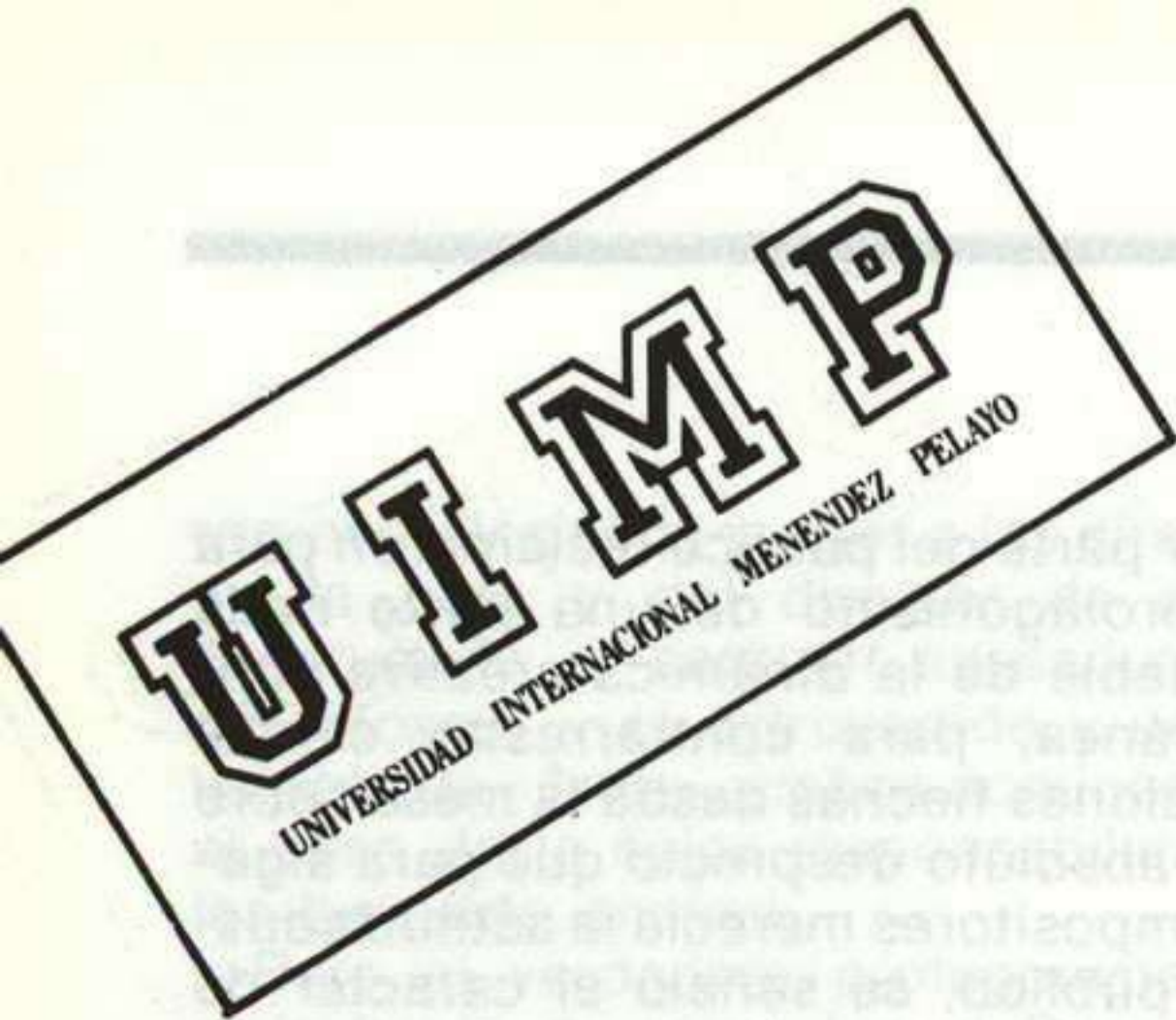
### Información:

Las bases completas de esta convocatoria se pueden solicitar en la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra (C/. Ansoleaga, 10, 31001 Pamplona, Teléfono 948-22.72.00, extensión 3165).



Gobierno de Navarra  
**Departamento de Educación y Cultura**





# UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENENDEZ PELAYO

Por Francisco Javier González  
Castilla

En su afán de dar cabida a todas las manifestaciones culturales, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo incorpora a sus cursos actividades de otra índole donde el academicismo deja lugar a la creación artística.

Bajo el título «Miércoles Musicales de la Magdalena», dirigido por el crítico Antonio Moral, la Universidad propuso una experiencia nueva y continua durante el pasado verano en Santander. Los conciertos y, en general, acontecimientos musicales se vieron unificados en el citado ciclo de forma que la oferta semanal ampliaba la pretensión cul-

tural de la Universidad emparejándola con la dimensión académica y rigurosa de los cursos, seminarios y encuentros, y haciéndola participar en los mismos como fuente activa.

Buena y grata forma, sin duda, de contribuir al pasado Año Europeo de la Música, máxime cuando es capaz de reunir a profesionales cualificadas en un programa ambicioso que intentaba no bajar la calidad durante los tres meses que duró.

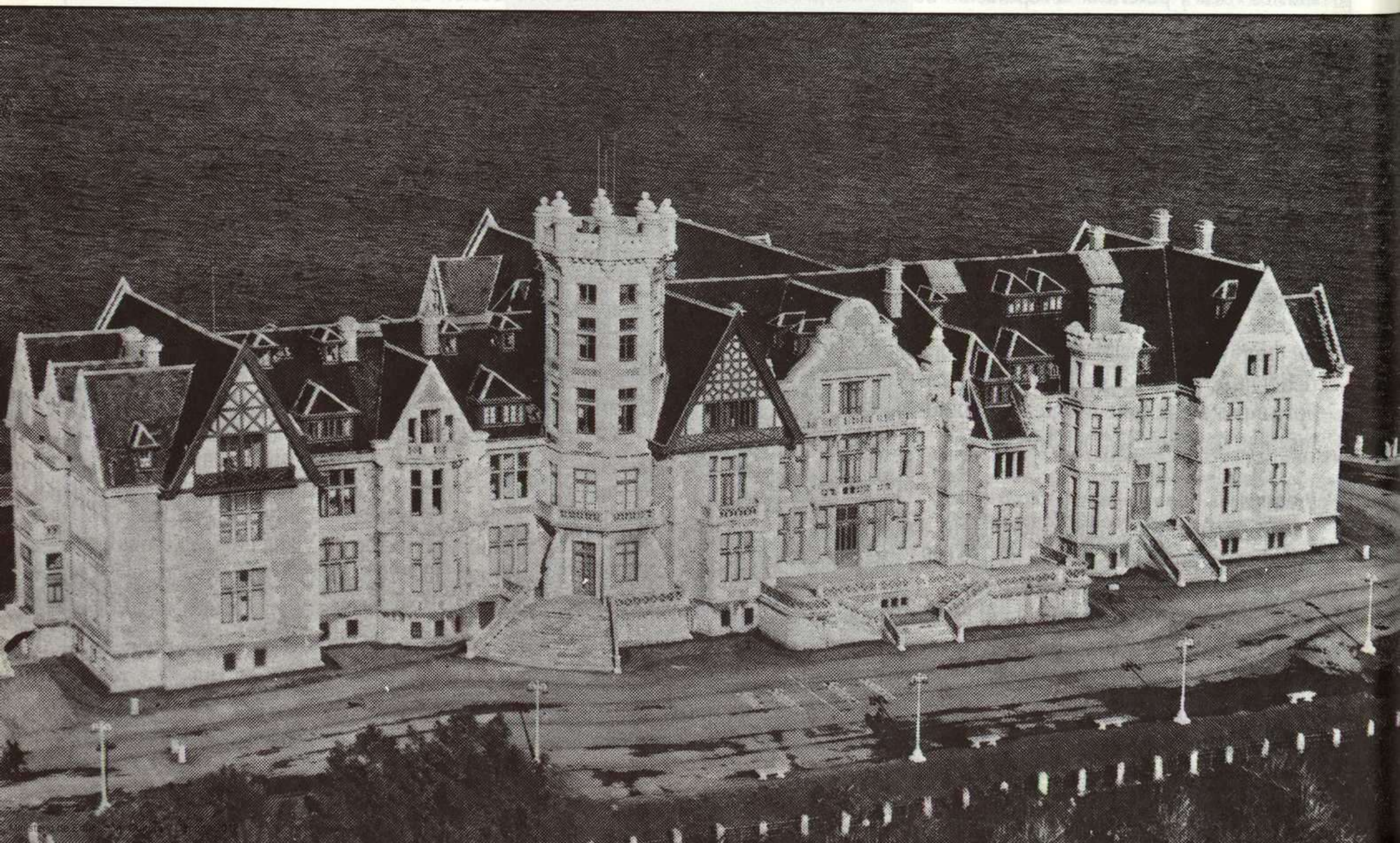
La excusa que sirvió para declarar 1985 como el Año Europeo de la Música, reflejada en Bach, Haendel y Scarlatti y en la celebración del tricentenario del nacimiento de los tres, sirvió también de excusa para determinar los programas de los diferentes conciertos y, así, la mayoría de los intérpretes que pasaron por estos «Miércoles» quisieron dejar constancia de la música de aquéllos.

El Paraninfo de la Magdalena, en especial, y otros escenarios diversos se llenaron de esas «Actividades de extensión cultural, complementarias...», según decía



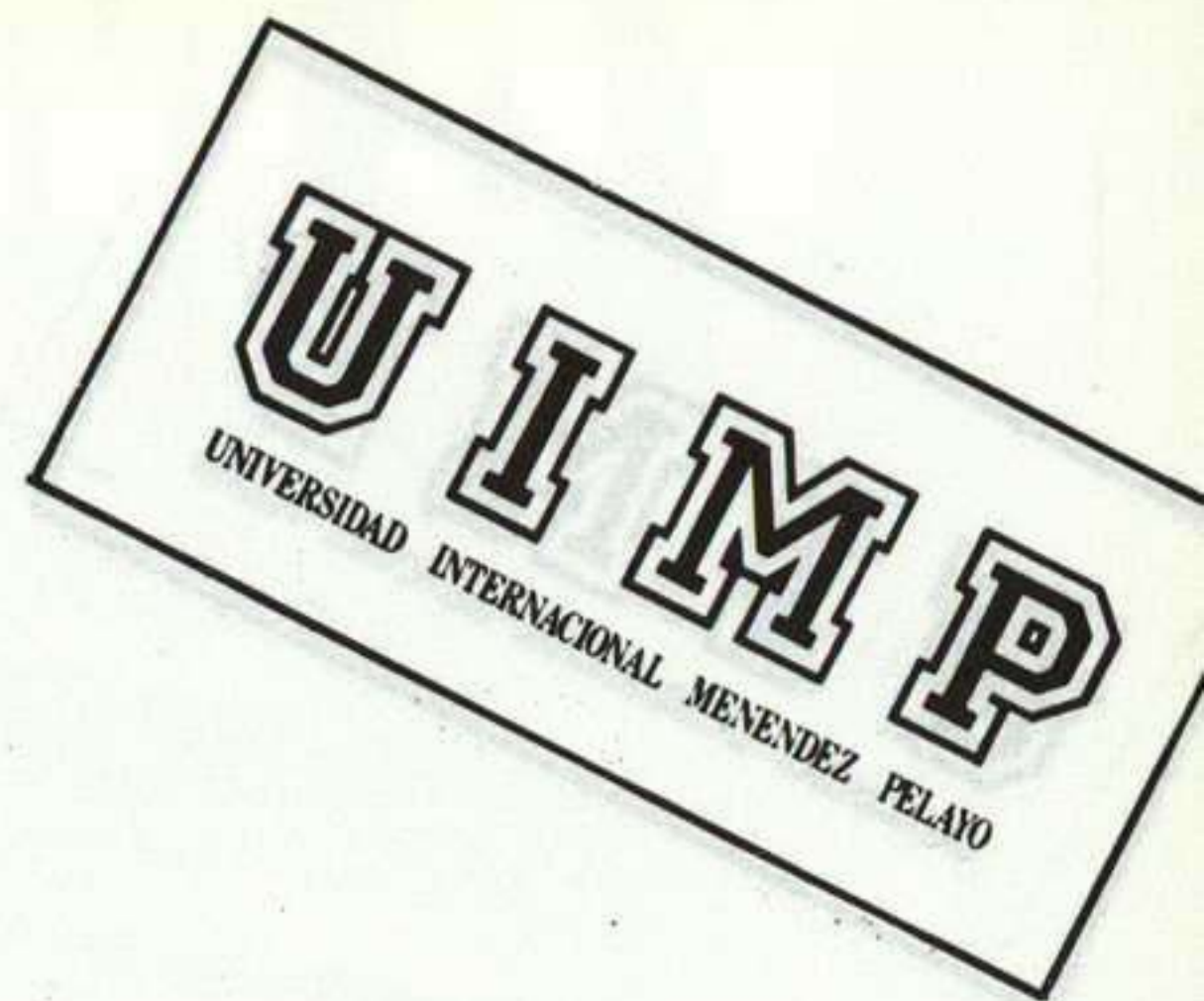
Manuel Carra.

Palacio de La Magdalena, sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.





# MIERCOLES MUSICALES DE LA MAGDALENA VERANO 1983



De izquierda a derecha, Alexander Jenner, Antonio Cendreros (vicerrector de la U.I.M.P.), Paloma O'Shea, Federico Sopena y Manuel Carra.

Santiago Roldán, rector de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en la presentación; pero es obvio que pasan a ser necesarias y repetibles. Todo ello gracias a sus protagonistas.

Manuel Carra fue el encargado de abrir los conciertos. El pianista malagueño presentó un programa variado demostrando con su cuidada técnica interpretativa cómo es capaz de abordar la difícil amplitud sonora de Haydn, la profundidad de Beethoven y la variedad armónica y melódica de Chopin. Un intérprete consagrado, serio, disciplinado y profesional que supo sacar la esencia exclusiva ante este reto.

Cristina Bruno, alumna del anterior, propuso, en su concierto, segundo del ciclo, una conmemoración personal del Año Europeo de la Música. La seguridad sobre el teclado, el dominio técnico, el virtuosismo, en definitiva, hicieron posible que esta pianista pudiera afrontar obras de la magnitud que suponen Bach, Haendel y Scarlatti.

La recuperación de la música del Barroco y Rococó es la principal pretensión de La Stravaganza. Este frupo de música de cámara presentó un programa con obras de estos períodos musicales, donde no

podía faltar Haendel, menos en el año de su tricentenario. Los instrumentos que utilizan y las piezas que interpretan dan a La Stravaganza un matiz investigador y riguroso que es de agradecer, sobre todo cuando se trata de revitalizar una música frecuentemente olvidada.

La pareja formada por María Dolores Cuesta y Sebastián Mariné, violonchelo y piano, presentó, igualmente, una forma poco utilizada de expresión musical. Piezas para dúos con estos instrumentos son escasamente oídas, así que tuvieron que recurrir a versiones de obras de Bach, Schumann y Nin.

Profesores de la Orquesta Nacional de España forman el Cuarteto Canales, que se encarga de divulgar la música de cámara de compositores españoles. De esta forma, su programa contenía piezas de Teixidor, Canales, Arriaga, Bretón y Chapí. El interés de este concierto no sólo radicaba en la novedad que supone interpretar obras de éstos, sino también en la calidad reconocida de los integrantes de este cuarteto de cuerda: Francisco Romo, Miguel Natividad, Pilar Westermeier y Elías Arizcuren. Precisamente con una conferencia de este último, **Panorama de la música de cámara española en los**

siglos XVIII y XIX, se completó este «Miércoles Musical».

La primera actuación extranjera corrió a cargo del Trío Mendelssohn de Amsterdam. El interés de este programa radica esencialmente en la diversidad de la elección. Mendelssohn, Smetana y Pijper pusieron a prueba a este trío que tuvo que dominar la exquisitez del primero, la ambigüedad del segundo y la dinámica del tercero. La compenetración entre ellos quedó patente.

Dos conferencias seguidas completaron otros dos Miércoles. A la primera, de Elías Arizcuren, que completó el concierto del Trío Mendelssohn, sobre **Principios básicos de la técnica del violonchelo**, y otra de Domingo del Campo Castel sobre **Música y sociedad en la Europa de la primera mitad del siglo XVIII**.

La música clásica dejó paso al jazz. El piano de Tete Montoliu, universalmente conocido, situó «Los Miércoles Musicales» en uno de sus puntos culminantes, máxime cuando alguien como Tete es capaz de llenar el Paraninfo de la Magdalena no sólo materialmente sino también musicalmente con la sensibilidad y precisión que le caracteriza. Inolvidable, como siempre.

Otra jornada de jazz; esta vez con Rudy Amstrong Quartet. La utilización de trompetillas de plástico, tabla de lavar,



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

MANUEL BUSTAMANTE



dedales, etc., no impide a estos músicos, con demostrada formación musical, privarles de la calidad que les corresponde a la vez que les confiere una originalidad deseada con el propósito de encontrar nuevas vías de expresión musical.

Una oportunidad esencial se brindó al grupo Conexión, un grupo joven de jazz con poca experiencia profesional pero con un largo futuro por delante. Fue un intento de unir la música y la juventud en un año en el que ambos fueron los protagonistas.

Al igual que una inauguración de gran calidad, la jornada final no podría ser menor, por lo que se tuvo el acierto de contar con Lluís Claret para la clausura. El violoncello de Claret es capaz de llenar todo un concierto sin necesidad de más instrumentos que lo acompañen. Y así fue.



Tete Montoliú actuó en el Paraninfo de La Magdalena.



Lluís Claret cerró los conciertos de los Miércoles Musicales.

Con este concierto, que suponía una vuelta a la música clásica, se cerraban los «Miércoles Musicales de La Magdalena», unas jornadas llenas de interés y calidad donde todos supieron responder al nivel exigido. Faltó quizá alguna otra manifestación musical de otro estilo en este ciclo, llámese música vanguardista, pop, rock...; pero la Universidad Internacional Menéndez Pelayo no dejó al margen estas OTRAS MUSICAS y las que incluyó en otros apartados de su programación. De esta forma fue posible ver conciertos pop o rock gracias a distintos encuentros o cursos sobre el tema o sobre otras materias que pudieran abarcar la música.



Alexander Jenner, durante el Curso de Interpretación.





The Academy of St. Martin in-the-fields, concierto en el festival de Santander, en colaboración con la Universidad.



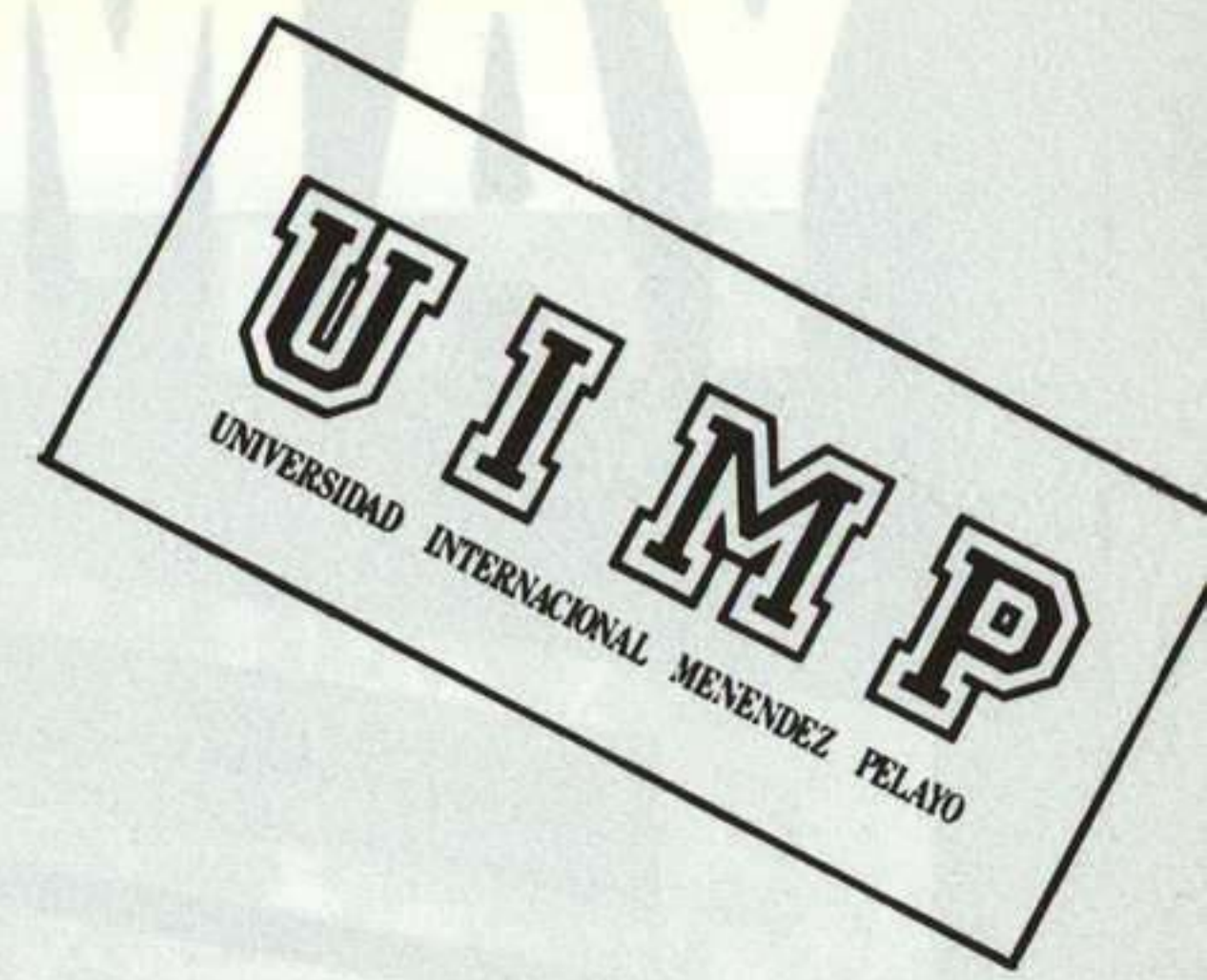
Rudy Armstrong Quartet ofrecieron una jornada de jazz.

Fuera también de este ciclo musical, se organizaron otros dos conciertos de música clásica de elevado interés. Así, y aprovechando la presencia de Alexander Jenner en el Curso de Interpretación Pianística organizado en colaboración con el Curso de Piano Paloma O'Shea, éste ofreció un concierto en el paraninfo de la Magdalena con piezas de Scarlatti, Beethoven, Chopin y Liszt. Jenner, además, teorizó sobre interpretación pianística. Dos lecciones en vez de una.

Otro acontecimiento importante fue el concierto que, en colaboración con el



El trío La Stravaganza.



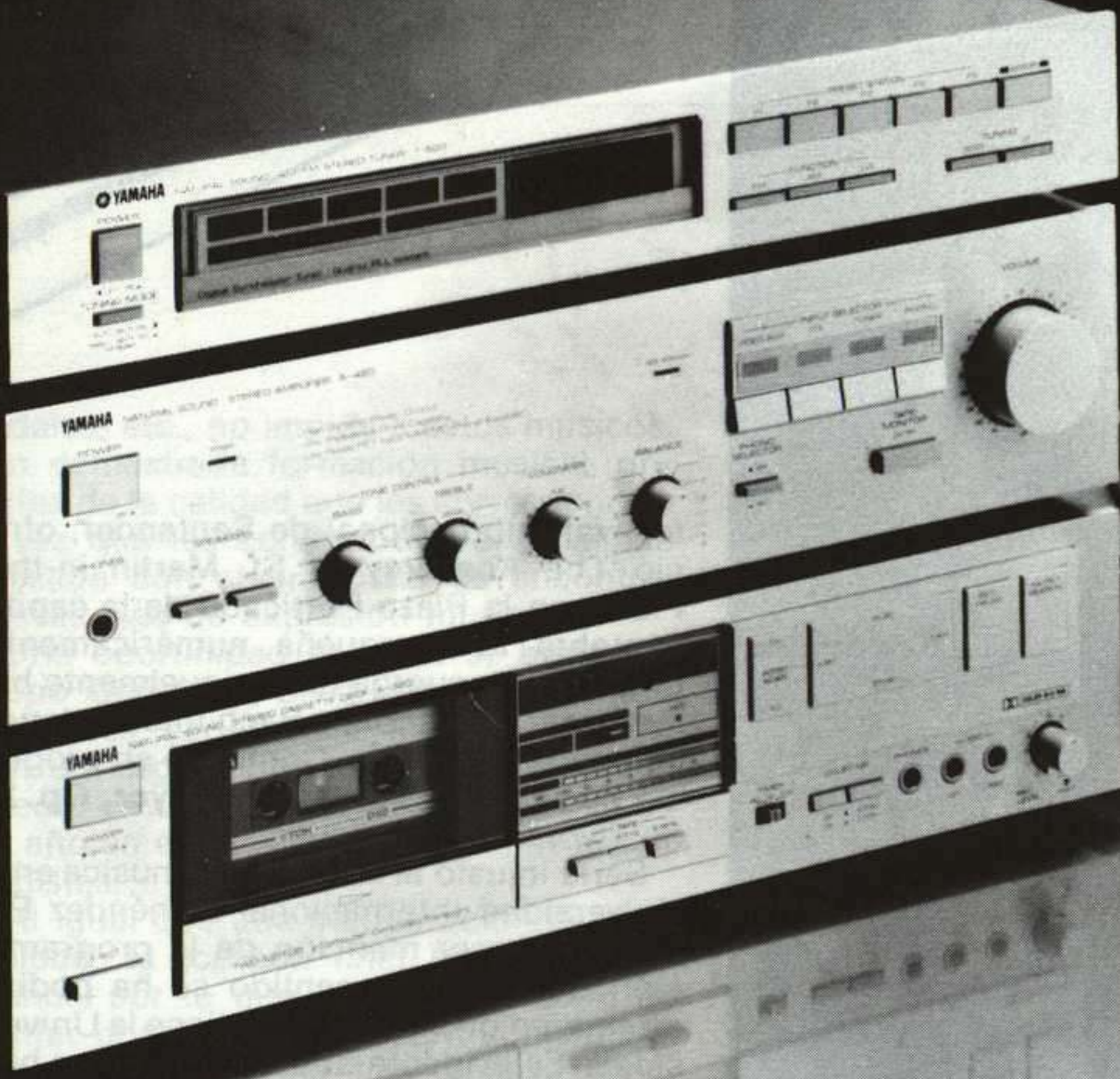
festival Internacional de Santander, ofreció The Academy of St. Martin in-the-Fields en la Plaza Porticada de la capital cántabra. Esta pequeña, numéricamente, orquesta de cuerda quiso igualmente homenajear a Haendel y Bach interpretando conciertos de éstos. Completó su programa con la **Serenata en Mi mayor, Op. 22** de Dvorak.

Sería injusto al hablar de la música en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo no hacer mención de la programación que en este sentido se ha podido ofrecer en otras sedes que tiene la Universidad. Es evidente que donde mayor hincapié se pone es en Santander, puesto que es allí donde radica el núcleo más importante de la Universidad; pero también es cierto que en otras capitales españolas la música ha sido posible gracias a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Un ejemplo a tener muy en cuenta es la capital sevillana. Allí, y durante mes y medio, la Universidad se ha preocupado por las expresiones musicales de muy distinto signo. Victoria de los Angeles, acompañada al piano por Miguel Zanetti, Alfredo Kraus, con sus lecciones magistrales de canto, jornadas de flamenco, conciertos de rock, han sido algunos de los ejemplos.

La oportunidad que puede brindar, y de hecho lo hace, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo con sus propuestas en este sentido, con su programación musical de tamaño calidad, es un hecho innegable. Este no es el Año Europeo de la Música, pero todas estas experiencias se pueden repetir. Las «Actividades complementarias» podrían transformarse en paralelas y contar con el mismo respaldo que los cursos académicos.



# YAMAHA HI-FI



## PERFECCION NATURAL

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

### LOS REPRODUCTORES COMPACT DISC YAMAHA

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

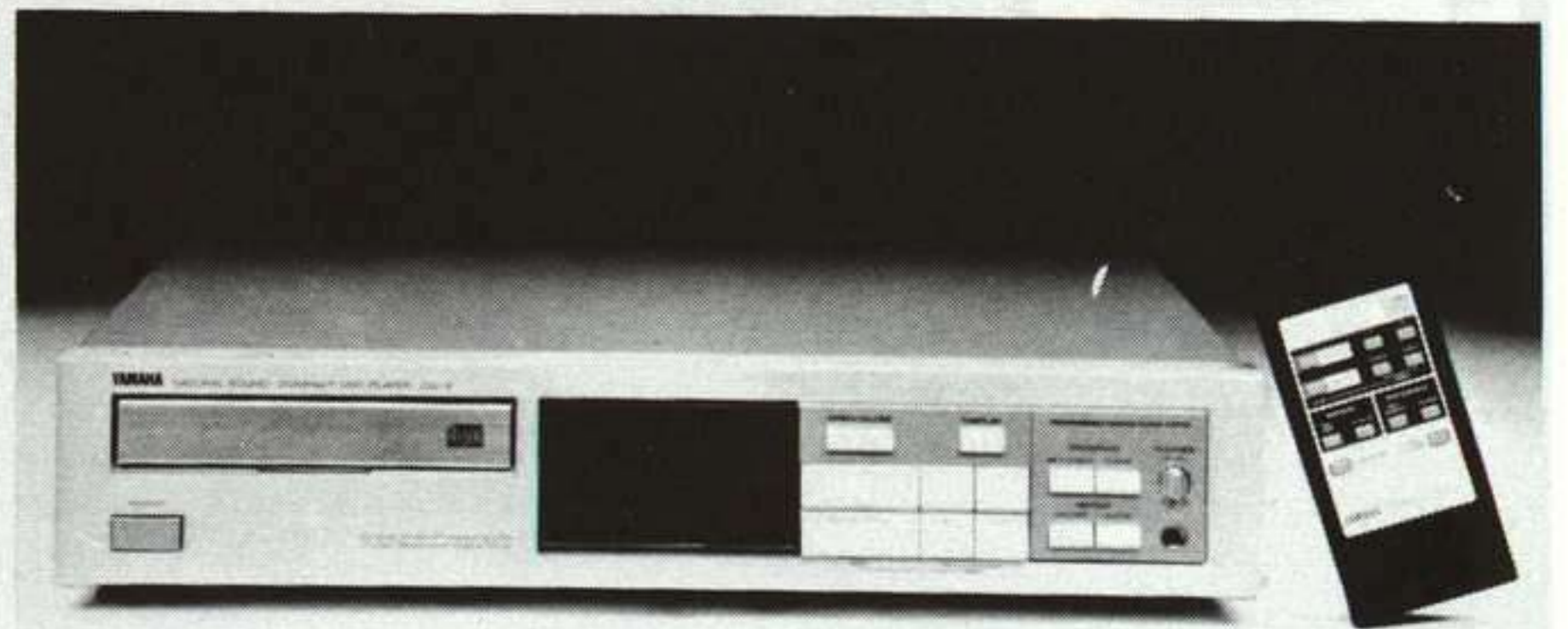
YAMAHA HI-FI ha creado nuevas tecnologías y patentado circuitos electrónicos innovadores que aplica sistemáticamente en todos sus modelos.

Fruto inmediato de esta filosofía de trabajo es que Vd.

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

### LAS CADENAS HI-FI YAMAHA

Pero la tecnología Compact



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

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

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

Nombre.....  
Domicilio.....  
Población.....

# YAMAHA HI-FI

LIDER MUNDIAL EN TECNOLOGIA  
COMPACT-DISC



# Festivales



La Orquesta de Cluj (Rumania) ofreció un programa con predominio de música barroca.

Por José María Parra Cuenca

Por el Teatro Carlos III pasó, en la inauguración del Festival, la veterana Orquesta de la Radio de Praga con una buena combinación de músicos de la etapa gloriosa y valores jóvenes junto con un director (Vladimir Valek), que muestra como principales valores su gran capacidad de estudio y análisis y una infrecuente sobriedad en la conducción del grupo.

La estructura sinfónica de la Orquesta de Praga no excluye una clara tendencia hacia la visión camerística de ciertas obras y ahí se refleja bien la conocida práctica de la mayoría de sus músicos en este campo. Hasta en la **Octava Sinfonía** de Dvorak pudimos apreciar globalmente una gran claridad de ideas y una minuciosidad en la lectura que no son corrientes en las habituales versiones llenas de concepción personalista, de pasajes grandilocuentes y hasta de flagrantes ocultaciones armónicas. Valek nos ofreció un tanto sorpresivamente una traducción muy cuidada e inusual de las «*ideas individualistas y a veces poco ortodoxas*» que el propio Dvorak confiesa: pulcritud melódica sin excesos, deliberada mesura en la resolución de frases espectaculares (quizá con excesiva contención a veces por parte de los metales) y, sobre todo, respecto hasta el extremo de la bellísima trama armónica aún a costa de otros sacrificios. Completó el programa una visión no menos austera del **Carnaval** de Berlioz y la estupenda interpretación de la **Sinfonía «Praga»**, con la ya aludida tendencia a lo camerístico que se reveló con absoluta claridad en ese «Adagio-Allegro» inicial de motivos bastante escuetos que le confieren ese delibe-

rado carácter haydniano buscado por Mozart quizá como postrero homenaje al que fuera su maestro y amigo.

En los dos conciertos siguientes, otras tantas magníficas y conocidas agrupaciones de cámara del Este. Por una parte, los rumanos de Cluj, ciudad especialmente musical, con sus dos orquestas y dos conservatorio para 200.000 habitantes. Programa de predominio barroco, con la excepción de la suite de **Porgy and Bess**, que resume los temas más populares de la maravillosa ópera de Gershwin y que, en una recreación tímbrica tan lejana de su ambiente, constituyó un íntimo festival de arcos con nota sobresaliente para magníficos solistas y, sobre todo, para el maravilloso **Sumertime** de la viola. En el resto del concierto, curiosas novedades como el **Concierto para violín** del poco frecuentado Leclair, un estreno absoluto del rumano Todutá, la variopinta **Sonata para arcos**, de Rossini (verdadero muestrario de estilo, con un primer movimiento operístico, un andante romántico fraseado y matizado en barroco y el remate de una preciosa siciliana) y la mal llamada **Sinfonía «Salzburger»**, de Mozart, que no es otra cosa que el **Divertimento en Re** clasificado por Koechel con el núm. 136. Exhibición plena del violinista Stefan Ruha, gran disciplina orquestal que se traduce en una enorme coherencia entre partes y absoluta ausencia del divismo.

## La Orquesta de Plodviv

En el tercer concierto, para mí lo mejor, inesperada presencia de la ya conocida Orquesta de Plodviv en sustitución de los anunciados Musici de Praga. Feliz sustitución por cuanto nos encontramos con un programa saturado de contrastes tanto en la selección como en la interpretación. Así, el interés del concierto fue siempre «in crescendo» desde la PELIGROSA adaptación que el compositor búlgaro Ivan Bakalov ha hecho para cuerdas de la **Fantasia y Fuga en Sol menor** de Bach y que sirvió para que la orquesta nos ofreciera de entrada una sorprendente tímbrica conseguida a base de desdoblamiento y superposiciones de octavas y armónicos

hasta envolvernos en un asombroso ambiente organístico, pasando por dos obras ideales para flauta y orquesta (**Concierto** de Carlos Felipe Bach y **Suite** de Telemann) y llegar finalmente a los **Cuadros de Bulgaria**, de Kasandjiev, una de esas obras que pueden servir de conducto para que los melómanos reacios a enfrentarse con los modernos lenguajes desistan de su actitud: es una suite maravillosa, colorista, con abundancia de temas populares y un verdadero despliegue de timbres y ritmos a cargo de instrumentos de percusión típicos de aquella tierra, sin olvidar la gran riqueza armónica del movimiento lento, en el que se puede leer un intento de prolongación de los esquemas del **Adagio** de Barber. El flautista Kiril Grosdanov fue el gran protagonista en Bach-hijo, en Telemann, en la «bardinerie» de la **Suite en Si menor** que nos regaló... y en el festival final de hasta cuatro propinas que incluyó otra sorprendente versión búlgara del «Adagio» del **Concierto de Aranjuez** para dos flautas y piccolo. Grosdanov es un virtuoso no exhibicionista, con la humildad propia de los artistas del Este. La orquesta, sencillamente espléndida, con mayoría de solistas y el propio director (Vassil Kasandjiev) de la Orquesta Sinfónica de la propia entidad de Plodviv.

## Opera de la Cámara de Bulgaria

Un programa lírico muy atractivo, con óperas breves de Donizetti y Mozart sirvió de clausura para este magnífico Festival anual de la Caja de Albacete cuyos cuatro programas fueron confiados, con indudable acierto, a conjuntos del Este.

En esta ocasión la Opera de Cámara de Bulgaria se presentó en el escenario del Carlos III con un buen bagaje de méritos entre los que cabe destacar una gran cohesión entre todos sus integrantes, un entusiasmo sin límites en busca de los mínimos detalles en su presentación y una buena dosis de juventud prometedor, sobre todo en el grupo orquestal. Su orientación parece claramente decidida hacia la actividad escénica y la revisión de títulos clásicos de cámara no demasiado frecuentados. Verles trabajar con tan gran-



de afán y entusiasmo predispone ya al público a su favor antes de entrar en la valoración de sus méritos artísticos, que tampoco son escasos.

La ópera cómica **Il Campanello** fue compuesta por Donizetti en sólo seis días, cuando estaba sumido en una dolorosa crisis por la reciente muerte de sus padres, su esposa y una hija. No se resiente en absoluto de ese estado de ánimo y tuvo un gran éxito en su estreno en Nápoles, en 1836. Todavía aparece aquí buena parte de la influencia de Rossini, si bien Donizetti había comenzado ya a través de su gran sensibilidad romántica, la tarea de humanizar a los personajes de la ópera bufa italiana para desvincularlos de su anterior condición de simples cómicos y conducirlos por el camino hacia Verdi.

El director teatral está, sin duda, entre las más destacadas óperas menores de Mozart. Es un auténtico «singspiel», con predominio de parte hablada; y su estreno fue inmediatamente anterior a **Las bodas de Fígaro** y **Don Juan**. Los búlgaros nos sorprendieron con una cuidadísima y graciosa traducción castellana de los parlamentos, muy sabiamente dispuesta para su gira española. En cuanto a la parte musical, lo mejor es sin duda la obertura, muy vitalista y de puro estilo bufo. Son discretas las dos arias y el terceto, y muy bullicioso y agradable el «vaudeville» final.

Dentro de la conjunción y del espíritu de equipo que preside la actuación de este estupendo conjunto, podemos destacar las intervenciones personales de la soprano Viara Dancheva y la «mezzo» Magda Vasileva. Entre los hombres, Botio Yanchev («empresario») y Peter Imov («farmacéutico») destacaron más como actores que como cantantes, si bien sus intervenciones musicales giraron casi siempre sobre difíciles recitativos. La Orquesta muy bien, muy equilibrada, y el director, Krasimir Topalov estuvo brillante, efectivo y con muy buen oficio a pesar de su juventud.

## XLVI QUINCENA MUSICAL DE SAN SEBASTIAN

Por Francisco Esnaola

San Sebastián, ciudad abierta, como ninguna otra, a la acogida de la música, ha querido llegar puntual a la cita europea. El Año Europeo de la Música ha significado un nuevo estímulo en ese noble afán de culturación que caracteriza al verano donostiarra. La quincena donostiarra, pionera de los festivales musicales de España, vuelve, de nuevo, por sus fueros, tras un período de languidez, que coincidió con los primeros pasos de la democracia. Para probarlo, basta men-



Kurt Woss al frente de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, Coro Easo y Coral Andra Mari.

cionar la rica diversidad de actividades que han acompañado a su desarrollo.

Destaca, en primer lugar, el programa de sesiones cuyo escenario ha sido el recientemente embellecido Teatro Victoria Eugenia. En él han sonado las músicas de Bach, Haendel, Scarlatti para celebrar sus centenarios. Paralelamente, el Salón de Plenos del Ayuntamiento ha servido como lugar de cita para la música de cámara. Se ha reservado una semana entera para la audición de música del siglo XX. Un apartado especial ha sido dedicado a un ciclo de cine musical. Dos cursos de interpretación han reunido a un nutrido número de alumnos bajo la dirección del violinista Elspeth Illiff y del violoncellista guipuzcoano Pedro Corostola. La música antigua y barroca ha sido, también, objeto de estudios de interpretación. Y hasta el IV Curso de la Universidad de Verano del País Vasco se ha hecho eco de este ingente movimiento musical dedicando uno de ellos al tema: «La Reforma y la Música», uniendo así la conmemoración de los nacimientos de Lutero y Bach, en 1483 y 1685.

### La reapertura del Teatro Victoria Eugenia

Es preciso hacer una mención especial a esta efemérides que conmemora la reanudación de la Quincena Musical en el renovado Teatro Victoria Eugenia, sede inmemorial de las más famosas jornadas de la Quincena Musical. Fueron sus protagonistas La Grande Ecurie et la Chambre du Roy y el Orfeón Donostiarra, dirigidos por el especialista en música barroca Jean Claude Malgoire. El director francés, en su versión del **Mesías** de Haendel, trató de recobrar los valores identificadores de la esencia barroca. La peculiaridad de los timbres, la novedad de la concepción rítmica, la simple espontaneidad de los sonidos causaron la impresión de lo nevadoso. Fue un salto en el vacío por encima del romanticismo decimonónico.

Para la interpretación de **La flauta mágica** de Mozart se contó con el Coro Easo, de San Sebastián, la Coral Andra Mari de Rentería, la Orquesta Sinfónica de Euskadi y un extenso elenco de solistas entre los que sobresalieron las voces de Giusi Devinu en la «Reina de la noche», Christine Barbaux en «Pamina», Bengt Rundgren en «Sarastro» y Paolo Martinelli en «Papageno». La dirección corrió a cargo del vienés Kurt Woss, correcto, flexible y dominador.

Al apreciar la procedencia de los coros resulta sorprendente la actuación de conjuntos guipuzcoanos. Y lo hacemos notar con satisfacción porque sus actuaciones llenan de sorpresa y asombro a cuantos directores intervienen en la Quincena Musical Donostiarra. **El Mesías**, de Haendel y **La Flauta Mágica**, de Mozart sirvieron para mostrar los niveles de calidad sonora de estos coros puramente aficionados.

### Música instrumental

Tras dos días de exhibición balletística de «Estrellas y Solistas» del New York City Ballet, se inició un breve ciclo de música instrumental. Lo abrió la Orquesta Sinfónica de Frankfurt, bajo la dirección de Eliahu Inbal. En su primer programa ofreció dos obras de muy diversa factura. El dieciochesco **Concierto para violoncello y orquesta en Si bemol mayor**, de Luigi Boccherini y la composición **Turangalila-Symphonie**, del francés Olivier Messiaen. Dos formas de expresión musical que requieren adaptación y capacidad. La orquesta estuvo concisa y mesurada en Boccherini y majestuosa y sugestiva en Messiaen. El segundo programa estuvo integrado por la **Sinfonía núm. 35 en Re mayor K. 385, «Haffner»**, de Wolfgang Amadeus Mozart y la misteriosa grandiosidad de la **Sinfonía núm. 7 en Mi mayor** de Anton Bruckner. Concierto de genuinidades austríacas de dos épocas.

Al conjunto inglés Cuarteto Gabrieli correspondió ofrecernos el lirismo encerrado en las obras de música de cámara. Fueron el **Cuarteto Op. 64, núm. 5 en Re mayor, «La alondra»**, de Josef Haydn, el **Cuarteto en Mi menor Op. 83**, del inglés Edward Elgar y el **Cuarteto en Re menor D**.



810, de Franz Schubert. El Cuarteto Gabrieli alcanzó un memorable éxito.

Para conmemorar el Año de la Juventud fue invitada la Orquesta Nacional de Jóvenes de Francia. Elegidos entre los más diversos centros de formación musical de Francia forman una nutrida orquesta, que durante un mes al año, responde a las innumerables invitaciones que recibe. Interpretaron **Lontano**, del rumano György Ligeti, composición de carácter puramente estático, inercial. Más dinámica e hiriente fue la música del **Concierto para violín y orquesta núm. 2**, de Béla Bartok. Se cerró el concierto con la célebre **Sinfonía en Re menor**, de César Franck, llena de solidez armónica y consistencia rítmica.

Los dos últimos conciertos fueron encomendados al famoso conjunto de cámara inglés Academy of Saint Martin-in-the-Fields, que dejó el imborrable recuerdo de su perfección técnica y de su admirable capacidad expresiva. En el primero fueron programados el **Concerto grosso en La mayor Op. 6 núm. 11**, de Georg Friedrich Haendel; la **Sonata a cinco**, de Tomaso Albinoni; el **Concierto para tres violines y orquesta en Do mayor, BWV 1064**, de Johann Sebastian Bach y la **Serenata para cuerda en Do mayor Op. 48**, de Piotr Ilich Chaikowsky. La apoteosis final vino con la sesión de clausura en la que fueron interpretados el **Concerto grosso en Sol menor Op. 6 núm. 6**, de Haendel; el **Concierto de Brandenburgo núm. 3 en Sol mayor**, de Johann Sebastian Bach y la **Serenata para cuerda en Mi mayor Op. 22**, de Antonin Dvorak.

### Ciclo de música del siglo XX

El afán de extensión musical intentado por los organizadores de la Quincena Musical de San Sebastián va logrando sus frutos. El público se siente inmerso en un cúmulo de actividades artísticas que se le dispensan durante la celebración de esta quincena veraniega. Y el resultado no puede ser más satisfactorio. Los salones que realizan actividades paralelas se llenan de un público que asiste agradecido a la abundancia artística que se le prodiga.

En el ciclo dedicado a la música del siglo XX han actuado con diversos materiales musicales Jesús González Alonso al piano, con obras de Berg, Martin, Gershwin, Prokofiev, el conjunto Coral de Cámara de Pamplona, bajo la dirección de Jesús Eslava, el matrimonio integrado por el clarinetista barcelonés Juli Panyella y la pianista donostierra Cristina Navajas, interpretando a Berg, Poulenc, Lutoslawski y Bernaola. Algunos de los componentes del Laboratorio de Investigación Musical, bajo la dirección de Jesús Villa Rojo ofrecieron dos conciertos uno de los cuales fue dedicado a **Música y Tecnología**. Completó el ciclo la presencia del Grupo Baschet, venido de Francia. Sus **Estructuras Sonoras** fueron objeto de exposición y sirvieron como instrumentos para un concierto de divulgación de este material tan original.

### Ciclo de Cámara

Se inició con un brillante concierto del violoncelista Pedro Corostola y el pianista Manuel Carra, dedicado a la época barroca. Siguió una sesión ofrecida por profesores y alumnos del Curso de Música Barroca, impartido simultáneamente en San Sebastián. El coro donostierra Donosti-Ereski, junto con el organista Esteban



Academy of St. Martin in-the-fields, dirigida por Keneth Sillito.

Elizondo interpretaron a Bach, Albero, Sola. El tenor Valentín Aguirre, acompañado al piano por Francisco Javier Sar, cantó arias de Gounod, Verdi y Donizetti. El notable violinista sestoarra Félix Ayo, formando dúo con la pianista Emma Jiménez, fue protagonista de un excelente concierto con obras de Haendel, Bach y Franck. El ciclo fue clausurado con la intervención del conjunto donostierra Coral San Ignacio, formada por jóvenes exclusivamente. Dirigida por José Antonio Sainz, cantó diversas composiciones de Doménico Scarlatti.

## SEMANA SANTA CECILIA DE VALLADOLID

Por Francisco J. Tascón

Patrocinada por la Caja de Ahorros Popular de Valladolid y en su Salón de Actos, se han celebrado cinco conciertos organizados por Coral Vallisoletana y dentro de la IX Semana Musical Santa Cecilia -85.

**A**brío el ciclo la Coral Manuel Iradier de Vitoria (Gasteiz) que, dirigida por Emilio Ipinza (Rafael Mendialdúa lo hizo en el gregoriano interpretado en la primera parte), ofreció la mejor de las audiciones, especialmente en esa primera parte, donde destacaron los **Responsorios** para voces blancas del Padre Donostia. Concierto, en general, de una buena altura. A destacar, la buena afinación, el empuje y el bonito color del timbre de las voces graves, salvo algún exceso de la cuerda de bajos en la parte

popular (segunda del programa).

El segundo concierto corrió a cargo del grupo madrileño Schola Antiqua que, dirigido por Laurentino Sáenz de Buruaga y ocupándose de la transcripción y técnica José M<sup>a</sup> Allende, ofrecieron un interesante programa de música mozárabe, donde destacaron las interpretaciones «al unísono», con gran altura en la versión ofrecida de las obras de modulación gregoriana.

Más floja resultó la actuación de la coral segoviana Voces de Castilla, algo descompensada en sus cuerdas y, sobre todo, con falta de expresividad en sus versiones de la polifonía de nuestros cancioneros. Mejor, quizá, en las canciones populares de la segunda parte.

Igualmente deslucida resultó la intervención del Coro Universitario de Valladolid, que dirigido por Carlos Barrasa, se presentó corto en el número de voces y muy descompensado en sus cuerdas. Ofreció un programa íntegro de polifonía, pero desconcertante en su estructuración. Quizá el poco tiempo de ensayo, por la cercanía del comienzo de curso, pueda servir de eximente para este tipo de agrupaciones corales.

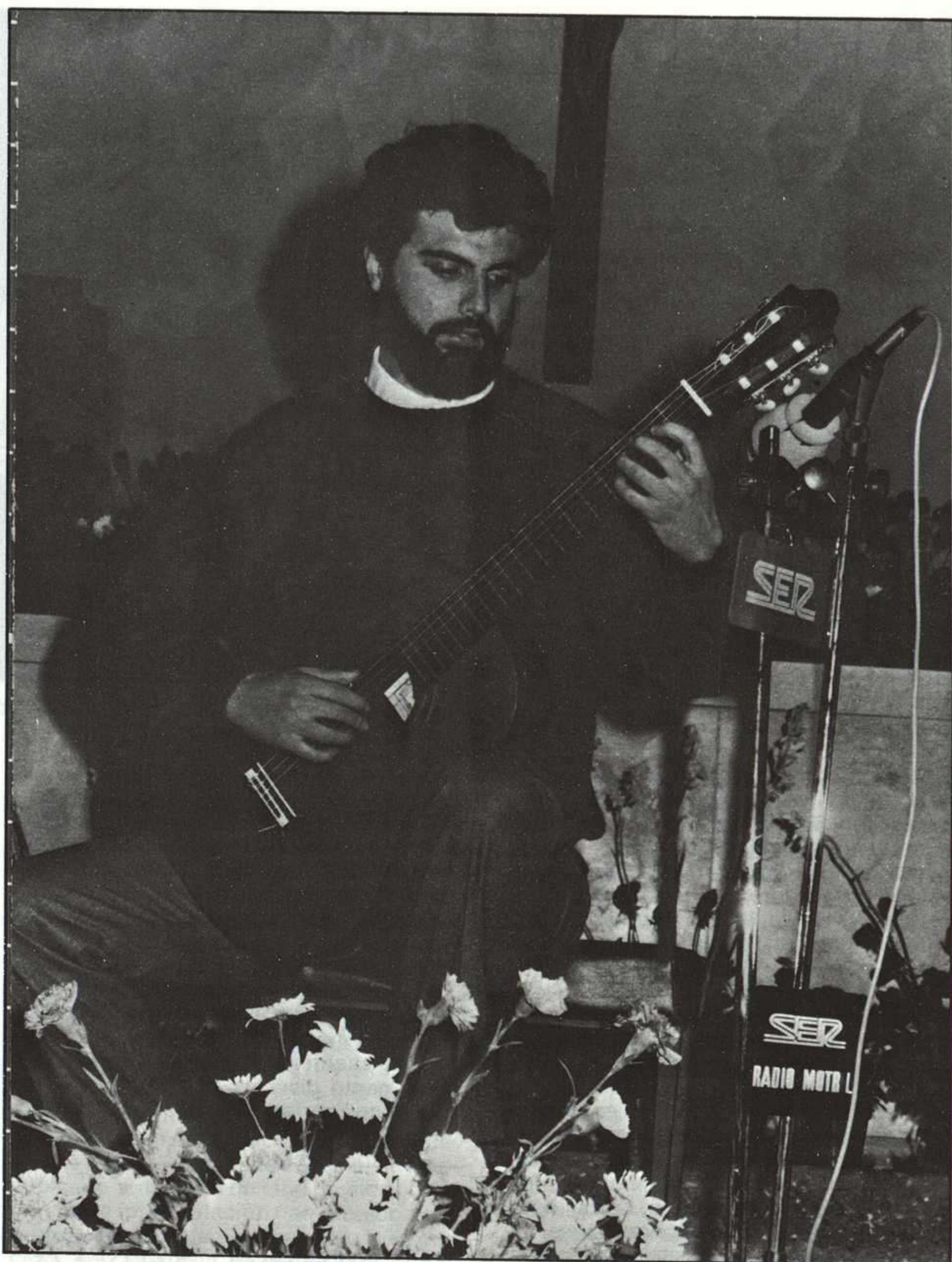
Clausuró la Semana el Grupo Musical Palentino de Pulso y Púa, compuesto por once instrumentistas (mandolinas, bandurrias, laúdes y guitarras), bajo la dirección del maestro Antonio Calvo, con un programa popular interpretado con corrección.

### El Coro Universitario de Oviedo

El día 20, en el Paraninfo de la Universidad, y organizado por el Aula de Música, se presentó en Valladolid el remozado Coro Universitario de Oviedo, dirigido por Miguel Ángel Campos Galán, con un correcto programa en el que destacaron las dificultades de la **Misa para el Sábado Santo**, de Charpentier, resueltas con solvencia por director y cantores, y la estupefaciente versión del **Ave María**, de Jerónimo de Alisea, interesante partitura. Salí gratamente impresionado de esta audición.



## II CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «ANDRES SEGOVIA» EN ALMUÑECAR



Fernández Barbesio obtuvo el primer premio. Su guitarra, valorada en 750.000 ptas.



Juan Carlos Benavides, alcalde de Almuñecar, hace entrega del premio al guitarrista uruguayo.

El uruguayo José Fernández Barbesio ganó el primer premio del II Certamen Internacional «Andrés Segovia» de Guitarra que se celebró en Almuñecar (Málaga) organizado por el Ayuntamiento de la ciudad.

**E**n la Iglesia Parroquial de la Herradura se celebraron las dos eliminatorias de que constaba el Concurso. La constitución del Jurado se realizó el día 2 de enero, quedando de la siguiente forma: Presidente: Antonio Martín Moreno. Catedrático de la Universidad de Granada. Director de la cátedra «Manuel de Falla». Director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Vocales: Jose Luis Rodrigo Bravo. Catedrático de Guitarra del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Concertista de guitarra. Flores Chaviano. Concertista de guitarra Carmelo Martínez Parrilla. Director y catedrático de Guitarra del Real Conservatorio «Victoria Eugenia» de Granada.



Concertista de guitarra.  
Secretario: Manuel Martín García.  
Profesor de E.G.B. y profesor de música.  
Delegado del Ayuntamiento de Almuñecar.

El orden de actuación para la primera fase se hizo por sorteo y quedó como sigue:

Wulfin Lieske (Alemania). Obra libre:

**Sonata II**, de Bach.

Mitsuthoshi Yasaka (Japón). Obra libre:

**Rossiniana núm. 3**, de Mauro Giuliani.

Wolfgang Krois (Alemania). Obra libre:

**Introduzione, tema, variazione e finale**.

Pétur Jónasson (Islandia). Obra libre:

**Cinco estudios sobre la escala de Jacobo**.

José Fernández Bardesio (Uruguay).

Obra libre: **Suite I**, de Bach.

María Ester Guzmán Blanco (Sevilla).

Obra libre: **Preludio** de Bach.

Francisco Cuenca Morales (Córdoba).

Obra libre: **Enigma**, de él mismo.

Keigo Fujii (Japón). Obra libre: **Evocación y danza**, de Rodrigo.

La obra obligada en esta primera fase para todos los concursantes fue **Sonata Romántica**, de Manuel Ponce. Tras la deliberación, el Jurado puso de relieve el alto nivel alcanzado en esta fase y decidió los seis concursantes que pasarían a la fase final por el siguiente orden de actuación: Wulfin Lieske, Wolfgang Krois, Pétur Jónasson, José Fernández Bardesio, María Ester Guzmán Blanco y Keigo Fujii. Cada uno de ellos ofreció en esta segunda eliminatoria las siguientes obras:

Wulfin Lieske, de Alemania Federal, que interpretó las obras **Confesión y Choro da saúde**, de Agustín Barrios Mangoré; **Vals Op. 8 núm. 4**, **Momento Musical**, y **Minueto**, de F. Schübert; **Homenaje**, de M. de Falla; **Nocturnal**, de B. Britten; **Sonatina Meridional**, de Manuel M. Ponce.

Wolfgang Krois, de Alemania Federal, que interpretó: **Estudios núm. 6 y 8** de Heitor Villa-Lobos; **Nocturnal**, de Benjamin Britten; **Suites para laúd núm. 4** en Mi mayor de J.S. Bach; **Mad Lady Macbeth**, de Hans Werner Henze.

Pétur Jónasson, de Islandia, que interpretó las obras **Preludio**, **Españoleta** y **Folias**, de Gaspar Sanz; **Preludio y Olafur Liljuro**, de Eytor Thorlajson; **Sexta Fantasia** y **Dos Minuetos** de Fernando Sor; **Nocturnal**, de B. Britten; y **Piezas características**, de Moreno Torroba.

José Fernández Bardesio, de Uruguay, que interpretó las obras **Melanchol y Galliare**, de John Dowland; **Suite** de J.S. Bach; **Gran solo**, de Fernando Sor; **Balada Fantasia**, de Tom Eastwood; y **Nocturnal** de B. Britten.

M<sup>a</sup> Esther Guzmán Blanco, de Sevilla, que interpretó las obras **Segunda Gran Sonata**, de Fernando Sor; **Tarantella**, de Mario Castelnuovo Tedesco; **Suites núm. 3** de Juan Sebastian Bach; **Zapateado**, de Regino Sainz de la Maza; **Nocturnal**, de B. Britten; y **Fandango**, de Joaquín Rodrigo.

Keigo Fujii, de Japón, que interpretó las obras **Fantasia Húngara**, de J.K. Mertz; **Sonatas en Re menor y La mayor** de Domenico Scarlatti; **Suite núm. 3**, para violonchelo de J.S. Bach; **Nocturnal**, de B. Britten; y **Fantasia Sevillana**, de Joaquín Turina.

Una vez finalizadas las deliberaciones, el Jurado acordó por unanimidad:

Diploma y el Primer Premio dotado con setecientos cincuenta mil pesetas (750.000 Ptas.) a José Fernández Bardesio, de Uruguay.

Diploma y el Segundo Premio, dotado con cuatrocientas mil pesetas (400.000 Ptas.) a Wulfin Lieske, de Alemania Federal.

Diploma y el Tercer Premio, dotado con

doscientas mil pesetas (200.000 Ptas.) a M<sup>a</sup> Esther Guzmán Blanco, de Sevilla.

Dado el alto nivel alcanzado por los participantes, se acuerda conceder Diploma y un Accésit dotado con 100.000 Ptas. (cien mil pesetas) a Keigo Fujii de Japón.

\*Diploma de Finalistas a Petur Jónasson, de Islandia, y a Wolfgang Krois, de Alemania Federal.

El 6 de enero, se celebró el acto de clausura con un concierto de los vencedores, en el que se leyó una carta de Andrés Segovia dirigida al alcalde de Almuñecar Juan Carlos Benavides Yanguas. La carta decía: «Me encantaría asistir a los actos del II Certamen pero me es imposible atender su gentil invitación. Os debo, señor Alcalde, honda gratitud por el honor de haber sido nombrado Hijo Adoptivo de Almuñecar por su personal iniciativa. Pero ya conoce V.E. la importancia que suele revestir, para la familia española, la fecha de Reyes y en particular para nosotros, que esperamos reunirnos en familia y amigos que vienen de Copenhague para pasar las fiestas con nosotros. Si el año próximo fijara V.E. la fecha del Concurso para el mes de mayo, me complacería muchísimo hacer honor a su invitación».

El Jurado leyó su acta final y entregó los premios a los vencedores. También hizo una valoración técnica del Certamen en los siguientes términos: «Sobre la participación de los ocho concursantes (fueron seleccionados doce de cinco naciones diferentes) se destaca el alto nivel, la importancia de las obras libres, tanto en el aspecto técnico como musical y la gran unión y compañerismo entre los concursantes. Referente a la primera sesión o fase eliminatoria la deliberación resultó ser rápida y unánime. Hubo unanimidad en resaltar el gran nivel interpretativo de los concursantes, sobresaliendo con cierta diferencia el uruguayo José Fernández Bardesio, el islandés Pétur Jónasson, el alemán Wulfin Lieske, el japonés Keigo Fujii, sorprendiendo la joven de dieciocho años María Ester Guzmán Blanco (de Sevilla) por su musicalidad, seguridad y arte, independientemente de su gran calidad interpretativa. Referente a la segunda sesión o fase final hubo unanimidad en el Jurado en señalar el buen nivel artístico, más alto que en la primera fase. Jurado que quiere resaltar la intervención de José Fernández Bardesio, que llegó a asombrar, incluso el público irrumpió en un prolongado aplauso (cerca de 3 minutos) por su



Wulfin Lieske, de Alemania Federal, premiado en segundo lugar. Su guitarra, valorada en un millón de pesetas.

alto nivel artístico, técnico y facilidad interpretativa. El Jurado destaca a Wulfin Lieske, María Ester Guzmán y Keigo Fujii, por mantener e incluso aumentar su nivel interpretativo y musical y dado el alto nivel alcanzado por los participantes, el Jurado acuerda, una vez consultado el comité organizativo, conceder un «accésit» de 100.000 ptas para el cuarto clasificado. Finalmente y aunque sea reiterativo, el Jurado quiere reflejar la importancia del II Certamen, no solamente por su nivel nacional e internacional, sino que técnicamente resaltar que las obras obligadas: **Nocturnal**, de Benjamin Britten y **Sonata Romántica**, de Manuel Ponce elegidas para este segundo Certamen, por su gran dificultad interpretativa, han servido como previa fase de eliminación de posibles concursantes antes de la celebración del certamen».

Los galardonados recibieron sus diplomas de manos del alcalde de la ciudad Juan Carlos Benavides Yanguas.



María Ester Guzmán Blanco, de Sevilla, tercer premio del Certamen Andrés Segovia.



# CURSO DE "LA MUSICA DEL SIGLO XX"

Por **Emiliano García Alcázar**

Se impartió el curso monográfico de Historia y Análisis de la Música del siglo XX en Gijón, en apretadas jornadas de trabajo y ponencias en el Aula Adolfo González Posada de la Cátedra Jovellanos de Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo, bajo la dirección del profesor Emilio Casares Rodicio. Con este Curso se cierra el ciclo de los impartidos en años anteriores, que han ido recorriendo los distintos períodos de la historia de la música. Ha estado dirigido a licenciados universitarios, profesores de Historia de Música de B.U.P. y graduados de conservatorios superiores.

Considero este Curso bien documentado con una base historicista y densa exposición, complementándose los temas unos y otros ponentes, destacados musicólogos, han mostrado una amplia visión definitoria de la evolución de la música en nuestro siglo, incluida la vanguardia de los últimos años, analizando partituras con comentarios de textos musicales y audiciones, sirviendo de guía y metodología didáctica. El obligado período de cinco días, lógicamente ha hecho condensar los temas. A mi modo de ver su altura ha sido notable, aunque denotó en algunos momentos, dentro del análisis musicológico, un nivel técnico y lenguaje académico, que superaba la preparación de algunos cursillistas y escapaba a su fácil comprensión.

El profesor Angel Medina Alvarez, de la Universidad de Oviedo, inició el Curso con el primer tema **La introducción a la música del siglo XX**, remarcando la gran variedad de estilos y tendencias breves en el tiempo, como convivencia de fenómenos antitéticos musicales en el siglo XX, dándose una auténtica polisemia y dialéctica entre evolución y revolución, que entablaría Arnold Schoenberg. Resaltó los parámetros clásicos de la música del siglo XX, armonía, ritmo, timbre y el concepto de la disonancia y transición al mundo atonal, con una exposición fluida y explicitada a la que siguió un comentario de textos a cargo de la profesora María Cruz Morales, asimismo de la Universidad de Oviedo, quien orientó como se debe plantear un comentario de texto y presentó algunas fuentes literarias de la música del siglo XX, analizando la obra **Poética Musical** de Stravinsky, en la que enfrenta la objetividad del músico frente a la subjetividad y arremete contra «*el soplo del espíritu*». Comentó, de igual modo, el **Esbozo de**

**una nueva estética musical** de Busoni, en el que el compositor afirma que «*el artista debe crear algo nuevo y no aceptar regla alguna del pasado*».

El profesor Francesc Bonastre, de la Universidad Autónoma de Barcelona, desarrolló su tema **Neoclasicismo musical**, que según nos dijo, el término se acuñó en los años 30, período de entreguerras. Cifró los rasgos principales en la reacción contra el impresionismo y oposición a la música romántica.

El doctor Mariano Pérez, Catedrático de Estética a Historia de la Música del Conservatorio de Sevilla, dentro de su tema **Impresionismo en música**, hizo un estudioso análisis centrado en el binomio Debussy-Ravel, destacando de este último su estética musical, que recoge en un libro próximo a publicar. Afirmó que Ravel no es propiamente impresionista sino más bien postimpresionista, ya que establece con Debussy diferencias mayores en aspectos comparativos analógicos, en sus períodos clásico, académico y en su etapa impresionista de 1905, que engloba sus obras de piano y rompe la riqueza armónica modulativa y va a una austeridad melódica. Puntualizó que el período convulsivo se estableció con el «*affaire*» Debussy-Ravel, en el que se consideró a éste plagiarlo de Debussy. Finalizó su interesante conferencia con un comentario de partituras y textos musicales, confrontando en partitura los posibles plagios a Debussy por Ravel.

El profesor José López Calo, de la Universidad de Santiago de Compostela, basó su exposición en **El segundo nacionalismo**, complementando el tema que presentó en el Curso pasado y disertando sobre el Nacionalismo ruso (Grupo de los 5). Formuló consideraciones generales sobre el nacionalismo musical, cuyo concepto supone, según él, un complejo de inferioridad al nacer de una región que no es importante, reviviendo la historia patria con la utilización del folklore. Las raíces del segundo nacionalismo las fijó en el Nacionalismo eslavo y nórdico.

El compositor Ramón Barce desarrolló el tema **Dodecafonismo musical y Escuela de Viena**, coincidiendo parcialmente con el profesor Casares en el análisis de este período. Aludió a que la atonalidad llega a ser popular y se produce un punto de llegada caótico a la reorganización del material. Marcó las pautas de una nueva armonía del siglo XX, y precisó que la aportación más importante de la época fue la incorporación de acordes nuevos de cuartas de manera sistemática, como elemento constructivo. La idea de lo armónico y melódico surgen del mismo núcleo, idea ya formulada por Hába y utilizada por Schoenberg.

Angel Medina Alvarez ilustró el tema **Vanguardias de la postguerra**, subrayando el concepto de serialismo integral que desarrolla unas posibilidades implícitas del concepto de serie como principio ordenador de una sucesión interválica de notas, atendiendo a una lógica natural. Matizó el aspecto mecánico, cerebralista e intelectual propio de la música serial, dándose la inversión y retrogradación de la serie como cánones de cangrejo en Bach. En cuanto a la figura de Anton Webern dijo que enlazó el concepto de

serialismo integral y que estableció el principio de la variación perpétua, partiendo de aquí, la música serial no tiene connotación de memoria como la música del período clásico.

El profesor Medina Alvarez presentó otra última ponencia con síntesis expositiva bajo el título **La música en España a partir de los años cincuenta**. Comienza su análisis diciendo que hubo una dispersión de la generación discípula de Falla al término de la Guerra Civil, con exilio exterior e interior de algunos músicos (R. Halffter, Pitaluga, R. Gerhard y Adolfo Salazar, portavoz del Grupo de la República), y se produjo un fenómeno de ruptura con el pasado con la eclosión de la música de la Generación del 51. Analizó más tarde como ejemplo de música de azar las partituras, **Quartet de Catroc** de Mestres Quadreny, y **Formas para una estructura** de Jesús Villa-Rojo de notación por signos y ejemplos de producción reciente, terminando el recorrido histórico y sociológico de la música de los años 50 hasta nuestros días.

El doctor Emilio Casares Rodicio, de Universidad de Oviedo y Director del Curso, ilustró con buena retórica sus tres intervenciones, en días sucesivos, uniendo la brillantez y claridad a la profusión de conceptos. Un análisis crítico y sistemático, como buen historiador y sociólogo de la música, fue la constante de sus disertaciones. **Las vanguardias del XX** llenaron el tema global, haciendo un desarrollo, en primer lugar, del Expresionismo en sus rasgos principales; movimiento que surge de la respuesta alemana a la concepción hedonista de goce estético del impresionismo francés.

En su segunda lección, Casares amplía la de Barce, refiriéndose al dodecafonismo o serialismo inicial cuyo comienzo queda marcado por la **Opus 23** de Schoenberg, con el uso de una serie de doce notas regladas, diferenciando el serialismo integral que sería alturas, intensidad, timbre, etc., y recuerda, dijo, a los cánones de los siglos XV y XVI. La esencia del dodecafonismo la definió en el amor por lo hiperemocional y ligado a sistemas estructurales y racionalistas del siglo XX. De otra parte habló de los seudomovimientos como el futurismo, que supone total ruptura con sistemas anteriores, dando valor preeminente al ruido.

**La música en España en torno a la generación de la República** fue el tema que expuso el profesor Casares en su última sesión y que supuso una reconstrucción histórica en su proceso sociológico y político y una contribución especial e inédita al estudio de la música, llamada de la «*Generación de la República*». Ponencia que con el mismo título ha presentado en el Simposio Internacional de Salamanca «*España en la Música de Occidente*». Advirtió que daba este tema como una conferencia, anotando que no se habían hecho estudios previos de esta etapa.

Nos es grato indicar que en el transcurso de esta conferencia el profesor Casares aludió al maestro leonés Rogelio Villar, primer Director de RITMO, que representaría la vía romántica pro-germana, en la estadística que hizo de la prensa musical de este período.



# VII TRIBUNA DE JOVENES INTERPRETES

## La Piedra Filosofal

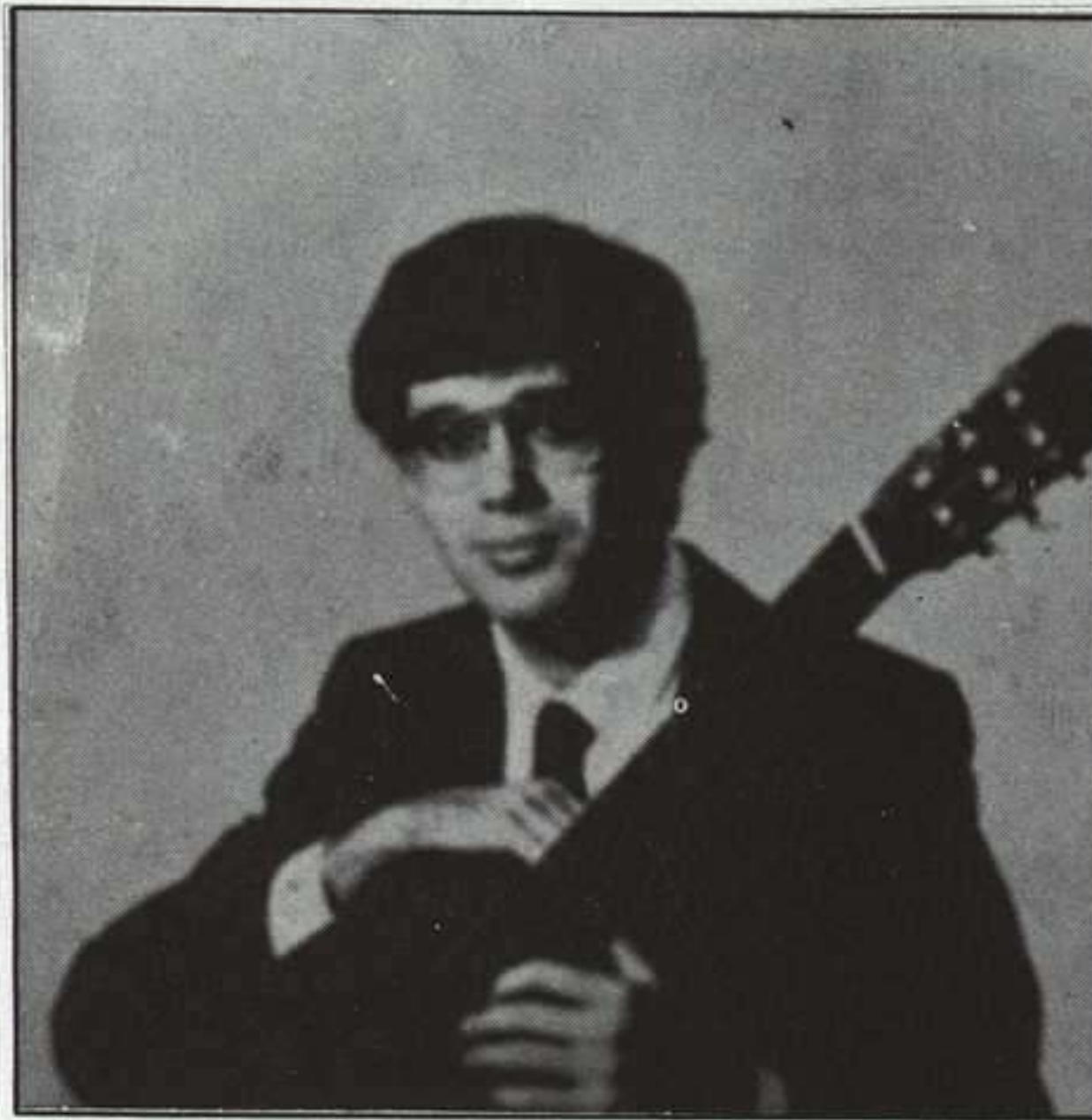
Por Amelia Die

¿Qué diferencia una Tribuna de otra? ¿Cuál fue la fórmula mágica que hizo de esta séptima edición un ciclo interesante y bien planificado? Aunque no existan piedras filosofales, sí hubo vías concretas de actuación en el plano organizativo y musical muy distintas este año de los anteriores.

Imagínense una ciudad en la que la décima parte de su población participe activamente en una asociación musical. Un verdadero paraíso. Esto ocurre en Torroella de Montgrí, un pueblo cercano a la Costa Brava en el que, de sus cuatro mil habitantes, trescientos son socios de Juventudes Musicales. En Madrid o Barcelona este mismo porcentaje constituiría una legión de aficionados y organizadores voluntarios. En este ambiente, la Tribuna tenía que salir necesariamente bien, por la experiencia adquirida diariamente por la sección local de Juventudes (sobre todo, por su presidente) en la organización de ciclos, obtención de subvenciones, preparación de locales, e incluso creación y mantenimiento de un festival y curso veraniego. Josep Lloret, el presidente de Juventudes de Torroella (que se ha convertido en una especie de cuartel general de la organización) estaba en todo, hasta en lo que no tenía por qué estar. Indudablemente hubo algunos fallos: la acústica del local cedido por la Caixa y la oscuridad de la ermita de Santa Caterina, preciosa iglesia pero sin condiciones para conciertos. Pero la verdad es que, salvo esas desventuras, a una localidad relativamente pequeña como es Torroella no se le puede pedir más.

El ciclo de conciertos estuvo planteado como una TRIBUNA DE TRIBUNAS. Se eligieron algunos de los mejores intérpretes que han pasado a lo largo de las sucesivas ediciones. Esto produjo que, salvo algún que otro músico que venía de nuevas, el nivel de los artistas fuera alto. Así se salvaron dos aspectos señalados en las reseñas de otras Tribunas: el desconocimiento, despiste y aislamiento de los músicos respecto a la organización e invitados, y la selección equivocada de ellos. Se confirma así que los organizadores tienen que IR A BUSCAR a los jóvenes intérpretes y no al revés, y que la selección de los participantes ha de hacerse mediante audiciones en vivo y no de cintas, como se hizo en los últimos años.

Llegué a Torroella después de un viaje de Odisea recién empezado el primer concierto de Lluís Avendaño. Lo mejor que se puede decir de este pianista que ha participado en la mayoría de las tribunas es que cada año toca mejor. Ahora se va de profesor a un conservatorio y sigue estudiando en Londres con María Curzio. El Magic Flutes Trio, que tocó a continuación, está formado por Bernat Castillejos, Josep Maria Llorens (flautista) y Jordi Altamira (pianista), este último muy por debajo de sus compañeros y, como se sabe, un acompañante equivocado puede dar al



Antonio Domínguez Buitrago.



Lluís Avendaño.

traste un concierto, no llegó a ser así pero casi. El guitarrista José María Gallardo, que actuó en la Iglesia Parroquial de Sant Genís (donde se celebra el Festival de Torroella), es ya un joven profesional, titular del Conservatorio de El Escorial y largamente premiado con justicia. La organista Pilar Cabrera, por el contrario, es novata en las tribunas y su participación no alcanzó el nivel del resto. Fuera ya del concierto preguntaba a sus compañeros aspectos de índole práctica que los jóvenes intérpretes no suelen saber, como el «cachet» que se puede pedir, la negociación de los conciertos, etc. Juventudes es la institución adecuada para responder a todas estas preguntas que se hacen los que empiezan, y debería orientar e informar a sus músicos, al fin y al cabo no es una sociedad lucrativa, aunque también hay que contar con la indolencia de los artistas.

El tercer concierto fue el de Antonio Domínguez Buitrago en la ermita de Santa Caterina. Es un buenísimo guitarrista que estuvo en Europalia y que en esta ocasión tuvo muy mala suerte con su recital. Como ya dije antes, la ermita de Santa Caterina no reúne las condiciones, Domínguez Buitrago tocó la **Chaconne** de Bach prácticamente a ciegas, porque no se veía absolutamente nada, lo que tiene ya su mérito. El resto del programa lo tuvo que hacer detrás del altar, lo que restó mucha capacidad de comunicación y espectacularidad a su actuación, que además fue después de una copiosísima comida con cánticos incluidos, con lo que eso despista al auditorio. Guinovart fue el siguiente. El año pasado ya me referí a este pianista como el triunfador de la VI Tribuna. En esta edición se marcó una **Sonata «Claro de Luna»** que para sí quisieran muchos intérpretes consagrados. Vicenç Prats, el flautista que también actuó en el anterior ciclo (lo ha hecho también en Europalia) tocó esta vez con la arpista Stéphanie Leconte. Es un estupendo flautista, con buena técnica que ya enseña en la Ecole Normale de Musique de Paris, aunque un poco NUMERERO en escena. Los siguientes fueron Oriol Romani (clarinete), muy bien acompañado al piano por Xavier Parés y, Josep Bassal al violoncelo, con el acompañamiento de Marta Orcins, todos ellos asiduos de las tribunas y ya jóvenes profesionales de mérito. En el último concierto que no pude oír, tocaron Jordi Vilaprinyo (piano) en la primera parte, y en la segunda, Joanna Guillem (flautista), acompañada por Bartomeu Jaume (piano). Los dos artistas han grabado recientemente sendos discos con la casa Etnos. Ambos tienen actividad como solistas (Juana, en la Orquesta Nacional) y música de cámara (Jordi forma dúo con el percusionista Xavier Joaquim).

En fin, una Tribuna llena de buenos intérpretes, no TODOS los mejores pero la mayoría de los que han pasado por las sucesivas ediciones. Supongo que la vía es esta, porque jóvenes intérpretes de calidad, haberlos, haylos, pero es necesario buscarlos.

A la par se desarrolló la Asamblea de Juventudes Musicales de España cuyas conclusiones y discusión final fue a puertas abiertas. El tema que centró esta última reunión fue la dimisión de Ramón González, anterior director del Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes y de Juventudes Musicales DE TODA LA VIDA. Hubo una encendida discusión que (es de agradecer) no se ocultó en ningún momento. Las crisis y problemas en los organismos musicales es mejor echarlos al aire, porque al final siempre se saben y la especulación es peor. En la alocución final, Jordi Roch, presidente de la sección española y de la internacional, hizo una mención al tema del protagonismo de los músicos en la institución, en alusión clara al comentario de la anterior Tribuna realizado por mí en RITMO (núm. 545, julio-agosto de 1984, págs. 31 y 32: **VI Tribuna de Jóvenes Intérpretes. Los protagonistas no fueron los músicos**), y en todo momento sugirió con firmeza «seguir adelante» con la labor de Juventudes, con dimisiones o sin ellas, no todo el mundo estuvo conforme, pero la discusión pública es sana.



## UNA JOYA PARA EL REPERTORIO DEL BALLET NACIONAL "VOLUNTARIES"

Por Laura Toledo

El ballet **Voluntaries** fue creado por el renombrado coreógrafo Glen Tetley en homenaje a John Cranko, inmediatamente después de su trágico fallecimiento. La muerte de Cranko, Director Artístico del Ballet de Stuttgart significó un «shock» tan profundo para todos los componentes de la compañía que, según Tetley, cualquier referencia o mención del primero, suscitaba unas reacciones tan intensas que bloqueaban el mundo exterior de los artistas por completo. No obstante, este mismo humor sombrío engendraba unas vibraciones potentes de fuerza dentro de la compañía. Tetley se valió de esa fuerza para encaminarla hacia un terreno positivo; y consiguió su propósito con el ballet **Voluntaries**.

**V**oluntaries quiere decir el órgano de libre escala o la improvisación de la trompeta, tocados a menudo antes, durante y después de un oficio religioso. La raíz latina de la palabra puede connotar el deseo o el vuelo en el espacio. El concepto del ballet es una sucesión de «voluntaries».

Cuando Tetley presenció, el primer día de su estancia en Madrid, la clase matinal de danza clásica de la Compañía Nacional Clásica, supo inmediatamente quiénes iban a poder incorporar a su obra. No le hizo falta la presentación, como es costumbre, de la lista oficial del elenco con sus categorías distintivas. Habiendo sido él mismo y ante todo un bailarín, no necesitaba ninguna lista para averiguar quién era quien en la compañía. Pudo subir, y subió a solistas, a los componentes que más le interesaban; incluso cogió a una joven que sólo venía a tomar clases con la compañía y que ni siquiera pertenecía al elenco. La directora, María de Avila, con mucha discreción, dejó campo libre al coreógrafo para obrar como mejor le resultase. No fue así cuando Tetley estuvo en París para un montaje. La dirección francesa puso tantos impedimentos con la complicada jerarquía balletística, que juró el coreógrafo no volver jamás a trabajar con la compañía nacional del país vecino.

«Lo más difícil es alcanzar un nivel de técnica en danza clásica que pueda brindar libertad en los movimientos. No es lo mismo lograr esa libertad en danza contemporánea. Amo a la disciplina de la danza clásica pero también las escuelas de Mary



Elena Figueroba, del Ballet Nacional Clásico.

*Wigman y de Hanya Holm; ambas hicieron patente en mí las leyes del movimiento en el espacio, con la finalidad positiva de que hay un comienzo para cada uno y que todos sucumben a la ley de la gravedad».*

Glen Tetley nos explica que antes de emprender su carrera en la disciplina de la danza, estudió medicina. Comprendió aún más el porqué del «plie» (doblar las rodillas por fuera, con el torso en el centro), las rodillas se encuentran en oposición y precisamente esa oposición culmina en fuerza; que las reglas básicas de toda danza son las del «plié» y del «relevé» (subir a media punta o a punta, con las rodillas estiradas y con el pecho en línea con la pelvis), y la magia que supone su oposición, mucho más enfática en la técnica de la danza contemporánea. Tetley afirma que

admira mucho la técnica, los esfuerzos que cuestan superarla y al artista capaz de ejecutar cualquier movimiento que se le muestre. «No pienso en la técnica clásica como básica, pues la danza ha ido enriqueciéndose a través de trescientos años, con otras técnicas y estilos muy diversos. Todos eran y son importantes». Tetley estudió con muchos contemporáneos que estaban diametralmente opuestos a la técnica clásica, incluso renegaban de ella como de una enemiga mortal. Sin embargo, nuestro coreógrafo mantuvo un silencio respetuoso, dedicándose a estudiar y aprender todo lo que se le enseñaba.

«Cuando los bailarines llegan al punto en que no les preocupa el movimiento, han llegado a la libertad; es la meta que hay que conseguir. Deberían enseñar a los astro-



nautas la adaptación a la falta de gravedad con danza clásica, para que sepan moverse con naturalidad en el espacio».

## Los pioneros del renacimiento de la danza

Hace unos años, empezó en los Estados Unidos un gran renacimiento creativo. Los bailarines estudiaban todo tipo de danza: tanto india como china, coreana, balinesa y española. Dentro de las innovaciones, el Oriente tuvo la influencia de mayor importancia: Ruth St. Denis y Ted Shawn aprendieron bailes de la India, del Japón, de Corea y también de España. Martha Graham se fijó en el Japón, la India y siempre en España. Junto con Isadora Duncan (la primera), Charles Weidman y Doris Humphrey, crearon un nuevo concepto en danza moderna. Los Estados Unidos fueron creados por personas que huían de las persecuciones religiosas y políticas, y su danza, por tanto, no se representaba como un mero despliegue de movimientos, sino como una profunda expresión espiritual, casi religiosa en su contenido.

«Estos pioneros de la danza abrazaron el inmenso ámbito de la filosofía religiosa y del propio ser humano en relación con el cosmos. Con Martha Graham, la danza en los Estados Unidos sobrepasó con mucho el elemento decorativo que fue su regla en el siglo XIX. Quisiera que los bailarines de hoy día pudieran entender lo que significa una dedicación en cuerpo y alma al arte nuestro. Me era suficiente que mis profesores me permitieran estudiar sin tener que pagar por las clases. Yo di mis días completos sin percibir renumeración alguna. Ensayé dos años por sólo dos semanas de representación con sueldos. Sin embargo, me considero muy afortunado, porque pude aprovechar lo que considero la mejor preparación de todos los tiempos a mi alcance.

Ahora, la técnica, depurada de los elementos superfluos del siglo pasado, empieza a ser comprendida y utilizada en Europa como ya lo fue en los Estados Unidos. No obstante, no hay que confundir la técnica clásica con el estilo del siglo XIX. La que está en uso, es aproximadamente siempre la misma para la formación de un bailarín/bailarina, disciplinando su cuerpo hasta conseguir de él un instrumento perfecto. El estilo está reflejado por una época, como es natural, y no por un método.

Los primeros innovadores que crearon una inmensa laguna en oposición a la Escuela Imperial rusa, fueron: el ilustre Vaslav Nijinsky con **L'après midi d'un faune**; su hermana Bronislava con **Les Noces** y Michel Fokine, el primer gran contemporáneo de nuestra era que, influenciado por Isadora Duncan, liberó el ballet clásico de su vestimenta restrictiva (con ballenas), del fijado gesto y orden de pasos convencionales; en su opinión, la técnica había de ser utilizada, no como un fin, sino como un medio... Duncan fue la primera en interpretar la música GRANDE de los compositores ilustres. La danza clásica empezó entonces a tomar un auge de prestigio entre las artes.

Hay que puntualizar que, a pesar de haber enriquecido el «silabus» de los movimientos contemporáneos, ni Duncan, Mary Wigman, Hanya Holm, St. Denis ni Ted Shawn fijaron nunca una ESCUELA.

Cada uno de ellos, en verdad, se expresaba a su manera y a sí mismo. La excepción a la regla fue Martha Graham. La gran sacerdotisa, como la ha designado el mundo de la danza, fundó una verdadera escuela de movimientos para poder adquirir una técnica muy particular, prescindiendo del «en dehors», o de la posición clásica (con los pies y las rodillas por fuera), utilizando su revés, o en «en demas» entre otras particularidades, como por ejemplo las contracciones y el «trabajo del suelo». A pesar de todo, la escuela de Graham contiene aún bastantes principios clásicos. Aquí tampoco hay que confundir «escuela» con «estilo», puesto que el propio estilo de Graham difiere mucho de la preparación, inyectando una aura profundamente mística-religiosa en sus escenificaciones. Nos afirma Tetley que Graham adivinaba sus más recónditos pensamientos durante las actuaciones que hacían juntos, y que nunca presenció la menor equivocación de ejecución por parte de su maestra ante el público.

### «Me gusta la música que me desafía»

Cuando le preguntamos su preferencia en cuestión de música nos dice Tetley: «Antes de que yo haya empezado a interesarme por el mundo de la danza, sentía mi cuerpo responder cenestésicamente a la música. Tuve varias etapas: empecé con un medio-silencio, luego experimenté con música electrónica pero cuando me siento más a gusto es con la música que más me demanda; la que supone para mí el mayor desafío es la del siglo XX como **Pierrot Lunaire de Schoenberg...**»

«Nunca pensé, que la coreografía estuviera basada, de algún modo, en unos determinados pasos, ni que supusiera el hecho de poner pasos a la música. La coreografía es más fuerte cuando contiene su propia edificación lógica. Utilizando una partitura, es paralela a la música, ocupa el mismo espacio y el mismo

tiempo. Cuando la coreografía es más débil, es cuando trata de imitar la estructura de la música».

«Hay que reconocer que la música está comodamente establecida con su escala arbitraria muy precisa, pero se trata sólo de una escala, no de un modo entero de sonido. En contrapartida, el movimiento sale de una persona que no se puede adherir a una escala alguna y decir «esto es el movimiento humano». En la música, hay cuartos de tono, medios tonos, tonos y octavas, factores completamente ajenos a lo que supone parte del movimiento humano. Yo tengo todo el respeto hacia las obras musicales, procurando conservarlas siempre en su estado completo. Nunca corto las partituras para facilitar mis propósitos. Es ideal poder encargar música a un compositor aunque la mayoría de las veces no lo permite la razón económica. Tuve la gran suerte de poder montar **La Tempestad de Shakespeare en danza**, precisamente por encargo. Disfruté mucho trabajando junto a Luciano Berio y Arne Nordheim, el director y el compositor».

Glen Tetley nació en Cleveland, en el Estado de Ohio. Sus estudios de medicina fueron ajenos a los de la danza en un principio, pero le proporcionaron una faceta importante que más tarde pudo aplicar a sus actuaciones como bailarín y coreógrafo. A los veinte años, Tetley presenció una función de Ballet Theatre **Romeo y Julieta**, obra de Anthony Tudor; a partir de ese momento supo que ante todo quería dedicarse a la danza de pleno. La serie de papeles, que le fueron entregados a continuación, eran de una variación de estilos poco frecuentes. Gracias a sus estudios diversos, en danza contemporánea como en danza clásica, creó personajes, tanto para el American Ballet Theatre como para Martha Graham Dance Company, o para Jerome Robbins Ballet U.S.A. Fue protagonista en el estreno mundial de **Amahl y los visitantes nocturnos**, de G. C. Menotti, creado para la



El coreógrafo Glen Tetley vino a Madrid para el montaje de "Voluntaries".



Televisión Norteamericana. Fue asistente de su primera maestra, Hanya Holm en el montaje de **Kiss me Kate**, basado en **La Fierrecilla Domada**: éxito que batió todos los records de Broadway. Otro triunfo proporcionado por las renombradas comedias musicales fue un solo montado explícitamente para él por la gran coreógrafa Agnes De Mille, para la comedia musical **Juno**.

En mayo de 1982, Tetley presentó el primer programa con coreografía propia en el New York Fashion Institute of Technology, donde se dio a conocer como creador de danza de primera categoría al público de Nueva York. La obra presentada en dicha ocasión fue la producción de **Pierrot Lunaire**, de Schoenberg. Cuando el Nuevo Mundo agotó temporalmente las inspiraciones de nuestro coreógrafo, decidió venir a Europa donde se incorporó al Netherlands Dance Theatre como artista invitado y director artístico. A partir de este momento, Tetley empezó a ser reconocido mundialmente. John Cranko le invitó a montar una obra para el Ballet de Stuttgart; fue cuando Cranko encontró la muerte y a consecuencia, se rogó a Tetley que permaneciese con dicha compañía como director artístico. Fue la época de la creación de **Voluntaries**, de Francis Poulenc.

#### «En nuestro siglo se camina recto»

A Tetley no le atemoriza la experimentación, la búsqueda de nuevos horizontes. La meta de su carrera ha sido y es participar de los dos mundos opuestos de la danza clásica y la contemporánea. Ha conseguido unir las mejores facetas de las dos técnicas con un resultado dinámico inconfundiblemente suyo. Le gustaba repetir una y otra vez, durante el montaje que tuvimos la suerte de poder traducir a los componentes del Ballet Nacional Clásico: «*Este es el estilo del siglo XX. En nuestro siglo se camina de esta forma... erecto. Todos somos reyes ahora y no como antaño cuando era necesario doblegarse ante la nobleza*».

Se puede afirmar con orgullo que el Ballet Nacional Clásico está accediendo ahora a la gran familia de las mayores compañías del mundo. Los ilustres coreógrafos no suelen prestarse a montar obras para compañías exentas de elementos excelentes, como es el caso de la Nacional. Tetley explica que aunque nuestro Ballet Nacional está todavía en pañales, puede enorgullecerse de tener unos primeros bailarines a la altura de cualquier importante compañía europea. Tenemos a Antonio Castilla, a Elena Figueroba, Arantxa Argüelles, Carmen Molina, Ricardo Franco, entre muchos otros que van despuntando en el horizonte. Han quedado muy satisfechos, tanto Tetley como su ayudante Scott Douglas del resultado obtenido. Douglas se quedó una semana más para perfeccionar los PEQUEÑOS DETALLES.

Scott Douglas también tiene un impresionante «curriculum vitae» y una gran preparación tanto en danza clásica como contemporánea. Actuó con la compañía de Ruth St. Denis y luego como bailarín principal con el San Francisco Ballet. Estuvo unos quince años como bailarín principal en el prestigioso American Ballet

Theatre. En el Festival de Spoleto (Italia), empezó su colaboración con Tetley.

Dejando su carrera como bailarín en el año 1969, fue contratado como maestro de ballet, siempre con el American Ballet Theatre. Seguidamente y a partir del año 1980, empezó a dedicarse exclusivamente a colaborar con Tetley como asistente en el montaje de las coreografías del primero para su compañía propia, así como para diversas compañías por el mundo.

Afirma que tiene mucho cariño hacia los bailarines de la Compañía Nacional de España a raíz de su experiencia con ellos. «*A veces he sido muy duro y también muy mal humorado con ellos, pero era necesario conseguir que Voluntaries se ejecute*

*con el sentido y la exactitud que nos hemos propuesto desde el principio. Estoy convencido, y también Glen, que el Ballet Nacional lo hará muy bien; particularmente porque los bailarines de España ya están sumergidos en la gran tradición de la danza al igual que Rusia; por la riqueza que posee este país en su folklore. No es ninguna casualidad que George Ballanchine fuera oriundo de Georgia: la provincia de Rusia dotado con la variedad más prolífica, el porte más orgulloso, y el dominio de una vibrante técnica en el ámbito de sus danzas regionales*». Dice Tetley que España bien pudiera ser la heredera directa de las grandes tradiciones balletísticas en un futuro no muy distante.

## LOLA GRECO LA ANTORCHA NO SE APAGARA



Se dice que el baile español está en crisis. Y son muchos los datos que así parecen confirmarlo. Aunque pudiera ocurrir que la proliferación de escuelas de danza académica, y el repentino y saludable interés de los españoles de hoy por las tradiciones del ballet europeo, comparativamente hagan parecer esa crisis más voluminosa de lo que en realidad es. Pero, en cualquier caso, en el horizonte del género nacional acaba de encenderse una nueva esperanza. En el mejor escaparate de la crisis, las actuaciones del Ballet Nacional Español en el Teatro de la Zarzuela, del 12 al 22 de diciembre, apareció una joven que con su baile espantó todas las cursilerías, paletadas y españoladas para la exportación, que María de Avila ha escogido durante dos largos años para confeccionar su habitual programita de fin de curso. El interesantísimo ballet de Angel Pericet, acribillado por la interpretación, era la excepción. La joven se llama Lola Greco, e interpretó una obra insignificante, **Danza IX**, a la que transfiguró en baile arrebatador. La antorcha no se apagará. El día que abandonen los escenarios los grandes que sucedieron a los grandísimos de ayer, Lola Greco, grande de mañana, mantendrá viva la arrogante belleza de un género que no debe morir.

Lola Greco tiene veintiún años, un físico llameante, y solera en las raíces: nació en Madrid, es hija de Lola de Ronda y de José Greco, estudió con su famoso padre y con la magistral vallisoletana María Magdalena. Y tiene, también, formación académica: en **Danza IX** exhibió extensión, salto limpio, giro esbelto, y espalda de cisne moreno. Pero su maravilloso sentido del movimiento es profundamente racial. ¿Quién seguirá afirmando que la disciplina académica mata necesariamente lo jondo? La danza de la joven Lola Greco es un controlado y juvenil remolino de sombríos claveles antiguos. La antorcha no se apagará.—  
**FRANCISCO HERNANDEZ.**



# ZARZUELA

## INAUGURACION Y CLAUSURA CON «DOÑA FRANCISQUITA»

Por Carlos Ruiz Silva

La temporada de zarzuela se reduce este año a un único título: **Doña Francisquita**, de la que se han dado medio centenar de representaciones. La obra de Amadeo Vives es, sin duda, uno de los ejemplos más representativos y perfectos de nuestra zarzuela, una comedia muy bien hecha, de notable inspiración melódica, personajes acertadamente delineados, buen sentido teatral y bien dosificadas muestras de humor, lirismo, majeza y ternura. En suma, **Francisquita** es una obra maestra que bien merecía su reposición.

Sin embargo, estimo que el Teatro de la Zarzuela debería haber programado, además, algún otro título menos conocido y que agrandase nuestro no muy amplio conocimiento del repertorio de zarzuelas. Otras temporadas habíamos podido asistir a representaciones de obras olvidadas que luego resultaron interesantes, como **Gloria y peluca** o **Chorizos y polacos**. Esperamos que en la próxima temporada se enriquezca algo más el número de títulos y que no suceda lo de este año en el que la inauguración de la temporada sirve también como clausura.

El montaje de **Doña Francisquita** es, en su conjunto, muy digno aún cuando haya que hacer algunas matizaciones al respecto. La escena se encomendó a Wolfgang Brumann en sus decorados, no excesivamente imaginativos ni bellos de color; lo más acertado fue el primer cuadro del tercer acto. También resultó convincente la solución otorgada a la tienda de «doña Francisquita», que aparece y desaparece según la conveniencia teatral. Agradable el vestuario de Javier Artiñano. La dirección escénica de José Luis Alonso fue muy aceptable; exageró acaso los motivos carnalescos haciendo que la escena se viese en exceso colmada de máscaras que, en ocasiones, llegaban a estorbar el discurrir escénico. Movié, en general, con tino las figuras, y acertó en el ambiente nocturno del primer cuadro del acto tercero y no tanto en el final; controló bien a los cantantes-actores y al coro logró un adecuado tono de comedia sin permitir exageraciones bufas a las que se prestan ciertas situaciones de la obra.

En cuanto al reparto fue éste un tanto irregular. Carmen González encarnó a una «Beltrana» de mucho rompe y de mucho rasga, de presencia más de gitana de Carmen que de chulapa madrileña, en una actuación muy entregada pero sin

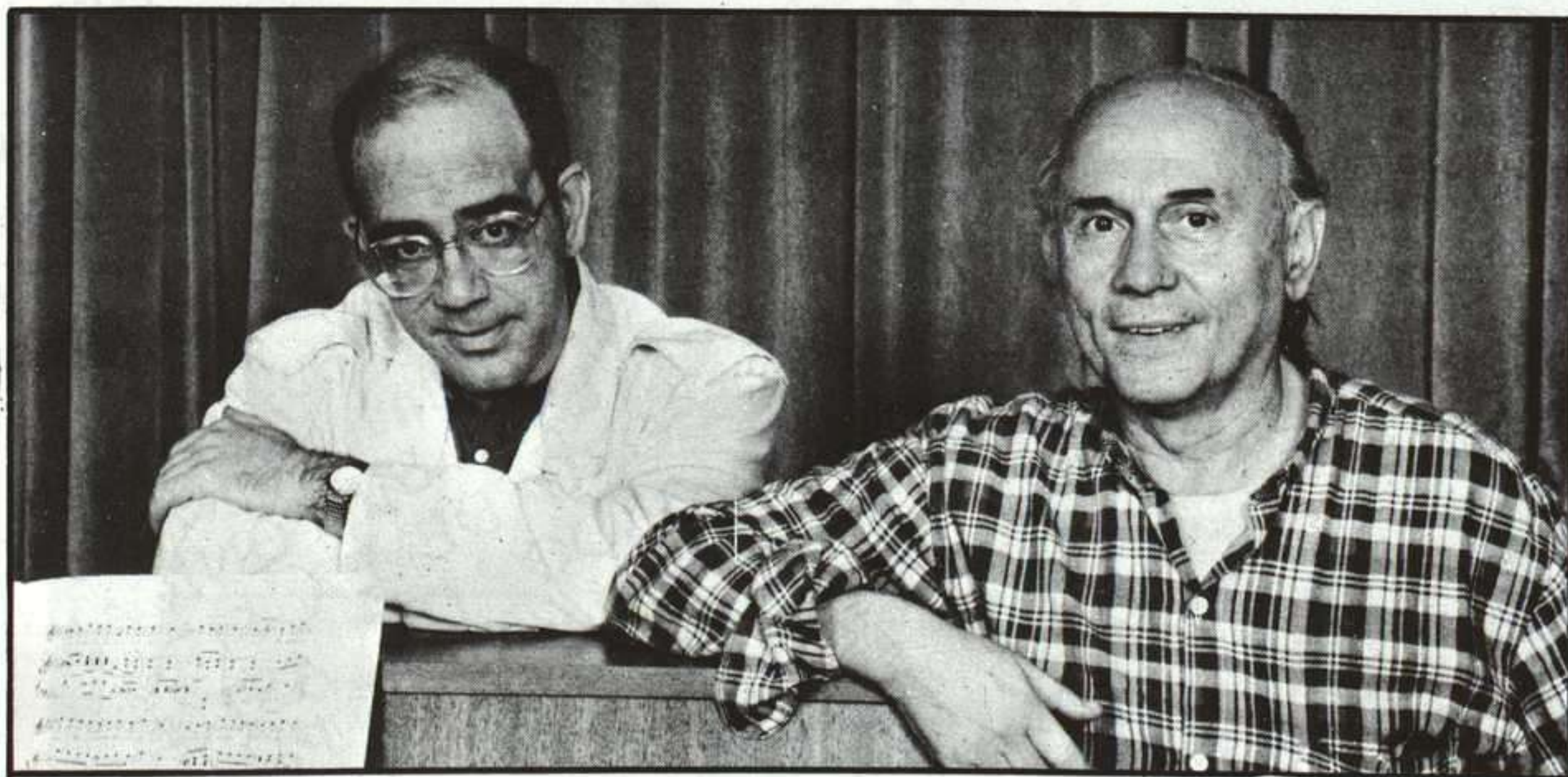
demasiados matices; vocalmente la señora González presenta unos excelentes graves pero en centro y agudos los problemas de emisión son constantes hasta el punto de que en estos registros la sensación del oyente es de que está ante una voz por completo estropeada. «Cardona» es acaso el personaje más comprometido de la obra, pues es difícil acertar en el tono adecuado, ser gracioso sin caer en la chabacanería y al mismo tiempo no resultar en exceso soso o fuera de lugar. Enrique del Portal es, escénicamente, un tenor demasiado talludito para el papel de estudiante, pero sorteó con eficacia los muchos peligros del papel; la escena de travestido la superó si no con brillantez, al menos con decoro. Por desgracia su situación vocal es bastante deficiente, con una voz temblona y de pocos armónicos y abundantes problemas de afinación, como en el «Canto alegre de la juventud», que fue más bien penoso.

Fue excelente la contribución de Tomás Álvarez en «don Matías», con buen aspecto escénico y voz timbrada. No así la de María Rus, una «doña Francisca» de comicidad más bien tópica y sin voz impostada en los escasos momentos en los que debía cantar. El resto del reparto ofreció, por lo general, actuaciones adecuadas.

Antonio Ordóñez, como protagonista masculino, fue un «Fernando» digno en lo escénico e interesante en lo musical. La voz es de buena materia prima, de timbre muy grato, buen volumen y una técnica todavía algo inmadura que es de esperar perfeccione en un futuro próximo. Me pareció observar en el señor Ordóñez una cierta tendencia a seguir la forma de cantar de Alfredo Kraus. Creo que debe buscar la suya propia, tratando de sacar adelante su personalidad, porque, además, las voces de los dos tenores son muy distintas: más grande y bella la de Ordóñez, más fácil, fluida y con técnica superior la de Kraus. Precisamente es en los agudos donde el tenor más joven debe trabajar la voz. En las dos representaciones a las que asistí (5 y 8 de octubre) la emisión del agudo en la famosa romanza «Por el humo se sabe donde está el fuego» fue imperfecta, realizada con miedo, estropeando así el momento más esperado

del tenor y que Ordóñez, ambos días, había cantado con gusto y buen fraseo. En otros momentos —dúo con «Francisquita» y el final— los agudos se emitieron con más valentía y confianza, quizás un algo en exceso presionados. Ordóñez es todavía un tenor que debe y puede madurar y convertirse en un cantante de talla internacional.

Dos fueron las sopranos escuchadas en el papel titular: Ascensión González y Enedina Lloris. Ambas tienen una gentil presencia escénica y cantan con general buen gusto y musicalidad, componiendo un personaje agradable, fresco y juvenil. La voz de Ascensión González es un poco irregular, de centro y graves algo frágiles y emisión ligeramente tremolante; su mejor registro es el agudo que lució primorosamente en las agilidades de su romanza del primer acto. Enedina Lloris es una soprano también ligera, de timbre y color muy gratos, buena emisión y excelente línea musical; la voz es homogénea con agudos fáciles, no muy grande pero con posibilidades de evolución natural hacia un registro más lírico. La señora Lloris tiene pues un instrumento vocal valioso que debe cuidar sin caer en la tentación de un repertorio todavía no adecuado a sus posibilidades actuales. Me alegra hacer constar el nacimiento de un voz tan prometedora. La dirección de Miguel Roa —a quien se debe también la revisión de la partitura que, al parecer, estaba falta de una edición crítica— fue más voluntariosa que brillante, acaso un poquito falta de luz, de transparencia. Tanto la orquesta como el coro mostraron un nivel medio aceptable. El coro de románticos del tercer acto, tan lúcido, fue resuelto con adecuada suavidad y gusto. En conjunto, pues, una **Doña Francisquita** agradable de ver y escuchar que marca el punto medio de la calidad que debe ofrecer el Teatro Nacional de la Zarzuela. Más abajo sería muy peligroso para su prestigio; más arriba todo lo que se quiera. El público, en las dos representaciones señaladas, llenó el teatro y aplaudió con más intensidad que duración, destacando claramente, de entre todos los intérpretes, a la pareja protagonista de cada noche.



Miguel Roa, director musical y José Luis Alonso, director de escena, de «Doña Francisquita».

FOTO: ANTONIO DE BENTO.





PRINCIPADO DE ASTURIAS

## Concierto Extraordinario

TEATRO REAL  
MADRID

4 de Febrero, 1986  
22,30 horas

DIA 4 de Febrero de 1986. 22,30 horas.  
Teatro Real de Madrid. CONCIERTO  
EXTRAORDINARIO CON OCASION  
DE LA MAYORIA DE EDAD Y JURA  
DE LA CONSTITUCION DE SU ALTE-  
ZA REAL EL PRINCIPE DE ASTU-  
RIAS D. FELIPE DE BORBON. OBRAS:  
1.ª parte: Concierto para piano y orquesta  
en Do mayor K. V. 467 de W. A. Mo-  
zart. Solista de piano Joaquín Achucarro. 2.ª  
parte Misa de la coronación de W. A. Mo-  
zart. SOLISTAS: Carmen Bustamante,  
Montserrat Martorell, Tomás Cabrera,  
Santos Ariño. ORQUESTA SINFONICA  
DE ASTURIAS. PRINCIPADO DE LA FUN-  
DACION PRINCIPADO DE LA FUN-  
RIAS. DIRECTOR: Victor Pablo Pérez.  
DIA 4 de Febrero de 1986. 22,30 horas.  
Teatro Real de Madrid. CONCIERTO  
EXTRAORDINARIO CON OCASION  
DE LA MAYORIA DE EDAD Y JURA  
DE LA CONSTITUCION DE SU ALTE-  
ZA REAL EL PRINCIPE DE ASTU-  
RIAS D. FELIPE DE BORBON. OBRAS:  
1.ª parte: Concierto para piano y orquesta  
en Do mayor K. V. 467 de W. A. Mo-  
zart. Solista de piano Joaquín Achucarro. 2.ª  
parte Misa de la coronación de W. A. Mo-  
zart. SOLISTAS: Carmen Bustamante,  
Montserrat Martorell, Tomás Cabrera,  
Santos Ariño. ORQUESTA SINFONICA  
DE ASTURIAS. CORO DE LA FUN-  
DACION PRINCIPADO DE LA FUN-  
RIAS. DIRECTOR: Victor Pablo Pérez.





# OPERA

TEMPORADA 86

## BUENOS REPARTOS E INADECUADA PROGRAMACION

Por José Carlos Ruiz Silva

La temporada de ópera madrileña se inicia este mes de febrero y concluye a finales de julio, es decir se extiende a lo largo de seis meses. Por desgracia, al igual que en la temporada pasada y pese a que cada título se representa en cinco ocasiones, el número total de funciones es muy escaso: treinta y cinco. Dado, además, el pequeño aforo del Teatro de la Zarzuela, el conjunto de la temporada de abono es, en relación al número de habitantes de la capital de España, francamente insatisfactorio. No sé si en los planes del Ministerio de Cultura y del Teatro de la Zarzuela entra el incrementar el número de funciones para que cuando el Teatro Real abra sus puertas como teatro de ópera haya un público preparado para colmar una temporada digna, tanto por número de títulos como por número de funciones, y en una sala que dobla el aforo del de la Zarzuela.

La presente temporada ofrece siete programas, al igual que la pasada, y, aunque no tan desequilibrado como aquella —recordemos que de siete títulos seis eran de autores italianos, de ellos cuatro de Verdi— tampoco puede decirse que la planificación se haya realizado con un criterio adecuado. Los títulos son los siguientes: **La Ceneréntola** de Rossini (3, 6, 9, 11 y 13 de febrero), **Salomé** de Strauss (28 de febrero, 3, 6, 8 y 10 de marzo), **Boris Gudunov** de Musorgsky (24, 26 y 30 de marzo, 2 y 4 de abril), **La Sonnambula** de Bellini (19, 22, 25, 27 y 30 de abril), **Die Walküre** de Wagner (12, 15, 17, 21 y 24 de mayo), **Il Campanello** de Donizetti e **I Pagliacci** de Leoncavallo, en programa doble (4, 7, 10, 12 y 15 de junio) y **La Boheme** de Puccini (12, 15, 18, 21 y 24 de julio).

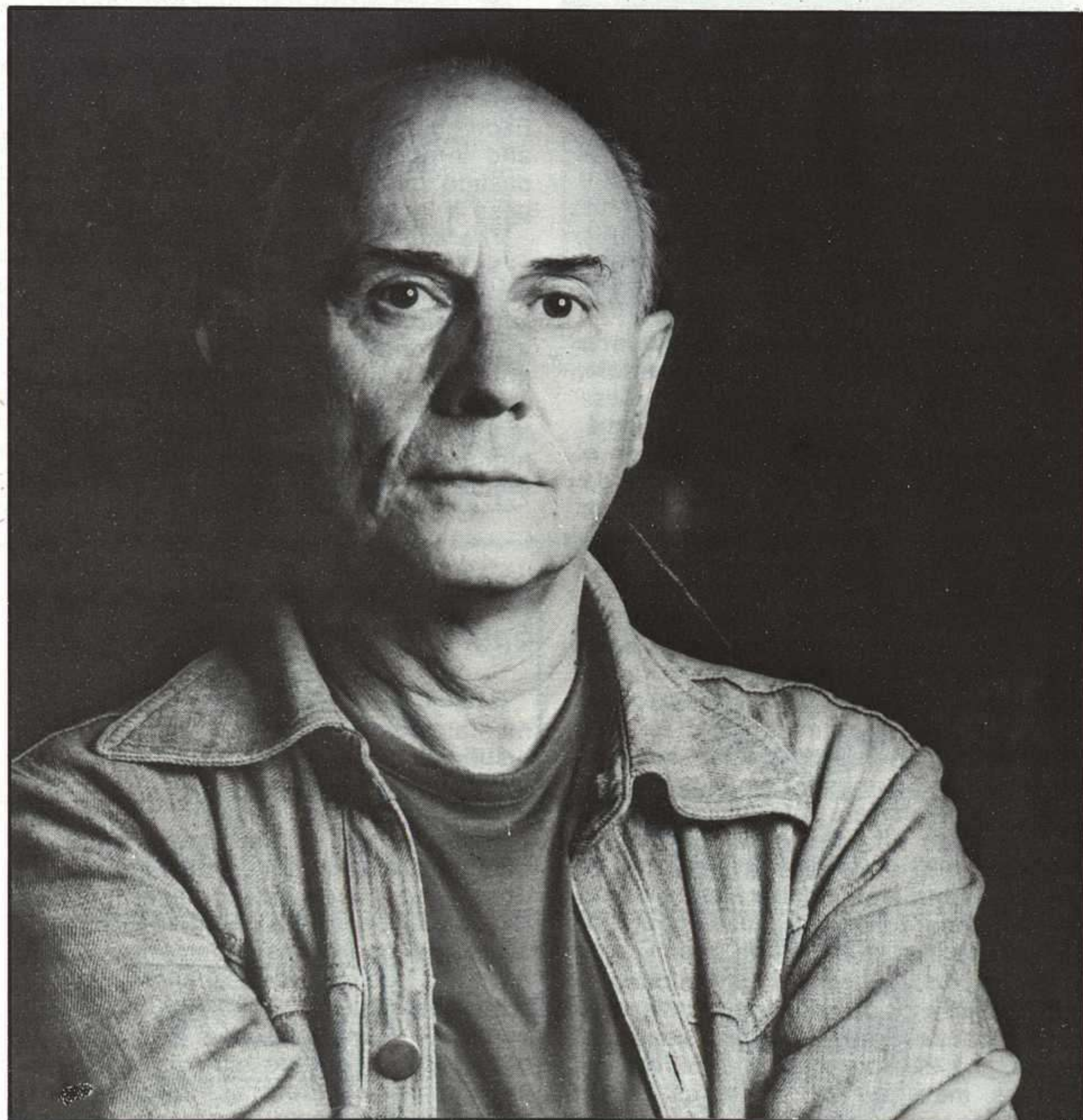
La sensación general es que los títulos de la temporada no han sido elegidos por los responsables de la Zarzuela sino por los divos de turno. Y esto, que debería ser excepción, se ha convertido en regla de nuestro teatro, y así encontramos cosas tan absurdas como la ausencia de Mozart

por cuarto año consecutivo (más que absurda es un escándalo), el que no tengamos ningún título francés también por cuarto año consecutivo (esperemos que próximamente el señor Kraus imponga algún título francés de los que habitualmente cultiva, o tal vez el señor Carreras o la señora Caballé quieran cantar juntos **Herodiade** de Massenet, o al señor Domingo le de por cantar **Le Cid** o **Les Troyens**, o, todo es posible en la Zarzuela, cada uno decida hacer repertorio francés la misma temporada y a lo mejor nos encontramos con tres o cuatro títulos franceses después de un largo ayuno). Yo comprendo que un teatro modesto no tiene mucha fuerza para oponerse al quasi omnimodo poder de los divos y que si el señor Domingo quiere cantar **La Boheme**, aunque no sea una de sus mejores interpretaciones y el título se encuentre entre los más repetidos del repertorio, sea muy difícil oponerse a sus deseos, aunque se me hace difícil creer que una persona inteligente y generosa, como sé que es el señor Domingo, no pueda cambiar de opinión si se le ofrecen unos motivos razonables.

¿Qué otra razón puede haber sino la que estoy exponiendo para que se

programe **La Cenerentola** cuando esta ópera —agradable sí, pero muy inferior a cualquiera de los grandes títulos de Mozart— se representó ya en 1983 y, por ejemplo, **Las bodas de Figaro** haga la friolera de un cuarto de siglo que no se da en la Zarzuela? Sin duda es porque la señora Baltza lo ha querido así. Podríamos seguir comentando uno a uno los títulos seleccionados y encontraríamos siempre el mismo tema. El señor Carreras quiere cantar **I Pagliacci**, ópera representada ya en 1984, y lo canta, la señora Caballé quiere cantar **La Valquiria**, y así se hace, etc., etc., etc...

Un título merece especial consideración. Me refiero a **Boris Godunov**. Ya expresé con anterioridad mis reticencias ante tal título, uno de los más inadecuados que puedan pensarse para subir al escenario de la Zarzuela. La falta de espacio, la propia dificultad del montaje, siempre problemático incluso en grandes teatros, el mismo concepto de ópera espectáculo que indudablemente el **Boris** posee, todo ello hace que la decisión de los responsables de la Zarzuela me parezca, al menos «a priori», por completo inadecuada, y tendré mucho gusto en rectificar si el resultado fuese distinto a lo



José Luis Alonso será el director escénico de "La Sonnambula", de Bellini.

FOTO: Antonio de Benito



esperado. Ya en el desgraciado **Don Carlos** del pasado curso pudo advertirse la inviabilidad de montar óperas de carácter monumental en un escenario de dimensiones reducidas. A ello debería añadirse la experiencia de años anteriores con el propio **Boris Godunov**, jamás bien representado aquí —todavía recuerdo el vergonzoso montaje de 1965, cantado además en italiano, excepto en el protagonista, un Boris Christoff verdaderamente genial— y cuyas exigencias escénicas mucho me temo que el señor Faggioni no pueda resolver. Algunas preguntas se me ocurren: ¿es suficiente el coro de la Zarzuela para enfrentarse con una parte tan amplia y difícil como ésta? Supuesto que cante en ruso ¿sabrará lo que diga o dirá sólo lo que sepa? ¿Quién bailará el acto polaco, el habitual «gran ballet» de la Zarzuela? ¿Cuántos figurantes caben sobre el escenario en la secuencia de la coronación? En fin, todos estos y otros interrogantes quedarán despejados dentro de poco y ya se los comentaremos a ustedes.

## Sobre los intérpretes

En general los repartos de las óperas programadas son bastante completos y cuentan con nombres de primera fila mundial. Algunos son habituales en las temporadas de la Zarzuela —Caballé, Domingo, Carreras—, mientras que otros constituyen novedad en las representaciones madrileñas —Baltsa, Behrens, Jerusalem, Dernesh, Gasdia, Fassbaender, Raimondi, Meier, Moll y Sotin entre otros—. Tal vez el más espectacular de todos los repartos sea el de **La Valquiria**, que es verdaderamente de lujo (¡como que, al parecer, cuesta sesenta millones!), con Montserrat Caballé haciendo de «Sieglinde» —papel que cantó hace ya algunos años en Barcelona junto a Birgit Nilsson—, Siegfried Jerusalem, Joanna Meier, Helga Dernesch, Kurt Moll, Hans Sotin, la dirección musical de Gustav Kuhn— un director que ha obtenido buenos éxitos en el Liceo y que este año dirige allí **Don Giovanni**— y la dirección escénica de Hugo de Ana, quien la temporada pasada intervino con notorio acierto en las representaciones de **Armide** y **Andrea Chenier**.

El resto de los directores de orquesta son: Alberto Zedda en **La Cenerentola**, experto conocedor de la partituras rossinianas; Antoni Ros Marbá en **Salomé**, obra que dirigió el curso pasado en el Liceo con extraordinario éxito y, sin duda, uno de los maestros que mejores frutos ha obtenido en el foso de la Zarzuela y Emil Tchakarov en **Boris Godunov**, un joven director del que guardo buen recuerdo de sus actuaciones sinfónicas con la Orquesta Nacional. Hace muy poco que se ha anunciado el director de **La Sonnambula**, Robert Paternostro, de quien no tengo noticias directas. Dos maestros españoles completan la serie: José Collado, que está comenzando una prometedora carrera internacional y del que recuerdo un positivo **Simon Boccanegra** en 1982 y García Navarro, uno de los más habituales colaboradores de las breves temporadas madrileñas. Ignoro las razones por las que Jesús López Cobos no ha actuado todavía en las sesiones de la Zarzuela: si es que no ha sido invitado o si ha rechazado la invitación. Siendo, al menos por el momento, prohibitivos los grandes maestros del foso, es bueno contar con todos los directores españoles de mérito.



Agnes Baltsa hace su presentación en Madrid como protagonista de "La Cenerentola".

En cuanto a los directores de escena y los montajes, se alternan españoles y extranjeros: José Luis Alonso, Horacio Rodríguez Aragón y Emilio Sagi, el famoso Jean Pierre Ponnelle, Piero Faggioni, Seth Schneidmann y Hugo de Ana. Los montajes propios del teatro de la Zarzuela (**Salomé**, **Sonnambula**, **Walküre**, **Bohème** y el programa doble **Campanello** y **Pagliacci**) se complementan con los importados de la Scala de Milán (**Cenerentola**) y Opera de Houston (**Boris**). Esperemos que el nivel escénico de este año se mantenga, al menos, como el del pasado, que en su conjunto fue aceptable, pese a lo negativo de algún título.

Fuera de abono se habrán celebrado ya al salir este comentario, dos representaciones de un programa triple formado por las óperas cortas **Ida y vuelta** de Hindemith y **El teléfono** y **La medium** de Menotti, con dirección musical de José Ramón Encinar y escénica de José Luis Alonso y del que tendrán noticia crítica en el próximo número de RITMO. Forman el único y tímido ejemplo de ópera contemporánea.

## La injustificable ausencia de la ópera española

Si algunas ausencias de títulos fundamentales del repertorio no parecen tener justificación alguna —¿por qué no se ha programado para este año el **Freischütz**, la obra maestra de Weber cuyo segundo centenario, el de su nacimiento, se cumple precisamente en 1986, no habiéndose programado esta obra en ninguna de las ediciones de la ópera de Madrid?—, lo que es absolutamente inadmisibles es la ausencia de óperas españolas en un teatro estatal. Tal vez sería demasiado pedir que los responsables de la Zarzuela hubiesen encargado con la suficiente antelación a nuestros compositores óperas basadas en algún drama de Federico García Lorca y Ramón del Valle

Inclán, los dos máximos dramaturgos españoles de este siglo y de los que, en el presente año, se cumplen los cincuenta de sus muertes. Ciertamente sería mucho más interesante asistir al estreno mundial de unas **Luces de Bohemia** o una **Casa de Bernarda Alba**, pongamos por caso, que a una **Bohème** o unos **Pagliacci**. Sería, sobre todo, mucho más importante para la música española y para el intento de crear un repertorio propio ya que no lo tenemos. Eso sin contar con la repercusión de óperas españolas del pasado o el estreno de otras ya compuestas y en vergonzosa espera, como sucede con el **Juan José** de Pablo Sorozábal, que estuvo a punto de estrenarse en la Zarzuela hace unos años y que por cuestiones ajenas a la música no llegó a subir a la escena. ¿Es que hace falta tener todavía más años y más gloria en el teatro lírico español que el maestro Sorozábal para poder estrenar una ópera en España? ¿O es acaso cuestión de influencias, de amiguismos, en definitiva de causas ajenas al arte musical? Y que quede bien claro que no conozco al señor Sorozábal ni a nadie relacionado directamente con él.

Si algo debe quedar claro en la política a seguir en el futuro Teatro Real debería ser precisamente, y junto a la difusión y cultivo del drama musical como supremo arte escénico, la creación de una ópera española y esto se hace componiendo. Los divos son muy importantes y yo soy el primero en degustar el placer en una buena voz, pero antes que el divo está el músico, el operista, el compositor. De todo ello nada tenemos en la presente temporada como no lo tuvimos tampoco en la pasada. Ahí están los ejemplos, aceptables algunos, fallidos otros, interesantes siempre, de las obras españolas escénicas en la Zarzuela desde 1964, bien lo hayan sido de manera harto irregular. Si el próximo curso, la temporada de ópera de la Zarzuela no incluye tampoco ninguna obra española habrá que pensar que los encargados de la misma carecen de la responsabilidad





Hildegard Behrens será "Salomé".

necesaria para dirigir un teatro lírico nacional.

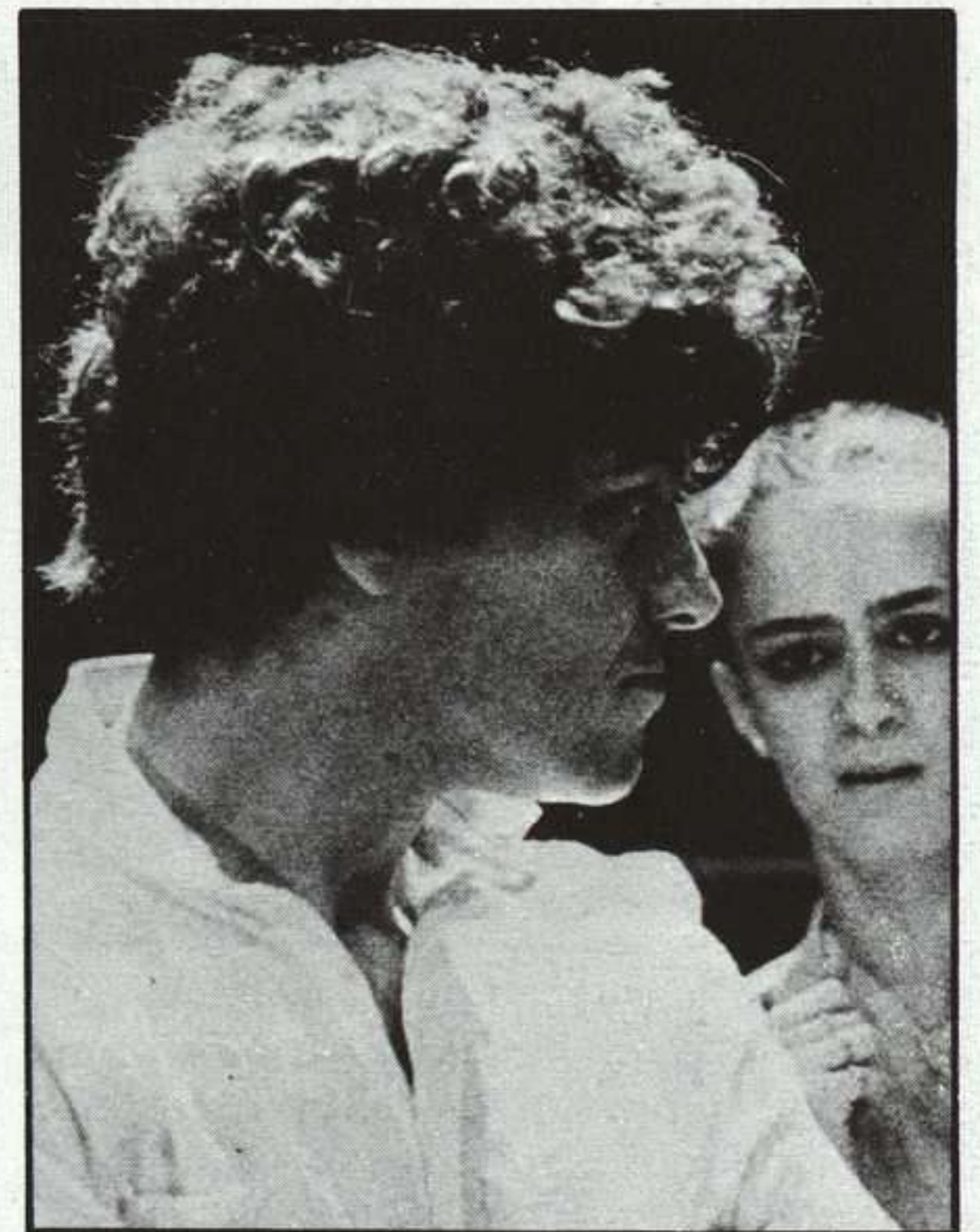
### Temporada 87

Ya en prensa el comentario sobre la temporada de ópera de Madrid de 1986 me llega el programa provisional de la temporada de ópera del 87 en el que se recogen algunas, no todas, de las apreciaciones formuladas en mi artículo. Tenemos ópera francesa: **Romeo y Julieta** con Alfredo Kraus y Ana María González y **Carmen** con Plácido Domingo, sin que se sepa la protagonista. Por fin se romperá el silencio en torno a Mozart con un **Così fan tutte** del que se nos anuncian las tres figuras femeninas: Lella Cuberli, Lucia Valentini-Terrani y Enedina Lloris. Vuelve **Don Pasquale**, con la Lloris y Stafford Dean. El repertorio italiano se completa con **Mefistófeles** de Boito, nunca dado aquí antes, protagonizado por el famoso bajo soviético Evgeni Nesterenko y Montserrat Caballé, y con la escenificación conjunta de las tres óperas que forman **Il Trittico** de Puccini, con los nombres anunciados de Vladimir Atlantov, Juan Pons y Olivia Stapp, cantante ésta más valiosa de lo que su «status» en el mundo operístico hace pensar. Por fin sube al Teatro de la Zarzuela una de las obras maestras del teatro musical de todos los tiempos, el **Orfeo y Euridice** de Gluck, increíblemente jamás representado; será protagonizado por Stefania Toczkiska y Judith Blegen. **Wozzeck** de Alban Berg es el título más actual de la temporada (1928); los dos intérpretes anunciados son Christian Boesch y Agnes Haberer.

En total son ocho programas con cinco representaciones de cada uno. No se anuncian todavía los directores de orquesta, ni tampoco los de escena, pero ya es un avance el saber con un año de antelación fechas, títulos y buena parte de los intérpretes. Naturalmente que siguen siendo muy pocas las representaciones y que algunos de los títulos elegidos son más que discutibles teniendo en cuenta las múltiples lagunas que quedan por cubrir en las temporadas de la Zarzuela; pero parece percibirse una cierta voluntad de paliar, al menos en parte, la actual situación. En su momento comentaremos con más amplitud este avance, una vez conocido el programa del 87 en su totalidad. Sólo protestar, de la manera más enérgica posible, por la ausencia de la ópera española, una ausencia que, como ya indicaba en mi comentario sobre la

temporada de este año, es por completo inadmisibile. Todavía están a tiempo los responsables del Teatro de la Zarzuela de enmendar este reiterado olvido que supone un evidente menosprecio por la música española y para nuestros compositores y que parte, no lo olvidemos, del único teatro estatal dedicado al drama lírico.

Algo semejante ha venido ocurriendo con el nuevo Liceo, aunque en este caso las responsabilidades no son exclusivamente estatales ya que también la Generalidad de Cataluña, el Ayuntamiento de Barcelona y los propietarios de teatro tiene parte activa en el mismo. Esta misma temporada tendrá lugar en el Liceo un estreno mundial de autor catalán, el **Edipo** de Soler, aunque es de esperar que este acontecimiento no sea un hecho aislado sino que sea el comienzo de una política de creación de una ópera nuestra y que habría que tener muy en cuenta la relación Liceo-Zarzuela (Teatro Real en un próximo futuro) para un asentamiento serio de la ópera española. Insistiremos más adelante en este tema fundamental.



Hugo de Ana, director de escena de "La Walkiria".

	<p>COMPACT <b>disc</b> DIGITAL AUDIO</p>	
<p>• OPERA • OPERA • OPERA</p>		
	<p>VIDEOS</p>	



## SEXTO FESTIVAL DE JAZZ DE MADRID

Por Sabas de Hoces

La sexta edición jazzística de Madrid comprendió trece conciertos —lagarto, lagarto— con veintinueve grupos musicales diferentes, distribuidos en tres bloques para otros tantos fines de semana consecutivos, lo que estimamos un parcial acierto y aún habría que esparcirlos más días o incluso considerar su distribución a lo largo del año, para que los aficionados no pasen de los ya «descoordinados atracones» de principio de temporada —el San Juan Evangelista, también abrió su temporada prácticamente encima del VI Festival de Madrid— a la indigencia del resto del año.



Stanley Jordan

Hemos hablado ya alguna vez de esta DESCOORDINACION CULTURAL de Madrid en donde se vienen despilfarrando millones todos los años, porque cada entidad oficial promotora parece campar por sus respetos, rivalizando con las demás como si solo les preocupara la INVERSION en muchas cosas, sin importar el momento, y en muchas gentes, sin discriminar quiénes. Este año incluso en periodistas, que sin el menos sonrojo de supuestas independencias y presunta profesionalidad deontológica, se han prestado al incompatible juego de presentarnos a los diferentes intérpretes contratados por el M.C. cantando sus maravillas y SIMULTANEAMENTE hacer la crítica periodística de los conciertos... que naturalmente no habrán resultado sino excelentísimos, mayestáticos, incluso immaculados... Felicitamos este año muy sinceramente al responsable de la Oficina de Coordinación Artística del M.C. (Javier Estrella) por habérselo montado tan bien y saberse guardar las espaldas tan genialmente. Claro que a los directores de esos periódicos, cuyos cronistas simultanean ser parte y ser jueces, les recordamos que en cualquier otro lugar de Europa, con una prensa de menos campanillas INDEPENDENTISTICAS, esos cronistas no vuelven a coger un bolígrafo, en una redacción periodística, ni para pintar una mona. No imputo personas, imputo procedentes. El que quiera colaborar con una oficina artística, sea la que sea, que deje la pluma por lo menos en ese festival. Este es el Catón de cualquier oficio crítico.

Por nuestra parte, el Sexto Festival de Jazz madrileño diremos que ha sido el que ha pasado en su conjunto con más pena y menos gloria de todos los que llevamos celebrados. Lo cual no quiere decir que no haya tenido momentos o iniciativas loables. Por ejemplo, estimamos muy positiva la incorporación al

mismo de doce grupos españoles, con lo cual se duplicó la participación de nuestros músicos —que en buena administración es lo que debe procurarse— con respecto a ediciones anteriores. Si bien, a colación, debemos desmentir inmediatamente, que según la comunicación previa al Festival, enviada oportunamente a los medios por la Oficina de Coordinación Artística (Javier Estrella), estos doce grupos españoles en dicho Festival madrileño serían llevados en gira por toda España, lo que ha resultado ser un farol así de grande, puesto que de todos ellos únicamente tres harían tal gira de conciertos y no por las veinticuatro capitales —un decir, ya me contarán lo de Stanley Jordan en Alcañiz...— sino solamente por dos o tres, cada uno de ellos.

Estamos asombrados de la repentina, vivaz y maravillosa actitud dialogantes de los organizadores, porque teniéndonos acostumbrados a la autosuficiencia precedente, desconocíamos su verdadero y admirable talante mostrado por fin este año: contar con un comité asesor «para valorar aspectos artísticos y organizativos» que visto lo visto, traducido al román paladino quiere decir «...para que los verdaderamente entendidos, la saquen las castañas del fuego a la tal Oficina de Coordinación Artística (Javier Estrella) en materia de jazz...» Pues muy bien. Que no decaiga el invento. Más vale rectificar a tiempo que estar hechos un lío toda la vida... Queremos decir, toda la legislatura y vamos que nos matamos. Lagarto, lagarto. Sin embargo, hagamos un elogio de entre los varios nombres de la ficha técnica de los organizadores que hemos tenido que tratar en la pasada edición: Maite Contreras, una excelente y talentosa periodista —no hay más que leerla en **El País**— en la que RITMO encontró este año una diligente u eficaz subsanadora de todas nuestras dificultades y problemas que año tras año nos encontramos en la tal Oficina de Coordinación Artística (Ja-

vier Estrella), en donde parecen estar haciéndonos un favor al proveernos de entradas y documentación. Este año no se nos proporcionó credencial y así cada vez que necesitábamos realizar una entrevista a algún músico, había que saltarse los pasos de seguridad, discutiendo arriesgadamente con el karateca guarda-barreras de turno o buscar al jefe centurión de la cosa para que éste llamara al pertinente mensajero y que se dignara alguien a acompañarnos hasta el karateca...

De todo el largo programa festivalero en tres bloques, tenemos que limitarnos a recoger lo más destacable. Entre los grupos españoles habría varios que resaltar y alguno que cuestionar su perfeccionamiento, en un festival no ya de música de jazz, sino de simplemente de música. Preferiremos ser lo más positivos que nos sea factible y queremos empezar precisamente con el titular de un grupo a quien el año pasado le objetamos más que a otros su intervención en el Palacio de los Deportes: José Antonio Galicia. Lo que hizo entonces fue un refrito de arte total, que de puro viejo tuvimos que remontarnos a los años 20 de Antonin Artaud. Sin embargo, lo visto en el reciente Sexto Festival de Jazz es otra cosa mucho más lograda, auditiva, visual y argumentalmente hablando. Quienes se queden en la audición, se habrán desorientado completamente. Lo de Galicia no es simplemente música. Tiene otras dimensiones más complicadas que es preciso y merece la pena considerar.

Musicalmente es una de las pocas veces que he visto logrados unos buenos ensamblajes entre el flamenco y el jazz. Y J. A. Galicia demostró en su batería haber sabido incorporar a la misma toda la rítmica del arte gitano que protagonizaron la bailaora La Oleá y el cantaor Enrique Morente —éste con una valiosa biografía de trabajos en la vanguardia flamenca que distan mucho de ser comprendidos por el aficionado rutinario y fosilizado— con los que alcanzó el mejor «climax» su espectáculo. Por su parte y a la recíproca, el guitarrista flamenco Juan Manuel Cañizares dio una buena muestra de elementos jazzísticos incorporados a su instrumento y de entre ellos el más difícil y meritorio: las armonías modernas que sin embargo no diluían las propias de la gama flamenca, sino más bien las enriquecían con el talento de quien domina los dos lenguajes y los ensambla sin contradicciones. El cuarteto «ad latere» del piano, bajo, trompeta y saxo alto (respectivamente, Javier Mora, Luis Pérez, Manfred Shoof y Pedro Ontiveros), con intervenciones bien dosificadas, llenaba espacios que de otra forma, habrían quedado en vacío o resultarían reiterativos. Un coro, el de la Schola Cantorum de la Catedral de León, muy depurado en sus piezas litúrgicas a manera de introducción heterodoxa de lo que iba a ser el espectáculo, al que también se le metió el «collage» de unas alegorías del folklore andino y por demás la muy conseguida intervención de Gilles Coupet, un bailarín que de entrada nos dio la sensación de flotar como una nube rodante sin pies ni suspensiones camufladas. Magnífico, magnífico todo. Esto sí es arte total, flamenco total, jazz total,



danza total, música y poesía totales. Lamentablemente para algunos de mis colegas entendidos en jazz, aquello les venía un poco obtuso... ¡Qué mala cosa es, estar sensibilizados en una especialidad musical y no tenerla en absoluto para el arte en general! ¡La barbarie del especialista, que diría Ortega, hace estos estragos!

Los demás grupos españoles que fuimos a oír y por una cierta prelación a nuestro personal, crítico y siempre heterodoxo juicio fueron: Trasathantic, Freedom Jazz Band, Carlos Gonzalvez, Clunia, Madera, Tomás San Miguel, Joan Bibiloni...

En cuanto a los grupos extranjeros hubo diecisiete, la mayoría de ellos con un nivel artístico alto que por razones de espacio no podemos reseñar cumplidamente, limitándonos a resaltar los tres o cuatro más importantes y originales, sin que esto signifique en ningún caso que mi selección corresponda a la pretensión de nombrarlos como los mejores de entre los que oímos, y son: Sara Vaughan, de imprescindible referencia, Stanley Jordan el más novedoso y sorprendente. Finalmente entre la inmensa concurrencia de grandes músicos y grupos, elegimos a la Berklee all Stars de Gary Burton, por razones técnicas. Somos conscientes de que omitir al jovial sexagenario Thielmans o a los músicos de la Mingus Dynasty o de The Leaders o la ecléctica y colorista Sun Ra Arkestra o tantos otros, es mutilar una crónica en demasía pero preferimos decir algo de tres grupos, que prácticamente nada de diecisiete, algunos de los cuales nos decepcionaron y otros se nos confirmaron en nuestra particular valoración.

En la crónica del año anterior hicimos una referencia a la Vaughan a consecuencia de la cantante que oímos entonces: Carmen Mc Rae. El mejor homenaje que podemos hacerla es reproducir lo que dijimos en la cumbre del Quinto Festival de Jazz madrileño: «...Erase una vez una cantante dotada de tres envidiables cualidades: exuberancia-sensualidad-sentimiento (plenty-sexy-feeling). Nació, creció, cantó y murió. Se llamaba Billie Holiday. Al irse de este mundo, su espíritu, que no podría desaparecer, transmigró a otros seres, como la llama de un cirio enciende a otro cirio, diseminándose hacia tres mujeres de su estirpe racial, que también serían cantantes y heredarían cada una de ellas sólo una de esas cualidades correspondientes y así los bienaventurados de la música seguirán gozando, en fragmentos, del glorioso espíritu de Billie Holiday en las voces humanas de Ella Fitzgerald la exuberancia, Sara Vaughan la sensualidad y Carmen Mc Rae el sentimiento... Y la muerte se hizo nuevamente canto, habitando en los confines de la música, de cuya plenitud, recibimos ahora todos, gracia sobre gracia...»

Pues eso. Que en la sexta edición del jazz de Madrid, oímos a una Sara sensual, jugosa, tierna, cómica... como el texto de su **My funny Valentine** cantando en la cumbre final del recital: «...sweet and comic Valentine/you make me smile.../ your lips are lovebles/and photographables/yes, you are my favorite work of art/ isn't your figure less than greks/is your mouth a little weak/when you open it to speak.../». La gran sassy —descarada— se topó de entrada con el enorme calor físico del recinto que los calefactores del Teatro Real parecen proporcionar a su clientela

habitual con caracteres de sauna. Entre comentarios jocosos invitó a sus recompuestos músicos a despajaritarse para que tocaran cómodos, que era de lo que se trataba. El público por su parte se desmangó las camisas y la audiencia femenina empezó a improvisar abanicos. El escenario estaba inapropiadamente dispuesto con plena y excesiva iluminación y los de los cañones de luces no daban una, hasta el extremo de tener que ser orientados por indicaciones de la propia Sara Vaughan... en su vida se ha visto en otra igual... Todo porque en la Oficina de Coordinación Artística (Javier Estrella) les debe dar mareos, oleadas de celos, contar con algún buen músico profesional de la dirección artística —al igual que José Luis Alonso en el mundo del teatro— que se responsabilice de toda la ejecutiva de los servicios técnicos de cada concierto (amplificación de sonido, «sound back», monitores, dinámica de luces, filmación, graba-

sobre el específico panorama del jazz. En lo demás, en lo que es PURAMENTE ARTISTICO, en ese Despacho de incertidumbres, se está muy lejos de comprender el asunto.

Con respecto al tercer bloque de jazzmen pasados por el Teatro Pavón, tuvimos la buena ocasión de ver en directo a un guitarrista genial, de relativamente reciente aparición en el cuadro de honor de este instrumento, versión jazz, por muchos conceptos sorprendente: Stanley Jordan. Resulta que en vez de emplear una mano, la izquierda, para pisar y la otra para pulsar como se ha hecho siempre, este guitarrista utiliza ambas para pisar solamente pero con tal inercia, que recogida por la amplificación eléctrica, salen dos pulsaciones simultáneas y diferentes no sometidas a las limitaciones de la técnica clásica, con lo que la guitarra se convierte instrumentalmente en un piano, pues cada mano produce su música, ya melódica, ya rítmica, ya armónicamente. Un descubrimiento



Gary Burton.

ciones, decorado...), que siguen andando manga por hombro, sin que nadie garantice conjuntamente que el LUMBRERAS de los cañones no va a manejarlos como si estuviera borracho; que el INGENIERO de sonido de turno y puesto allí por quien sea, no va a romperle los tímpanos a la audiencia, como pasó el primer día en el Alcalá Palace; que la decoración no va a consistir en una simple y fría fila de sillas olvidadas, como en la noche del Teatro Real y se resista quien se resista de este auditorio, a que las cosas se hagan como se debe, y por último que las filmaciones no sean un amorfo trabajo de retrateros, como vimos en directo nos hizo el pasado año el responsable del video y ya veremos éste.

Señores de la oficina de Coordinación Artística (Javier Estrella) del Ministerio de Cultura; como mucho, no pasan ustedes de resolver el «busines» de una agencia de contrataciones y siempre que cuenten con los propios servicios del hábil Luis Ribalta, y ahora con una comisión asesora,

revolucionario —que afectará a todos los guitarristas sea cual sea su género—, típico del clásico semianalfabeto callejero con una mente genial. A ningún estudiante de conservatorio, no digamos profesor catedrático o concertista, se le hubiera ocurrido, ni borracho, que se pudiera tocar la guitarra con semejante despropósito: desbancar la indiscutible superioridad instrumental del piano. ¡Y hete aquí que llega un músico callejero para dejarnos clavados contra el asiento, demostrándonos que para superar las limitaciones técnicas de la guitarra, la antigua escuela española no era el mejor camino, al menos desde que se inventó la amplificación eléctrica...! La solución que propone para resolver todas las impedimentas polifónicas de una sola mano, es tan simple que sólo consiste en EMPEZAR A EMPLEAR LAS DOS, como pisadoras y pulsadoras simultáneas e independientes de sonido... Un chiste de tertulia alcohólica si no hubiéramos pasado de oírlo, a verlo.



Increible. Destornillante verle tocar al negrito UNA guitarra mientras se oían DOS como si nos enseñaran de nuevo qué hay que hacer para poner un huevo de pie. Hemos conocido al Colón de la guitarra. Su descubrimiento traerá consecuencias incalculables. De momento la guitarra eléctrica va a dejar de tener solo seis cuerdas. Se la pondrán más para aprovechar el invento mediante la mayor extensión. En cuanto al repertorio va a variar sustancialmente y una de las principales incorporaciones que se podrán hacer será la de pasar a la guitarra eléctrica la literatura de la clásica, por no hablar de la del piano, en cuanto los alumnos de los conservatorios —ya que no sus profesores, que suelen tener los reflejos más lentos— se percaten de las revolucionarias posibilidades.

Por último, la Berklee All Stars, bajo la dirección del último gran vibrafonista Gary Benton conduciendo un puñado de músicos que con dotes muy desiguales logran por estricta disciplina académica unas actuaciones de grupo notable, cuando no sobresalientes. A los doctores de la crítica madrileña no les ha convencido mucho los músicos del Berklee College bostoniano quizá porque aquí asociamos todavía jazz a música heterodoxa, sin apenas reglas, que puede manar de un saxofonista, por efluvios mágicos del gran totem, en el plazo de dos gorrazos y con tal de que sea negro. Y resulta que de esto nada. El jazz constituye hoy una rigurosa teoría de la música y como no te rompas los cascos estudiándola y practicándola a fondo, haces el ridículo. Y esto es válido para blancos, negros y amarillos. En Berklee lo saben bien y se han convertido en uno de los centros más famosos del mundo para estudiar jazz, con estos resultados: la All Stars es una máquina arrolladora, llena de talentosos engranajes, que produce música de la más alta calidad. Sus arreglos son tan perfectos que derraman un saber lo que es la música, válido para compararlo con cualquier escuela, con cualquier compositor. Y después sus ejecutantes le ponen el soplo humano, con el que convertirlo todo en música sin enranciamientos sonoros, y en poesía sin blandenguerías sensibleras. Sólo lamentamos que nuestros conservatorios sean las antípodas pedagógicas de tan moderna Escuela de Música. A propó-



Sarah Vaughan.

sito de la Berklee queremos poner de manifiesto que nos extrañó muchísimo el que no se hubiese formalizado una invitación para el gran saxo tenor español Pedro Iturralde, alumno aventajado de la Berklee y en seguida solicitado profesor y distinguido intérprete del cuadro de conjuntos de tal Escuela, subiera para tocar con sus ex compañeros y para regocijo, satisfacción y orgullo del aficionado madrileño, que no entiende por qué no se le ha hecho ya un homenaje a nuestro mejor tenor de jazz. Cataluña homenajeó varias veces al otro grande del jazz español Tete Montoliu y por añadidura Vlady Bass ya ha recibido el suyo del Ayuntamiento madrileño. ¿Condenaremos al músico nava-

rro a triunfar sólo en la Europalia y en Boston, como un apátrida? ¿Qué guerra absurda es ésta? ¿Quién se la hace? Después de seis festivales no puede ser más que alguna mano negra jugando a Cesar Augusto de vía estrecha, desterrando a Ovidio al Ponto Euxino... Luego nos escogerá que Ovidio escriba por el extranjero sus mejores epopeyas y componga sus mejores elegías. ¡No escarmentamos, somos como niños! Salvo que sea un conuburnio, no de Munich, pero sí de enanos infiltrados... ya que no me atrevo a tildar de ignorantes a quienes no lo son y que no quiero señalar, pero que les estamos empezando a ver la oreja.



**DENON**

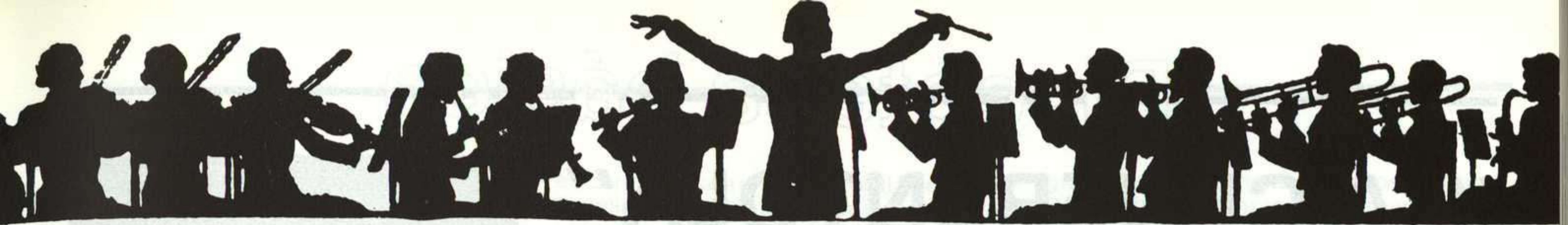
PCM DIGITAL RECORDING

COMPACT  
**disc**  
DIGITAL AUDIO



**EL GRAN CATALOGO DE JAZZ EN «C.D.»**  
**SOLICITE INFORMACION EN SU PROVEEDOR**  
**HABITUAL O, EN SU DEFECTO, A:**  
**FERYSA Apartado 151.036 28080 MADRID**





# Casa del Libro

ESPASA-CALPE

Gran Vía, 29 - 28013 MADRID



**250.000 volúmenes**

**100.000 títulos**

**80.000 autores**

**y además,**

**30.000 discos**

**1.000 discos compactos**

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

Visite nuestra 2.<sup>a</sup> planta, su

## Casa del Disco

Teléfs: 221 19 88 - 221 66 57

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



**espasa-calpe**

TARJETA PERSONAL DE CUENTA DE LIBRERÍA

Número Fecha de caducidad

Titular

**CASA del LIBRO**

Gran Vía, 29 • MADRID-13

Deseo recibir información de la tarjeta CUENTA DE LIBRERIA

Nombre \_\_\_\_\_

Apellidos \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_ C.P. \_\_\_\_\_

Provincia \_\_\_\_\_

Teléfono \_\_\_\_\_

Enviar a Casa del Libro, Cuentas de Librería

Gran Vía, 29 - 28013 MADRID



## “LA CENERENTOLA” DE ROSSINI

Por Gonzalo Badenes

La aparición casi simultánea, en el mercado español, de dos versiones discográficas de **La Cenerentola** —las debidas a Claudio Abbado y Gabriele Ferro— y la inminente representación de esta ópera en el Teatro de la Zarzuela de Madrid —con la

esperada presentación de Agnes Baltsa— nos invitan a una reflexión retrospectiva acerca de las diversas interpretaciones de esta auténtica obra maestra, última gran ópera buffa escrita por Rossini con destino a la escena italiana. Adelantamos que el presente trabajo no pretende la exhaustividad, ni siquiera en el dominio de las versiones discográficas.

Rossini escribió **La Cenerentola**, décimooctava de sus óperas, comisionado por Pietro Cartoni, empresario del Teatro Valle de Roma. Era la época del contrato de Rossini con el célebre empresario Barbaja, que le aseguraba la difusión de sus obras en los teatros de Viena, Nápoles y Milán. Aunque se ha dicho que el músico había retenido el libreto pocas semanas, desde el 25 de diciembre de 1816 al 18 de enero de 1817. Acababa de estrenarse **Otello**, en Nápoles, y faltaban sólo cinco meses para que **La Gazza Ladra** subiera al escenario de La Scala. Es interesante recordar estos datos, ya que en **La Cenerentola** se hace patente una evolución del lenguaje rossiniano que tiende a acortar distancias entre los géneros «buffo» y «serio». Algo que siempre llama la atención en sus óperas serias, donde determinados fragmentos sugieren la proximidad del estilo «buffo» y a la inversa. Hay en la partitura de **La Cenerentola** elementos claramente sentimentales —véase la «canzona» de «Angelina» «Una volta c'era un re»—, precursores de la ópera romántica —como la gran aria de «Ramiro» «Sì, ritrovarla io giuro», que bien podría figurar en una ópera seria, con su lírica sección lenta «Pegno adorato e caro»—, coexistiendo todo ello con los números cómicos más

desenfadados y caricaturescos —como el soberbio dúo entre «Dandini» y «Magnífico», que desemboca en una «stretta» irresistible, en que se funden las voces en



Versión de Ferro, en CBS.

un pasaje rapidísimo, lanzando las notas como ligeras burbujas— y recurriendo una vez más a los graciosos efectos onomatopéyicos, tan caros a la ópera cómica italiana —el gran conjunto «Quest'è un nodo avviluppato» o los «Col ci ci ci di botto» del aria de salida de «Don Magnífico». Todos estos elementos, que en manos menos hábiles podrían haber dado lugar a un mosaico incoherente de estilos, se combinan en Rossini, de manera casi mágica, para conformar una trama musical y dramática perfectamente articulada en torno a dos grandes climas —el «finale primo» con la progresiva incorporación de todos los miembros de la compañía y el gran sexteto «Siete voi... Quest'è un nodo», que constituye el punto culminante del «finale secondo», prolongado por el «rondo» de «Angelina», auténtico homenaje y continuación de la tradicional escena final de la heroína, tan importante en la estructura formal del «género serio».



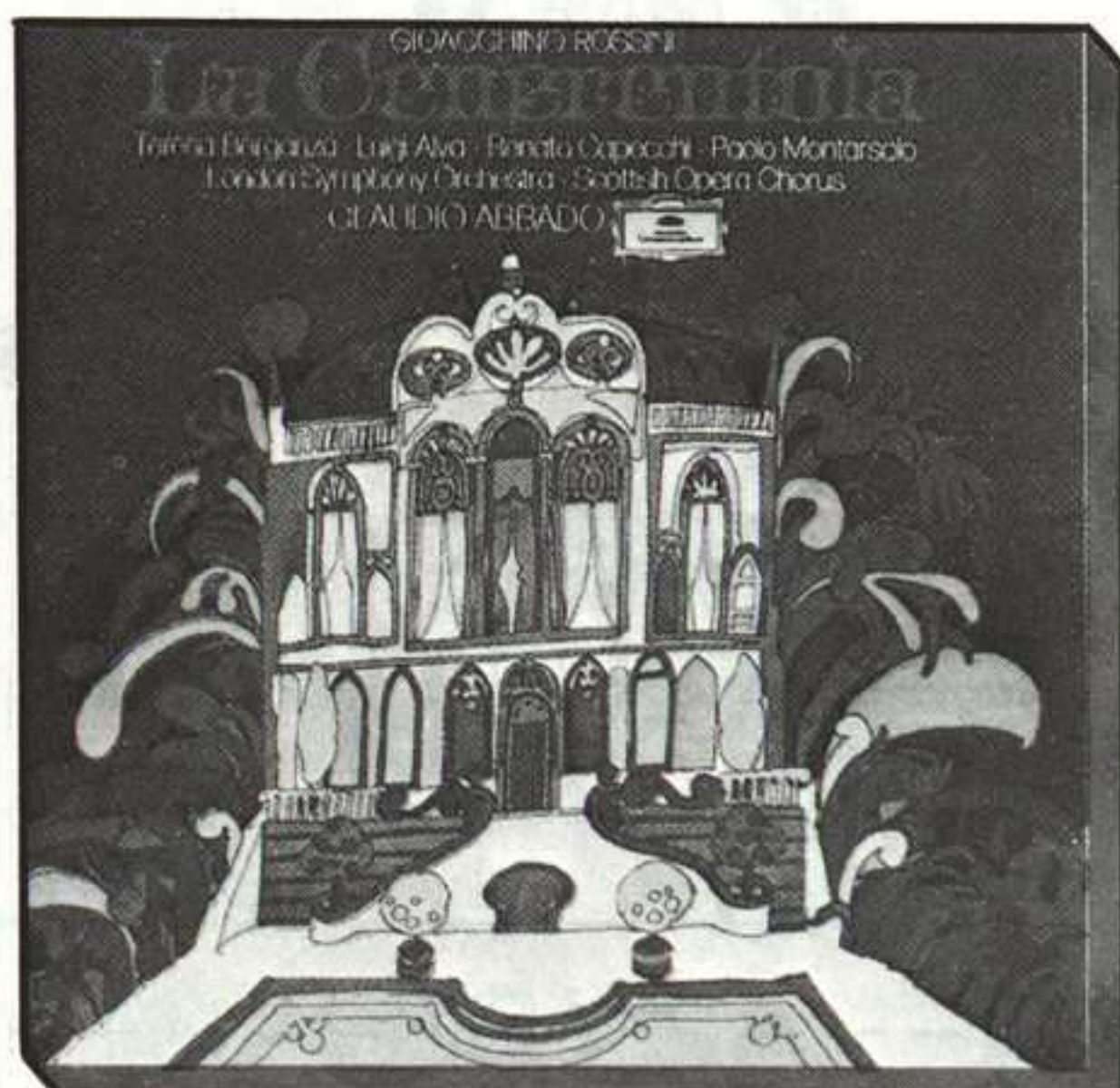
Rossini, foto de Carjat.

### Préstamos musicales en «La Cenerentola»

Siguiendo una costumbre inveterada en la época, Rossini se sirvió de otro compositor para redactar los recitativos y las llamadas «arie del sorbetto» (1). Luca Agolini, compositor romano hoy totalmente olvidado, se encargó de escribir el aria de «Alidoro» «Vasto teatro è il mondo» (núm. 7), el coro «Ah della bella incognita» (núm. 9) y el aria de Clorinda «Sventurata! Me credea», situada poco antes del final de la ópera. El núm. 7 fue reescrito por Rossini, en diciembre de 1820, con destino al celebrado bajo Gioacchino Moncada, que interpretaba este papel durante la temporada de Carnaval. La nueva aria, sobre las palabras «La del ciel nell' arcano profondo» es un buen ejemplo del estadio intermedio entre ópera buffa y ópera seria, que pronto llevaría a Rossini, en su próxima obra, **La gazza ladra**, a un nuevo estilo SEMISERIO, cuya influencia en el posterior desarrollo de la ópera italiana (Donizetti, Bellini) iba a revelarse como decisiva.

De todos estos números debidos a Agolini, tan sólo el aria de «Alidoro» ha conseguido sobrevivir hasta fecha reciente. La grabación Decca de 1963 la incorpora, si bien las más recientes (DG, 1971 y CBS, 1980) optan por el aria original de Rossini. En cuanto a la de «Clorinda», fue interpretada por Barbara Rodway, en las representaciones ofrecidas por la Guildhall School of Music and Drama, en junio de 1979, provocando algún despiste tan notorio como el de Elizabeth Forbes, en la revista **Opera**.

Dado que la obra iba destinada al público de Roma, Rossini no tuvo reparo en adaptar algunos números de obras no conocidas por ese público. La obertura corresponde a la de la ópera **La Gazza Ladra** (1816). La cavatina de «Don Magnífico» «Miei rampolli femminini», el duetto entre «Don Ramiro» y «Angelina» «Un soave non so ch'è», la escena de presentación de «Dandini» y la proclama del vino proceden de **La Pietra del Paragone** (1812). El duetto de «Don Ramiro» y «Dandini» «Zitto, zitto» y el sexteto «Quest'è un nodo avviluppato»



Versión de Abbado, en D.G.



fueron tomados de **Il Turco in Italia** (1814). En cuanto al Rondó final «Non più mesta», es una adaptación de la sección «Ah, il piú lieto, il piú felice» de la gran aria de «Almaviva» en el segundo acto de **Il Barbieri di Siviglia** (1816) (2).

El libreto de Jacopo Ferretti no se inspira directamente en el cuento de Perrault **Cendrillon, ou la petite pantoufle de verre** (1697), sino que es una adaptación del libreto de una ópera anterior de Stefano Pavesi: **Agostina, o la virtù premiata**. Y éste a su vez procedía del libreto de una **Cendrillon** de Nicolò Isonard, utilizando asimismo por Steibelt. El tema sirvió de base a una ópera de Laruelle (1759) y después de la de Rossini, a otras de García (1826), Lanza (1874), Roskosny (1885), Massenet (1899) y Wolf-Ferrari (1900). No olvidemos tampoco el gran ballet de Prokofiev **Cinderella** (1944).

### Orquestación y tipología vocal

La audición de la versión revisada debida al musicólogo italiano Alberto Zedda, nos pone sobre las pistas de que en esta ópera Rossini prescindió del gran aparato instrumental, más propio de la ópera seria, y planeó unas texturas ligeras, transparentes, apoyadas sobre una orquesta clásica de estirpe cimarosiana: cuerdas, maderas y una sección de metales muy discreta en número, pero hábilmente explotada. Hay trompas, trompetas y trombones, pero su empleo es restringido. En todo caso, se evita la acumulación de sonoridades y la percusión se reduce a los timbales. Un rasgo ingenioso es el empleo de «ottavino» o «piccolo», flautín afinado una octava más alto que la flauta. De los dos previstos en la partitura original, tan sólo uno era tradicionalmente empleado, mientras que la parte del segundo se encomendaba a otro instrumento de viento (3).

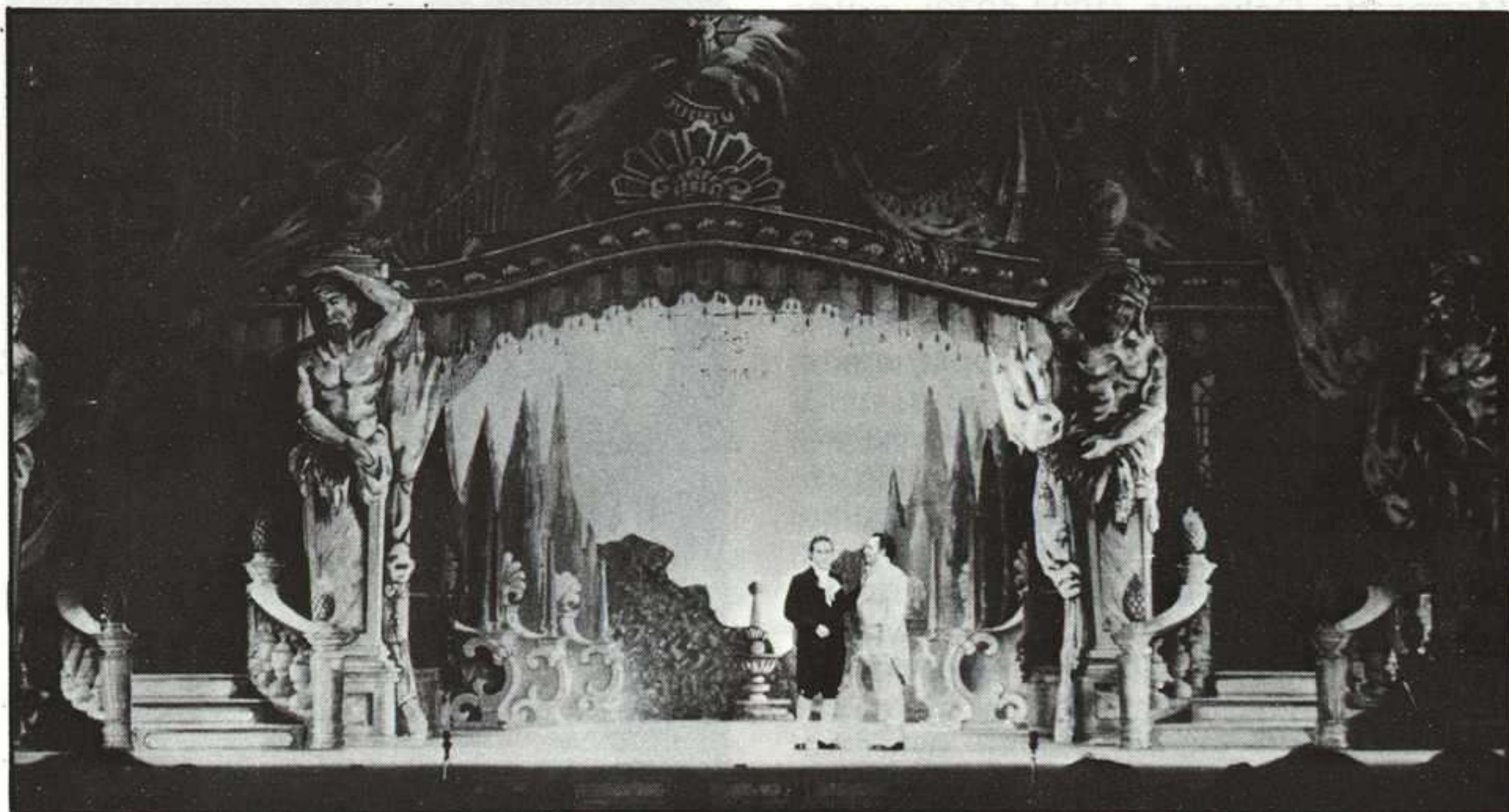
Desde un punto de vista estrictamente vocal, **La Cenerentola** figura entre las partituras rossinianas con mayores exigencias técnicas. Quizá radique ahí la causa del más bien reducido número de grabaciones discográficas de esta ópera,

en contraste con el elevado de **Il Barbieri di Siviglia**. A continuación, estudiaremos brevemente cada uno de los papeles de **La Cenerentola**, refiriéndonos a sus diferentes versiones discográficas.

**Angelina** (mezzo-soprano): Gertrude Rigghetti Giorgi, que había creado la «Rosina» de **Il Barbieri** en Roma en 1816, poseía una extensión vocal superior a las dos octavas, exactamente abarcaba dieciocho notas de la escuela. Ella estrenó **La Cenerentola**, el 25 de enero de 1817 (4). Aquel tipo de voz de «contralto», que en el registro grave podía bajar hasta el  $Mi_3$  —aunque lo normal era hasta el  $Sol_3$ — alcanzaba en el agudo el  $Mi_5$ . Es evidente que la tesitura, hoy en día, se ha recortado en el agudo y nuestras actuales mezzo-sopranos, capaces de bajar hasta el  $La_2$ , no pasan por arriba del  $Si_4$ . Esta tendencia a identificar mezzo-soprano con soprano corta (de agudos, se entiende), arranca ya desde el Romanticismo. Un ejemplo típico de soprano Falcon, la «Alice» del meyerbeeriano **Robert le Diable**, con extensión desde el  $Si$  bemol<sub>2</sub> al  $Do$  sostenido<sub>5</sub>, es hoy prácticamente inencontrable, si exceptuamos a la

gran Marilyn Horne de los años sesenta. Por tanto, no es sorprendente que el papel de «Angelina» pasara pronto a convertirse en patrimonio de sopranos con amplio registro. Así, María Malibrán —que daba el  $Do_5$ — o Mary Ann Paton, creadora de la «Reiza» del **Oberon**, de Weber (1826), que abarcaba desde el  $La_2$  al  $Do_5$  e incluso  $Mi_5$ , fueron notables intérpretes de este personaje.

En nuestro siglo, la tendencia era cantar la «Angelina» —como también la «Rosina» de **Il Barbieri**— las sopranos ligeras. Dos ejemplos ilustres del área germana fueron las «soubrettes» Adele Kern (Viena, 1930) y Lotthe Schonë (Berlín, 1933), ambas muy apreciadas como «Zerbinetta» o «Blöndchen». En 1920, la mezzo mexicana Fany Anitúa —que había cantado «Orfeo» y «Azucena» para Toscanini— protagonizó una importante reposición de **La Cenerentola** en Pesaro, ciudad natal de Rossini. El camino hacia la recuperación de la versión original quedó definitivamente abierto con las interpretaciones de nuestra Conchita Supervía, gran triunfadora en París (1929) junto a Bettori y Ederle, en el Festival de



Representación de «La Cenerentola», en la Temporada de Opera de Madrid 1983.



Claudio Abbado, un auténtico torbellino.

Florenia (1933) y en el Covent Garden (1934), con Borgioli, Ghirardini y Pinza. El poco interés demostrado, en aquellos años, por parte de las compañías discográficas hacia las óperas rossinianas (tan sólo **Il Barbieri** fue grabado, en 1919 y 1929) es la causa de que no se hayan conservado para la posteridad más que dos extractos de **La Cenerentola**, en la versión de la Supervía: «Signore, una parola» (Acto I, escena 6ª), grabado en 1929, en una cara a 78 rpm, con la supresión de las intervenciones de «Dandini», «Don Ramiro» «Alidoro», reduciendo el quinteto a simple dúo entre «Cenerentola» y «Don Magnifico» (Vicenzo Bettoni), y el Rondo Final, desde el «Nacqui all'affano», eliminadas las secciones corales «M'intenerisce e m'agita» y «Tutto cangia a poco a poco», en grabación de 1927. Ambas selecciones han sido reconstruidas en el album EMI 1436143 (no en España). Su brevedad no impide apreciar la categoría vocal e interpretativa de la Supervía: soberbia la primera octava de la voz; capacidad para adornar y colorear las frases (los repetidos «tutto», «tutto») y el fraseo expresivo, subrayado por el «tempo» amplio del maestro Albergoni. El caracte-



ristico «vibrato» de la Supervía añade un elemento muy sugestivo.

En Italia, las mezzos Gianna Pederzini (1937) y Fedora Barbieri (1946) interpretaron esta ópera en La Scala. Giulietta Simionato la cantó en Trieste, en 1951, y poco después participó en la gran producción de La Scala, debida a Zeffirelli y Giulini. Precisamente fue la Simionato la primera «Angelina» discográfica en la grabación integral efectuada por Cetra en 1950 (LPS 3208, no en España). El Rossini de la Simionato (también grabó **Il Barbiere**, en 1950 y 1956), sin alcanzar el nivel de una Horne o una Berganza, era equilibrado, bien fraseado y ligeramente incorrecto en las agilidades, donde elimina sistemáticamente los trinos.

En 1952 el Festival de Glyndebourne incorporó esta ópera como primera de sus producciones rossinianas, encomendándose a Vittorio Gui la dirección musical — también se ocuparía de las del **Conte Ory** e **Il Barbiere di Siviglia**, que EMI preservó en disco en 1955 y 1912. El gran regista Carl Ebert, artífice junto con Fritz Busch de las «revivals» mozartianas de los años 30, dirigió la escena. Como «Angelina» se buscó a la mezzo-soprano donostiarra Marina de Gabarain (1928-1972), artista muy apreciada en Inglaterra. Su carrera, breve pero intensa, abarcó papeles tan dispares como «Orfeo», «Carmen», «Amneris», «Santuzza», «Marfa» en **Khovantchina**, «Baba la Turca» en **The Rake's Progress**, así como las heroínas rossinianas «Isabella» y «Rosina». El registro EMI no parece haber recogido con entera fidelidad la voz de la Gabarain —al menos, en la reconstrucción en falso «stereo» de 1966. Son apreciables su musicalidad, su emisión ortodoxa y la calidad de «mezzo» —no «contralto»— evidente en la octava aguda de su voz, clara y «soprani». El grave, algo pobre en armónicos, no responde a las descripciones de la crítica británica de la época, donde se habla de la «*encantadora y pastosa calidad de su voz*». Desde la perspectiva del «canto d'agilità» esta «Angelina» no es muy relevante y su poder de comunicación se nos antoja un punto corto, en comparación con la Supervía o la Berganza (\*). Sesto Bruscantini es aquí un «Dandini» todavía no superado en disco y la batuta de Vittorio Gui, elegante y nítida. Juan Oncina dibuja un «Ramiro» de voz más bien blanqueada. Del mismo año es un sorprendente registro en ruso, que no conozco, donde la Doluchanova exhibe, según Rodolfo Celletti, una voz bella y cálida, defendiéndose bastante bien en el plano técnico.

Conviene recordar ahora algunos registros del «Nacqui all'affano», efectuados por cantantes que no han grabado la ópera en su totalidad, pero que aportan datos interesantes a su interpretación. He comparado varios de estos discos. El de Maria Callas (EMI ASD 3984), perteneciente a un recital grabado en su última época (1964), nos muestra a una intérprete intencionada, muy sutil, capaz de cubrir las dos octavas

largas, pero con un instrumento en declive (emisión entubada y agudos tremolantes). Callas, que jamás interpretó el papel en escena, podía haber sido, en su etapa de plenitud, una «Angelina» interesantísima. De 1967 es la grabación de Marilyn Horne (Decca SXL 6149), impresionante por la perfección de las agilidades, variándolas en cada repetición, con un registro grave poderoso y timbrado, si bien abusa en algún momento de los calderones. A la vista de las cualidades exhibidas por la Horne —casi ideal, vocalmente— puede sorprendernos el hecho de que haya cantado muy pocas veces este papel: en 1957, en Los Angeles, con Carl Ebert, y en 1982, en Chicago, en la producción de Ponnelle. Quizá el propio temperamento de la can-



Teresa Berganza, en «La Cenerentola» representada en la Opera de París 1977.

tante la haya llevado a interpretar papeles con mayor carga dramática —como su sensacional «Arsace», en la **Semiramide** grabada por Decca en 1966. Otra rossiniana de pro, Federica von Stade, grabó el «Rondó», en 1976 (Philips 9500098). Voz fresca, atractiva intérprete, resuelve bien las agilidades, aunque la gama parece algo recortada en los extremos (llega mucho mejor por arriba). Y la «Angelina»

del momento, la inteligente y musical Agnes Baltsa, ha dejado una primorosa versión de esta página (ASD 4279), grabada por EMI en 1982. Llama la atención, en estas últimas cantantes, el timbre claro, el registro agudo brillante y la relativa opacidad del grave. Sin duda, se trata de «mezzo-sopranos», no de «contraltos».

De las tres grabaciones completas actualmente disponibles en España, la más antigua (Decca, 1963) presenta a una Simionato declinante, incapaz de articular con soltura las agilidades y con un registro de pecho prácticamente inexistentes (si puede llamarse REGISTRO a esas notas hinchadas artificialmente, desprovistas de apoyo y totalmente destimbradas). La de DG de 1971, efectuada a partir de las representaciones del Festival de Edimburgo, se beneficia de una dirección apabullante de Claudio Abbado —de la que después se hablará— y de una Teresa Berganza en estado de gracia: perfecta como intérprete, dota al personaje de un aura melancólica y poética, sin exagerar jamás las notas graves —emitidas si no con rotundidad, al menos con color— y despliega un arte de la «coloratura» digno de las grandes «prime donne» del pasado. Versión muy superior a la grabada en directo, en 1958, editada por Melodram. Quizá sea «Angelina» una de las interpretaciones ya HISTÓRICAS que nos deja la Berganza. Y el hecho de que sus sucesoras (Von Stade, Casoni, etc.) traten de imitarla es prueba del nivel paradigmático alcanzado aquí por la Berganza, de quien solamente echaríamos a faltar un registro agudo más redondo, menos tirante.

En cuanto a la Valentini-Terrani, protagonista de la versión inicialmente editada por «Italia» en 1980, actualmente en el catálogo de la CBS, es preciso subrayar que este papel ha sido el eje principal en la carrera de esta brillante mezzo-soprano italiana. Con él debutó en Brescia, en 1967, con sólo 21 años, y lo ha paseado por La Scala, Bolshoi, Covent Garden, Met, Colón de Buenos Aires, etc. La principal cualidad de la Valentini es su registro central, rico, vibrante, y su capacidad para resolver ejemplarmente las agilidades. Los Si bemol<sub>4</sub> y Si<sub>4</sub> son, comparativamente, algo inseguros y esto se pone de manifiesto en varios momentos en la grabación que comentamos. En la escena XIV del primer acto («Sprezzo quei don che versa») el sonido se destimbra y resulta algo estridente. El registro grave, que en un principio era débil y opaco, ha terminado por integrarse con el resto de la voz y hoy ésta aparece homogénea y cálida. Su volumen es, además, superior al de la Berganza. El crítico Giorgio Gualerzi considera a la Valentini-Terrani la más grande cantante rossiniana que ha producido Italia en lo que va de siglo. No le falta razón, ya que además se trata de una artista sensible, inteligente y delicada. Su **Cenerentola** podría gustar más o menos que la de Berganza —pienso que ambas son magníficas— pero no puede dejarnos indiferente. Es la voz más próxima a la «contralto» originalmente prevista por Rossini.

**Don Ramiro** (tenor). Como sucede frecuentemente con los tenores rossinianos, son pocos y no muy buenos los intérpretes de este papel. Además de las exigencias en vocalizaciones, «sfumature» y «legature», normales en este repertorio, contiene por dos veces el Do<sub>4</sub> (en «lo ritrovarla giuro», Acto II,

(\*) La escena discográfica de la Gabarain registra una versión de **El Amor Brujo**, hasta hace poco disponible en nuestro catálogo (DECCA 6594110.7) y una inencontrable de las **Siete Canciones Populares Españolas**, y también de Falla. Las direcciones respectivas son de Ansermet y Barbirolli (éste dirige la versión orquestada por Halffter).





Opera de San Francisco en 1968. Berganza en el papel de «Cenerentola».

escena 3ª). Esta exigencia de agudo no es rara en Rossini (el tenor de **Mose** requiere el  $Re_4$ ), pero es necesario valorar esta nota en función del tipo de emisión imperante en la época. Antes de 1830 el  $Do_4$  no se daba «de pecho», con la técnica que hoy en día utiliza Francisco Araiza o Enrico de Giuseppe, dos tenores que en esta obra alcanzan dicha nota, ya sea en registro discográfico (el primero) o en directo (el segundo). Cuando se habla de la emisión del agudo en «falsete», atribuyéndola a los tenores de principios del XIX, no podemos imaginar que ésta fuera del tipo blanqueado y sopránico al que nos han acostumbrado Ugo Benelli o Nicola Monti, dos tenores que en sus respectivas grabaciones de **La Cenerentola** emiten ese  $Do_4$  valiéndose del «falsete». El «falsetto» de aquellos tenores debía producirse con la llamada «voce di testa» (voz de cabeza) lo suficientemente REFORZADA como para producir un sonido fuerte y brillante, que les permitía por igual atender los papeles «ligeros» y los más «dramáticos» (téngase en cuenta que la división entre «tenor spinto» y «tenor di grazia» procede de una época posterior). Una pintoresca emisión falsetística se ha dado en el tenor norteamericano Richard Conrad, que en los años sesenta cantaba el «Almaviva» del rossiniano **Barbiere** o el «Arturo» de **La Straniera** de Bellini con una impostación totalmente sopránica. En cambio, el Fa sobreagudo de Pavarotti, en **I Puritani**, puede ilustrar aproximadamente aquel tipo de emisión.

Lo realmente grave es comprobar que este repertorio rossiniano constituye una especie de ETAPA TRANSITORIA en la carrera de ciertos tenores. Ciñéndonos a los que han registrado. **La Cenerentola** tenemos a

un Valletti, excelente fraseador y dotado de una línea elegante, pero que no pasaba del Si natural, por lo cual su registro (Cetra, 1950), fue drásticamente mutilado. Benelli (Decca, 1963) alcanza con facilidad el agudo, pero a costa de un timbre francamente desagradable y de un «falsete» muy artificial. Alva (DG 1971) une a su incapacidad en el agudo (el  $Do_4$  del aria del segundo acto se asemeja al «grito del capón al ser degollado») unas deficiencias técnicas heredadas de la pésima escuela tenoril post-verista, agravadas por un momento de franco declive vocal. Como en su «Almaviva», las agilidades suenan artificiosas y no se producen con la voz llena, como exige Rossini. Tan sólo el fraseo, la nitidez del recitativo y el temperamento hacen creíble esta interpretación. Por su parte, Francisco Araiza demuestra, ya desde su primera intervención, que estamos ante un tenor verdadero, libre de tentaciones sopránicas. El timbre de este tenor, sorprendentemente oscuro para este repertorio, confiere un carácter muy romántico al personaje de «Don Ramiro». Además, Araiza es capaz de aligerar la emisión, aclarando el timbre sin recurrir al «falsete» (escúchese el dúo «Zitto, zitto» del Acto I, escena 11ª). Usa bien la «mezza voce» en «Una grazia, un certo incanto» (Acto I, escena 4ª). Da los  $Do_4$  de «lo ritrovarla giuro», aunque con bastante esfuerzo. En su pasivo, Araiza presenta una capacidad limitada para colorear, cierta falta de fantasía y alguna rudeza en las vocalizaciones. Se ve claramente que por aquella época el tenor mexicano interpretaba esta ópera como PUENTE para otras de mayor envergadura. Su registro posterior de **Il Barbiere** acusa aún más esta característica. Una verdadera lástima, ya que el «Don Ramiro» —excluido Kraus, que no lo interpreta— puede estar condenado a la rutina de las voces poco importantes, de los TENORINOS de segunda o tercera fila, que cantan Rossini como último recurso.

«Dandini» y «Don Magnifico» (barítonos): La extensión y el tipo de escritura hace muy semejantes estos dos papeles. Que un mismo cantante puede interpretarlos indistintamente lo prueba la anécdota

de que, en el siglo pasado, algunos barítonos se intercambiaban las partes respectivas en el duetto «Un segreto d'importanza» (Acto II, escena 4ª). Digamos que en la «stretta» de dicha página las dos voces se funden al unísono.

Escuchando las diversas versiones discográficas y algunas pirata de esta ópera, comprobamos cómo perdura la pésima costumbre —o tradición pervertida— de encomendar estos papeles «buffos» a cantantes de facultades y técnica limitadas, que se agarran a ellos como a un clavo ardiendo. Apoyados por un público las más de las voces inculto y por una crítica complaciente, se entregan a destrozarse la parte de «Dandini», o de «Don Magnifico», por medio de gritos, bufidos, gruñidos, roturas bruscas de «legato» e incluso carcajadas improvisadas. Estos ARTISTAS parecen ignorar que la comicidad de dichos papeles reside en la propia escritura y que en ella hay un humor más fino y efectivo que cualquiera de sus exageraciones histriónicas. En la época de Rossini, eran confiados los papeles llamados «buffos» a los mismos cantantes que interpretaban los grandes papeles «serios» (así, el célebre bajo Filippo Galli, consumado «Moisés», o Luigi Lablache, que lo mismo interpretaba el «Dandini» que el «Oroveso»).

No ha de sorprendernos, por tanto, el bajo nivel interpretativo observado en las grabaciones que estamos examinando. Una excepción —que viene a confirmar la regla— es el matizado, sutil y bien CANTADO «Dandini» de Sesto Bruscantini (mucho mejor en el registro EMI de 1953 que en el de Decca). Incluso en este último, su aria de presentación «Come un'ape ne'giorni d'aprile» Acto I, escena 6ª) resulta modélica por la elegancia de la línea y el cuidado fraseo. Capecchi (DG) tiene problemas con las agilidades e incurre en exageraciones de mal gusto. Trimarchi (CBS) canta con acento más señorial y se defiende con honor en las agilidades. No es la suya, sin embargo, una interpretación definitiva, ni mucho menos.

El «Don Magnifico» de Cristiano Dalamangas (Cetra) es, para Celletti, excesiva-



MANUEL MARTINEZ MUÑOZ

Alicia Nafé y Juan Pedro García Marqués en la representación de Madrid.



mente caricaturesco y muy pobre en el aspecto técnico. Montarsolo, tanto en Decca como en DG, revela las características negativas anteriormente descritas. Además la voz, en la segunda grabación, es dura en el agudo y en los recitativos declama exageradamente y de manera grotesca (obsérvese la pronunciación de la «k», en «Figlia, che dite» o en «Che... co... chi..., si, che bestia»). No estamos lejos de la grosera caricatura practicada por este hombre en escena. En cuanto a Enzo Dara (CBS), sin ser una voz excelsa, articula y frasea con mejor gusto y es capaz de marcar con precisión las «acciacature». Su prestación, es, en conjunto, la más satisfactoria escuchada en disco.

«Alidoro» (bajo), «Clorinda» (soprano) y «Tisbe» (mezzo). Ya se habló antes del carácter casi comprimario de estos papeles. Las versiones DG y CBS restituyen el aria de «Alidoro», muy mal cantada por Ugo Trama y mejor por Alessandro Corbelli, respectivamente. Las dos hermanas son bien interpretadas en ambas versiones, destacando la gracia con que Ravaglia y Schmiege (CBS) siguen la escena 9ª del Acto I.



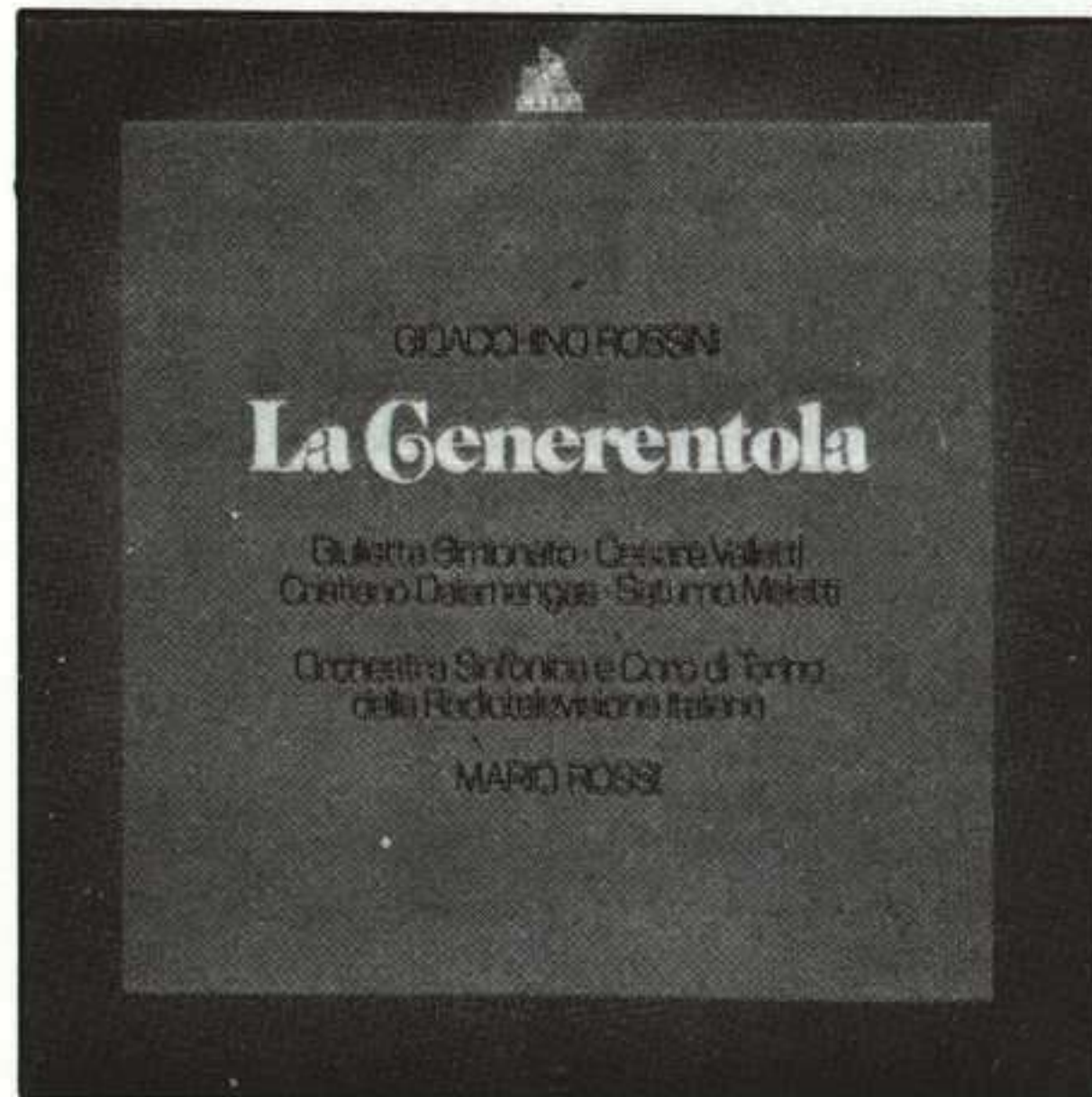
Oliverio de Fabritis dirige la versión de Decca.

### Dirección de orquesta

Las direcciones de Mario Rossi (Cetra), de Vittorio Gui (EMI) y de Oliverio de Fabritis (Decca) poseen, en especial las dos primeras, aspectos interesantes. Sin embargo, quedan desfasadas frente al auténtico torbellino de Claudio Abbado (DG) y a la cuidadosa planificación de Gabriele Ferro (CBS).

No es nada nuevo decir que Abbado es uno de los directores más atractivos —y quizá polémicos— de los últimos años. Su

planteamiento de **La Cenerentola** alcanza a conjugar el respeto a unas dinámicas y articulaciones adecuadas al estilo original, a partir de la revisión de Alberto Zedda, con la brillantez y el sentido teatral de una representación en vivo. Ciertamente Abbado cuenta con una orquesta espléndida, la Sinfónica de Londres, y una toma de sonido transparente y espaciosa, debida a Hans-Peter Schweigmann. La manera con que inicia los «crescendi», partiendo de «pianissimi» increíbles, la implacable claridad de las texturas —donde se oye absolutamente TODO, incluso en momentos de gran complejidad polifónica— y la vivacidad de sus «tempi», muy rápidos pero flexibles, le aseguran un lugar de honor en



Versión de Mario Rossi para la Cetra.

la historia discográfica de esta ópera. Me atrevería a decir que ésta es la versión mejor dirigida y quizá la mejor cantada por la protagonista. La de Gabriele Ferro, que hace uso de instrumentos originales, es consecuentemente de menor brillantez y su efecto es menos deslumbrador, menos directo. A primera vista parece algo blanda, sobre todo si la comparamos con la de Abbado. Pero, a medida que avanza la ópera, vamos apreciando que la menor brillantez de la Obertura se corresponde con una versión muy matizada, cercana a la melancolía prerromántica y que las voces más densas de Araiza y la Valentini no hacen sino subrayar. Ferro estructura admirablemente los conjuntos —escúchese el primer clímax de «Già nel capo una fucina»— y sus «tempi», bastante amplios, dejan espacio para que los cantantes articulen y fraseen con mayor libertad. Obsérvese, además, cómo esta interpretación trata de huir del mal gusto y de la caricatura barata, para acercarse a un Rossini mucho más poético y ¿por qué no? profundo. Estilísticamente, esta versión nos refiere el paso al género «semiserio», al que aludíamos al comienzo de este trabajo. Ello no quiere decir que carezca de vena cómica, pero ésta se encuentra de manera epidérmica y en todo caso, contenida en los elementos puramente musicales.

### Conclusión

Como se ve, no hay una grabación totalmente redonda de esta ópera. Sin



Adelina Patti.

embargo, las dos últimas (DG y CBS) se acercan más al modelo equilibrado requerido por la obra. No quisiera prescindir nunca de la vitalidad de Claudio Abbado; pero a la vez, de los acentos más intimistas de Gabriele Ferro, junto con su más homogéneo equipo vocal, reclaman un indiscutible «ex aequo» en la discoteca de todo amante del «bel canto». Además, la de Ferro es la única versión ABSOLUTAMENTE completa. Abbado corta algún recitativo, carente de mayor interés en una representación. En el aspecto sonoro, la de DG es más rutilante, con una disposición estereofónica que reproduce el movimiento escénico. La CBS, muy mejorada en el prensaje holandés, confiere mayor relieve a las voces, quedando la orquesta más en segundo plano.



Giulietta Simionato.





Paolo Montarsolo, entre Rosa María Ysás y María Antonia Regueiro, en la escenografía con decorados de Villagrossi.

## DISCOGRAFIA

### Grabaciones comerciales (5)

- Guilietta Simionato, Cesare Valletti, Saturno Meletti, Cristiano Dalamangas. Coro y Orq. de la RAI, Turín. Dir.: Mario Rossi. Cetra LPS 3208 (r. 1950).
- Zara Doluchanova, A. Orfenov, E. Belov y K. Polev. Coro y Orq. de la Radio de Moscú. Dir.: Bron (en ruso) Mezhdunarodnaja Kniga D 0572/77 (r. 1953).
- Marina de Gabarain, Juan Oncina, Sesto Bruscantini e Ian Wallace. Coro y Orq. del Festival de Glyndebourne. Dir.: Vittorio Gui. EMI HQM 1011/13 (r. 1953).
- Giulietta Simionato, Ugo Benelli, Sesto Bruscantini y Paolo Montarsolo. Coro y Orq. del Magio Musicale Fiorentino. Dir.: Olivero de Fabritiis. Decca 6799071.4 (r. 1963) (\*).
- Teresa Berganza, Luigi Alva, Renato Capecchi y Paolo Montarsolo. Coro de la Opera Escocesa y Orq. Sinfónica de Londres. Dir.: Claudio Abbado DG 2709039 (r. 1971) (\*).
- Teresa Berganza, Nicola Monti, Mario Petri y Sesto Bruscantini. Coro y Orq. de la RAI, Nápoles. Dir.: Mario Rossi. Melodram Mel 020 (r. 1958) (\*).
- Lucia Valentini-Terrani, Francisco Araiza, Doménico Trimarchi y Enzo Dara. Coro de la WDR y Cappella Coloniensis. Dir.: Gabriele Ferro. CBS 79359 (r. 1980) (\*).

Blanca María Casoni, Ugo Benelli, Sesto Bruscantini y Alfredo Mariotti. Coro y Orq. de la Opera Estatal de Berlín. Dir.: Piero Bellugi. Acanta (r. 1978)

### Grabaciones piratas

- Christa Ludwig, Waldemar Kmentt, Walter Berry y Karl Dönch. Coro y Orq. de la Opera de Viena. Dir.: Alberto Erede. MR Tape 1050 (r. 1959).
- Frederica Von Stade, Ugo Benelli, Paolo Montarsolo y Renato Capecchi. Coro y Orq. de la Opera de San Francisco. Dir.: John Pritchard MR Tape 1592 (r. 1974).
- Julia Hamari, Ugo Benelli, Paolo Montarsolo y Peter-Christoph Runge. Coro y Orq. Opera Düsseldorf. Dir.: Alberto Erede. Live Opera (r. 1974).
- Lucia Valentini-Terrani, Luigi Alva, Paolo Montarsolo y Timothy Nolen. Coro y Orq. Opera Lirica de Chicago. Dir.: Nicola Rescigno. Live Opera (r. 1976).
- Anita Terzian, Bruce Brewer, Gianni Socci y Giomon. Coro y Orq. de la Opera de París. Dir.: Nino Bonavolontà. MR. Tape 2303 (r. 1976).
- Lucia Valentini-Terrani, Luigi Alva, Doménico Trimarchi y Enzo Dara. Coro y Orq. de Sao Paulo. Dir.: Franco Mannino. MR. Tape 2294 (r. 1976).
- Frederica von Stade, Michael Cousins, Tom Krause y Roger Soyer. Coro y Orq. de la Opera de París. Dir.: Jesús López Cobos. MR. Tape 3088 (r. 1977).
- Bianca Maria Casoni, Vittorio Terranova, Giuseppe Taddei y Doménico Trimarchi. Coro y Orq. del

- Festival de Bregenz. Dir.: Carlo Franci MR. Tape 3344 (r. 1978).
- Agnes Baltsa, Francisco Araiza, Howard Nelson y Zoltan Kelemenn. Coro y Orq. de la Opera de Zurich. Dir.: Ernst R. Barthel. Live Opera (r. 1978).
- Maria Ewing, Douglas Ahlstedt, Renato Capecchi y Timothy Nolen. Coro y Orq. de la Academy of Music de Filadelfia. Dir.: Richard Weitach. Live Opera (r. 1979).
- Marilyn Horne, Francisco Araiza, Sesto Bruscantini y Paolo Montarsolo. Coro y Orq. de la Opera de San Francisco. Dir.: Mario Bernardi. Live Opera (r. 1982).

### Notas

- (1) Eran las arias confiadas a los comprimarios. En su transcurso, los espectadores de los palcos tomaban algún refresco y charlaban, sin prestarles atención.
- (2) Este aria, generalmente omitida, figura en las versiones de *Il Barbiere di Siviglia* de Valletti/Peters (RCA, 1959), Ghedda/Sills (EMI 1974) y en la reciente de Araiza/Baltsa (Philips, 1983).
- (3) Para quienes se interesen por las características técnicas de la partitura original es de obligada lectura el ensayo de Alberto Zedda «Consideraciones sobre la edición crítica de *La Cenerentola*» Editorial Ricordi, Milán, 1971.
- (4) Los demás intérpretes fueron: T. Mariani, C. Rossi, G. de Begnis, G. Guglielmi y Z. Vitarelli.
- (5) Se indican los intérpretes por este orden: «Angélica», «Don Ramiro», «Dandini» y «Don Magnifico». Los registros marcados con (\*) están o han estado publicados en España.



**BACH: Obras para laúd, BWV 995-1000 y 1006a. Sonatas y Partitas para violín solo, BWV 1001-1006. Suites para violoncelo solo, BWV 1007-1012.**

Göran Söllscher, guitarra. Nathan Milstein, violín. Pierre Fournier, violoncelo.

«Nueva Edición Bach», Archiv 41 30 94-1, 8 discos. Digital y analógico (Suites violoncelo). Import. Precio Especial.

Interpretación: ★★★★★ (laúd y violín)

Sonido: ★★★★★ (laúd y violín)

★★★ (cello)

**BACH: Sonatas y Partitas para violín solo, BWV 1001-1006.**

Shlomo Mintz, violín.

Deutsche Grammophon 413810-1, 3 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Un cierto retraso en la publicación de este álbum respecto de la de sus compañeros de la Nueva Edición Bach y un, por qué ocultarlo, retraso aún mayor por parte de este crítico en redactar estas líneas motivan la aparición algo tardía de este comentario. No obstante, poco nuevo aporta su contenido, ya que las **Suites para violoncelo** por Fournier se grabaron nada menos que en 1961: en su momento ya fueron comentadas en esta sección. Las **Sonatas y Partitas** de Milstein, grabadas en 1974, ya fueron objeto de un extenso ensayo discográfico publicado en las páginas 48-50 del núm. 545 de RITMO: a él nos remitimos por entero. De las obras para laúd, grabadas por el guitarrista sueco Göran Söllscher, ya había aparecido un primer disco (**Suites BWV 996 y 997**), comentado asimismo no hace mucho en esta sección. Sólo un disco, pues, constituye novedad en este álbum. La firma alemana sigue empeñada en agrupar en estos álbumes conmemorativos (Nueva Edición Bach, Edición Brahms) grabaciones antiquísimas —algunas de un interés más que dudoso— junto a otras muy recientes, lo que comporta casi siempre un notable desequilibrio en la calidad global de aquéllos.

Los dos primeros discos del primer álbum reseñado arriba recogen la totalidad de las obras bachianas para laúd. De ellas, sólo una (la **Suite en Mi mayor, BWV 996**) ha tenido que sufrir alguna modificación (un cambio de tonalidad) al ser interpretada en la guitarra de 11 cuerdas que utiliza el joven Söllscher en esta grabación. Sus versiones se caracterizan fundamentalmente por la exquisita perfección técnica: apenas se escuchan los molestos ruidos provenientes del desplazamiento de la mano izquierda por el mástil; la articulación queda siempre nitidamente definida; los bajos tienen siempre la presencia sonora justa; las escalas, en fin, por no alargar más esta relación, son un modelo de igualdad y equilibrio. Söllscher posee, pues, una técnica más que suficiente para afrontar la interpretación de obras tan comprometidas como la **Suite BWV 995**—transcripción de la **Suite para violoncelo núm. 4**— o la Fuga de la **Suite BWV 997**, por citar dos ejemplos bien representativos en este

sentido. Musicalmente, su versión se caracteriza por la sobriedad; aquella tiene siempre una admirable lógica interna, que encuentra su causa en un planteamiento conceptual unitario, en una cuidadísima traducción de la polifonía de estas obras y en una inteligente utilización de las peculiares dinámica y capacidad expresiva de la guitarra. Söllscher es un intérprete con una técnica comparable a la de Williams, pero quizá la falta la personalidad de éste; y una musicalidad cercana a la de un Bream, aunque sin alcanzar su grado de subjetivismo y comunicatividad. Su interpretación de estas obras se basa en un respeto absoluto por la escritura bachiana, limitando al máximo las concesiones, digamos, extramusicales, sin que ello se traduzca necesariamente en el logro de unas versiones frías o simplemente perfectas técnicamente (escúchese, por ejemplo, la magnífica Double de la Giga de la **Suite BWV 997**, la Sarabanda de la **BWV 996** o las dos Gavotas y la Giga de la **BWV 995**). Opción, pues, muy a tener en cuenta a la hora de hacerse con estas obras. En esta parcela concreta, la Nueva Edición Bach ha superado con mucho a la antigua Edición Bach, en la que se incluía una deficientísima versión de estas obras a cargo de Narciso Yepes. Contaba ésta con la ventaja de que aquéllas se interpretaban en el instrumento para el que fueron destinadas —el laúd—, pero, sopesados uno y otro factor, la aquí comentada se erige como una alternativa mucho más recomendable. Ello no quita que no fuera más que bienvenida la aparición de una versión laudística de estas **Suites** servidas por un intérprete de primera fila (Jakob Lindberg, por ejemplo).

Los tres discos siguientes incluyen las tres **Sonatas y Partitas para violín solo** en la versión de Nathan Milstein. Como ya dijimos, nos remitimos por entero a nuestro detallado ensayo discográfico aparecido en el núm. 545. No obstante, y aprovechando la aparición de la tan esperada versión de Mintz, hemos vuelto a escuchar el ciclo de Milstein, alternando su audición, obra por obra, con el del joven violinista israelita. Y las conclusiones han sido realmente interesantes, ya que resulta curioso observar cómo la versión de Milstein es más rápida y más juvenil (recordemos que las grabó cuando acababa de cumplir 70 años) que la de Mintz, mucho más seria y lenta, a pesar de que esperábamos todo lo contrario de un violinista de tan sólo 27 años que, además, se había mostrado en anteriores registros (**Conciertos** de Bruch y Mendelssohn, especialmente) como un violinista temperamental y en absoluto frío —dicho sea todo ello teniendo bien presente las muchas diferencias que separan a uno y otro repertorio. No puedo decir que me haya decepcionado su versión porque, como señalaré más tarde, tiene virtudes que la convierten por derecho propio en una de las grandes versiones de estas obras. En cambio, si tengo que decir que me ha desconcertado extraordinariamente. Resulta difícil resumir en unas pocas líneas las características de esta versión, pues para ello necesitaríamos un espacio similar al que dedicamos a la de Milstein, espacio del que no podemos disponer ahora. Digamos brevemente que Mintz peca en general de un cierto academicismo y, en algunos momentos, de linealidad. Su ejecución es literalmente asombrosa:

sus acordes son siempre perfectos (su brazo derecho es mucho más firme que el de Milstein), su afinación es impecable, sus cambios de posición, precisos y seguros, etc. Su formidable técnica y su parece que muy concienzudo estudio de las obras han dado lugar a una versión imaculada, pero en la que están ausentes prácticamente en todo momento esa espontaneidad, ese encanto, esa maravillosa musicalidad que aflora en cada compás de la versión de Milstein. Mintz cuenta, eso sí, con algunos momentos realmente notables: la Double de la Allemande de la **Partita núm. 1**, la Corrente de esta misma obra (extraordinarios en ambos casos los golpes de arco utilizados), el primer movimiento de la **Sonata núm. 2** o el Adagio de la **Sonata núm. 3** (un modelo de respeto a la polifonía), son perfectos ejemplos de la indudable musicalidad y talento de Mintz. Esto contrasta, en cambio, con momentos mucho menos logrados, como una Ciaccona francamente aburrida, unos movimientos rápidos (generalmente los escritos a la manera de un «moto perpetuo») en los que apenas hace hincapié en lo que hemos denominado a veces la polifonía «subintelecta» (en este aspecto, Milstein me sigue pareciendo un auténtico mago), un respeto a la polifonía muy desigual (Mintz resuelve frecuentemente problemas similares de diferente forma, lo que resta mucha coherencia al resultado sonoro final) y, en resumen, una escasa indagación de lo que hay más allá de estos pentagramas, que albergan, como ya hemos señalado en alguna ocasión, mucha más música —entendiendo este término en su más amplio sentido— de la que parece existir a primera vista.

Todo ello me ha servido para ratificarme en que la versión de Milstein, quizás más imperfecta técnicamente, es muy superior a ésta recientemente aparecida. Milstein hace música en cada compás, en cada nota, mientras que Mintz deja que la emoción surja de una lectura lo más perfecta y aséptica posible de unos pentagramas que ya exigen de por sí un impresionante esfuerzo de lectura. Es la subjetividad frente a la objetividad, la madurez frente a la inexperiencia: si, utilizo esta segunda comparación porque en ningún momento he tenido la sensación de que la interpretación de Mintz sea un interpretación natural: casi continuamente me parecía adivinar que se trataba de una sobriedad buscada de propósito, apriorística. Mintz está contenido y encorsetado emocionalmente, no porque esta música no le motive suficientemente, sino porque parece quererlo así por propia voluntad. Todo ello priva a su versión, claro, de ese hálito de frescura y espontaneidad que envolvía la ya histórica y cuasidefinitiva de Milstein. En ese sentido, Mintz me ha recordado sobremanera el Accardo más calculador y a la vez más perfecto o al Szeryng más gélido, lo cual no concuerda nada, por supuesto, con la imagen que hasta ahora teníamos del violinista israelita. No obstante, habrá personas a quienes guste esta impecable y monolítica lectura de estas obras, y me parece muy razonable, porque el solo hecho de escuchar un violín, con tal bello sonido, traduciendo nota a nota con tal perfección unos pentagramas que parecen a veces escritos para tres o cuatro puede constituir ya para muchos causa suficiente para que aflore ese algo tan indefinible que podemos denominar placer musical.

Poco placer me ha producido, en

cambio, la audición de las **Suites para violoncelo solo** por Pierre Fournier. El chelista francés —que grabó estas obras cuando contaba justamente 50 años, una magnífica edad para grabar estas obras— nos obsequia con un Bach muy subjetivo, pero se trata de una subjetividad en las antípodas de la de Milstein. Una subjetividad mucho más cercana de eso que hoy ha dado en llamarse romanticismo en las interpretaciones de música barroca: el legato es a todas luces excesivo; el carácter danzable consustancial a esta música está prácticamente ausente en todo momento: los portamentos y los armónicos son demasiado frecuentes; la polifonía «subintelecta» —tanto o más importante aquí que en las **Sonatas y Partitas para violín solo**, al tratarse de unas obras esencialmente homofónicas— apenas es traducida ni, cuanto menos, sugerida; el arpeggiamiento de los acordes impide un lógico seguimiento de la marcha de las diferentes voces (a veces, incluso, como en los compases 6, 23, 30 y 31 de la Sarabanda de la **Suite núm. 4**, Fournier hace cosas inadmisibles, como soltar una nota que lleva la melodía principal al realizar un acorde en el que también aparece aquélla); la articulación es en general blanda y poco respetuosa con la escritura original... En fin, demasiados defectos en un violoncelista de su talla, que nos ha legado una de las más memorables versiones del **Concierto** de Dvorak, pero que fracasa estrepitosamente en estas **Suites**, especialmente en las dos últimas, las obras más comprometidas de la colección. Le salva únicamente su musicalidad —aunque aquí no se halla, como en otras ocasiones, presente en todo momento—, su sonido —sobre todo en la zona media, ya que en el registro grave se oscurece en exceso y en el agudo pierde gran parte de su belleza y calidad— y los esporádicos detalles aquí y allá, lógicos en un artista de su categoría. Por lo demás, versión hoy ya trasnochada y completamente superada por posteriores registros de estas **Suites**.

En suma, este álbum de la Nueva Edición Bach constituye una opción desigual para hacerse con las obras de Bach para instrumentos a solo: muy recomendables las obras para laúd (con el inconveniente de tratarse de una versión guitarrística), primerísima opción de las **Sonatas y Partitas** de Milstein (con un sonido extraordinario, a pesar de tratarse de una grabación analógica) y deficiente traducción —en todos los sentidos: interpretación y sonido— de las **Suites para violoncelo**, mucho más recomendables en las versiones de Yo Yo Ma (CBS), Gendron (Philips), Bylisma (RCA) o las dos de Tortelier (EMI). En cuanto a las **Sonatas y Partitas** de Mintz, de esplendoroso sonido digital, ya se han expuesto en síntesis sus defectos y sus virtudes. En cualquier caso, se trata de la definitiva confirmación de que Mintz —en contra de algunas voces que surgieron en un principio— no sólo no es un «bluf», sino que va camino de convertirse en uno de los más grandes violinistas de este siglo. (De esta versión suya de la **Obra para violín solo** de Bach existe versión en compact disc.)

\* \* \*

**BERG: Concierto para violín y orquesta «A la memoria de un ángel».**  
**BARTOK: Concierto para violín y**



**orquesta núm. 1.** Kyung-Wha Chung, violín. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 411804-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Todo disco de Kyung-Wha Chung ha de ser recibido con expectación, porque a pesar de estar realizando una carrera un poco a escondidas, con escasas grabaciones e infrecuentes apariciones en público, la violinista coreana es indudablemente uno de los más cualificados representantes de los jóvenes virtuosos nacidos al amparo del magisterio de Galamian y Delay en la Juilliard neoyorquina. Y no es de extrañar que sea ella el único violinista con el que Solti ha grabado discos en los últimos años, porque se trata de dos músicos que, a tenor de lo escuchado en éste y otros registros, tienen una musicalidad y una visión de las obras que interpretan juntos extraordinariamente similar. De ahí que nos ofrezcan una de las más bellas versiones del **Concierto** de Alban Berg que recordamos; sabido es que Solti enfoca la música de la segunda Escuela de Viena desde un prisma, si no decidida, sí marcadamente romántico. Y ese enfoque le viene como anillo al dedo a la Chung, una intérprete extremadamente sensible y con un sonido y una musicalidad muy afines a la música romántica. Y ambos nos ofrecen una versión del **Concierto** de Berg muy espontánea y fresca, a la vez que —sobre todo en lo que respecta a la dirección— muy analítica. Ambos se toman continuas libertades de fraseo, pero en una partitura en la que continuamente hallamos indicaciones como «calmando e ritardando», «molto piu tranquillo», «rubato», «librement», «como si fuera una cadencia», lo último que se le puede pedir a un intérprete es que sea rígido métricamente. El primer movimiento de Chung y Solti es poético de principio a fin, cuidando en todo momento la dinámica más adecuada, el empaste entre la sección de cuerda y el violín solista y la cristalina y casi camerística orquestación. El segundo movimiento —«Allegro, ma sempre rubato, frei wie eine Kadenz»— se puede hacer más enérgico (Perlman/Ozawa o Suk/Ancerl, por ejemplo), sobre todo la primera parte, antes del coral, pero Chung y Solti se inclinan por una versión igualmente poética. Solti trata la madera (¡qué manera de frasear los clarinetes en los compases 142 ss.!) y la cuerda grave con una delicadeza que no debe pasar inadvertida y Chung cuida al máximo la dinámica y la belleza de su sonido, especialmente en los complejíssimos pasajes polifónicos a solo, en los que ataca los acordes con suavidad y sin producir el más mínimo acento. A pesar de ello, ninguno olvida el clarísimo proceso tensivo que culmina en los compases 125 ss., en los que nos ofrece un climax nada aparatoso pero de muy notable y contenida intensidad.

El **Concierto núm. 1** de Bartók, una obra menor y bastante inferior al **Segundo**, también conoce aquí una espléndida versión. La Chung encuentra ocasión para lucir una vez más ese sonido pequeño pero bellísimo y timbrado que posee, incluso en el registro sobreagudo (óigase el final del primer movimiento, muy similar, por cierto, a los últimos compases del **Concierto** de Berg) y una técnica

completísima. El entendimiento entre solista y director es de nuevo máximo en el poético y declaradamente romántico primer movimiento, pero en el segundo se advierte una oposición entre ambos, ya que éste opta por una traducción mucho más rítmica e incisiva que aquélla.

En cualquier caso, disco excepcional de magnífico sonido, que existe también en compact disc.—L.C.G.

\* \* \*

**BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 1.** Arthur Rubinstein, piano. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: Zubin Mehta. Decca, Ace of Diamonds 9-42 657.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Cada día es más difícil sentir emoción verdadera al escuchar música. Unos se embarcan en reconstrucciones imposibles; otros, poco más o menos redescubriendo la pólvora, se dedican a enlazar sonido; los hay, en fin, inococlastas para todos los gustos... ¡pero qué pocos músicos son los capaces de transmitir, de comunicar! Por eso, al caer en las manos de uno un disco como éste, el asunto se convierte en una verdadera FIESTA. Ciertamente, hacía ya bastante tiempo que al escuchar una grabación las imperfecciones del intérprete en la ejecución me trajeran sin cuidado frente a la avalancha de música con letras MUY mayúsculas, precipitada ante mí. Ello me ha sucedido con esta versión del **Concierto para piano núm. 1** de Brahms, sin duda uno de los más importantes trabajos que se conservan en disco del último Rubinstein. Ante una versión tan ESPECIAL las palabras se quedan raquíticas, no obstante, intentaré explicar mis impresiones al respecto.

Se trata de una interpretación mágica donde las haya, de un trabajo realizado en tal estado de gracia, de inspiración, que los muy considerables defectos técnicos en la parte pianística —falta de fuerza en los dedos, irregularidades en la medida, etcétera— quedan arrinconados, insignificantes, al valorar los aspectos expresivos del mismo. Rubinstein, de forma irregular, concibió ésta su última grabación del **Primero** de Brahms, partiendo de una clara premisa: no hacer una traducción externa —todo lo febril que se quiera— de los inusitados sentimientos pasionales sobre los que se desarrolla la obra (particularmente el primer tiempo); más bien indagar en los motivos que generan aquéllos. O sea, ir al fondo de la cuestión, bucear en el mundo sentimental amoroso que inspira la partitura, poniendo de manifiesto las contradicciones del estado emocional del autor, para justificarlas —siempre— con ternura. Es impresionante cómo en el segundo movimiento —uno de los más poéticos y hermosos que haya escuchado nunca— Rubinstein nos EXPLICA al Brahms más íntimo; al Brahms más dispuesto a EXPIAR sus CULPAS SENTIMENTALES... En fin, una gran lección de interpretación y de capacidad de entregar al receptor TODO de la manera más sincera e incondicional: Rubinstein o el romanticismo humanizado, rotos de una vez los falsos pedestales.

Pero él mismo lo dijo: «Nunca olvidaré la dirección de la obra de Mehta». ¿Cortesía? Justicia, simple-

mente. Y es que Mehta, teniendo perfecta conciencia de los resultados posibles a obtener al dirigir a un músico como Rubinstein, adoptó para esta grabación una postura perfecta: la de hacer y dejar hacer. Suardoros y potente batuta se dejó sentir en el primer movimiento con una fuerza magnífica, pero, a la vez, con control y cuidado hacia el solista, en los momentos en que los dedos de éste le permitieran expandirse en frases de determinante contenido lírico; así como en el segundo tiempo, donde sí, literalmente, comprendió que estaba ante un soberano artista en vena, al que había que conducir con suavidad para dejarle explayar su inefable discurso. Los resultados, en definitiva, ya ha quedado dicho, una versión irreplicable, desde luego con perceptibles carencias de orden técnico —Rubinstein, con 89 años, apenas veía ya— pero una bellísima versión. Disco, pues, indispensable para los amantes de la obra y de la singular figura de Rubinstein. Para los que comienzan a construir su discoteca, un disco de serie económica muy recomendable. En cualquier caso, son versiones magistrales (otros tipos de versiones, donde los aspectos técnicos, además de los creativos, brillan a extraordinaria altura) las de Zimerman/Bernstein (D.G.), Ashkenazy/Haitink (Decca), Barenboim/Mehta (CBS) y Barenboim/Barbirolli (EMI, en el extranjero).—PEDRO GONZALEZ MIRA.

\* \* \*

**BRAHMS: Danzas Húngaras núms. 1, 3, 5, 6, 10, 12, 13, 19 y 21. DVORAK: Danzas Eslavas Op. 46, núms. 1, 5, 6 y 8 y Op. 72, núms. 1 y 2.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Willi Boskovsky. Decca, Ace of Diamonds 411 725-1.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Grabado en 1975, este estupendo disco, que ahora aparece en la serie económica de Decca, ofrece al comprador una buena oportunidad para hacerse con una interesante selección de las **Danzas Eslavas** y **Danzas Húngaras** de Dvorak y Brahms, respectivamente. Refuerza lo dicho el hecho de que, descatalogada ya la versión de Kubelik (**Danzas Eslavas**), y dado el exiguo panorama discográfico que presentan las **Danzas Húngaras**, sea hoy bastante difícil encontrar versiones aceptables para ambos ciclos. Quizá, en el caso de las de Brahms, otra selección por Fritz Reiner, publicada también en la misma serie. Para mi gusto, no la serie completa de Abbado para Deutsche Grammophon, de grabación mucho más reciente.

En general, las versiones de las **Danzas Húngaras** me han parecido algo superiores a las de las **Danzas Eslavas**. Sin embargo, ambas selecciones poseen, globalmente hablando, las mismas virtudes y, en cierta medida, defectos. Lo que más agrada al escucharlas —continuamente— es la soberbia musicalidad que Boskovsky despliega en las mismas. Algo más entusiastas, graciosas y ajustadas a lenguaje las de Brahms, en éstas no se dejan entrever con tanta claridad como en las de Dvorak influencias «extrañas»; un cierto escoramiento hacia lo vienés, en detrimento del espíritu marcadamente eslavo que las anima. Boskovsky, en todo caso,

muestra en todo momento un gusto y un sentido del fraseo adecuadísimos para una música que se supone danzable. Además, en Brahms, el deseable sentido del ritmo, necesaria acentuación e indispensable PESO del sonido orquestal.

Un buen disco, pues, que, en definitiva, recomiendo con convencimiento. No obstante, si se quieren versiones definitivas, piénsese, para Dvorak, en la integral de Kubelik. Para Brahms no conozco ninguna alternativa discográfica que alcance tal grado.—P.G.M.

\* \* \*

**BRITTEN: Variaciones sobre un tema de Henry Purcell (Guía orquestal para jóvenes); Cuatro Interludios marinos de Peter Grimes.** Orquesta Philharmonia. Director: Carlo Maria Giulini. EMI, Acorde 10 0588 1.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Otra prueba más de la pobredumbre educativa musical de nuestro país es la flagrante deflación de versiones simplemente aceptables de la **Guía orquestal para jóvenes** en el catálogo discográfico. Es lamentable que una obra de valores pedagógicos tan útiles para ayudar a los niños a aprender escuchar música tenga que estar ausente de las discotecas de los colegios españoles, lisa y llanamente por no poder encontrar una buena versión de la misma (las que hay, cuando no son ñoñas son de un efectismo impresentable). Por ello, la aparición de éste de Giulini, una desde todos los puntos de vista magnífica interpretación, es asunto que debe celebrarse. Incluye también el disco los **Cuatro Interludios marinos** de la ópera **Peter Grimes**, segunda partitura escénica del autor inglés. Siempre he sentido una especial debilidad por esta sugerente música, cuyo especial colorido y entrañable contenido expresivo son puestos de manifiesto por un Giulini que se enfrentó en su día (año 1964) a la partitura con los habituales refinamiento, profundidad psicológica y musicalidad que le siguen caracterizando, probablemente cada día más.

Las **Variaciones sobre un tema de Henry Purcell** o **Guía orquestal para jóvenes** (desde luego se me escapan las razones por las que en la carátula del disco aparece como «**Guía de los jóvenes a la orquesta**») fueron trazadas por su autor siguiendo un sistemático plan de seguimiento de las diferentes familias instrumentales de una orquesta: tema de Purcell (tercera danza de la **Suite instrumental de Abdelazar** o **La Venganza del Moro, Z 570**), presentación de los instrumentos (una variación para cada grupo), una fuga en la que aparecen los mismos en el orden anterior y un final de toda la orquesta con reaparición del tema de Purcell. Giulini realiza una versión de concierto (es decir, sin narrador), pero cuyos resultados son válidos para cualquier tipo de público; para el que ya no necesita que le CUENTEN cómo suena el látigo, y también para el colegial que se entusiasma al descubrir tal gracia. Es una maravillosa versión sinfónica que tiene también la capacidad de seducir al profano. ¿Cuándo si no se ha escuchado con tanta gracia la variación de las flautas? ¿O tan bien fraseada la de los oboes?



O así al sibilino clarinete, los divertidos fagotes, los esplendorosos violines, las melancólicas violas, el sonido del terciopelo de los cellos, los GRANDOTES contrabajos, la luz de las arpas, las amenazantes trompas, las ágiles trompetas, los majestuosos trombones, la enorme tuba, etc., etc. Perdónese esta larga lista de adjetivos fáciles, pero es que cuando se piensa EN alumno de E.G.B....

Un estupendo disco, en definitiva, que recomiendo a todos los aficionados.—P.G.M.

\* \* \*

**FALLA: El Amor Brujo. STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego (Suite).**

Grace Bumbry, mezzo-soprano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Lorin Maazel. Deutsche Grammophon Privilege 410 944-1.

Interpretación: \*\*

Sonido: \*\*

No merece la pena extenderse en demasía, llenar papel, a la hora de comentar un disco tan inservible como éste. Es un mal disco del que poco se puede salvar: Grace Bumbry cantando Falla o el arte de arrojar palabras de presunto origen castellano; Lorin Maazel dirigiendo Falla o Stravinsky (indistintamente) o la negación del lenguaje musical específico de su autor (en ambos casos); la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín o un instrumento mediocre en esta ocasión) de solistas —a veces— francamente impresentables (véanse las intervenciones de los trompas o el primer oboe en Stravinsky y Falla, respectivamente); y, por último, grabaciones de los años 1966 (Falla) y 1960 (Stravinsky) de muy baja calidad.

Conclusión: un fiasco de disco, que no entiendo cómo una compañía discográfica como la Deutsche Grammophon se ha molestado en publicar. Olvidelo.—P.G.M.

\* \* \*

**LISZT: Valses-Caprichos basados en Schubert, R. 252.** (Selección). Jenő Jandó, piano. Hungaroton SLPX 12512. Import.

Interpretación: \*\*\*\*

Sonido: \*\*\*

No debemos llamarnos a engaño por la asociación de estos dos grandes nombres de la historia de la música. Lo que se ofrece en este registro son productos muy secundarios. Música de consumo de los salones novocentistas. Poco se aporta al conocimiento de la inmensa obra de Franz Liszt, sino es para insistir precisamente en su imagen más tópica. Estamos mucho más ante una fuente de información sociológica que ante una práctica estética como tal. Los **Valses-Caprichos** extraídos de diversos tipos de danzas escritas por Schubert, responden a la costumbre de la época de la paráfrasis, el arreglo o la improvisación sobre músicas precedentes, en especial momentos de las óperas más famosas. El medio ideal para dotar a todo esto de una envoltura de deslumbrante virtuosismo era por descontado el piano, instrumento por antonomasia de los ambientes aristocráticos y burgueses. Una muestra de la adhe-

sión de Liszt a los gustos imperantes, tan extraños ya para nosotros, lo constituye la selección del disco que comentamos.

Una interpretación convincente de páginas tan poco consistentes es difícil de encontrar. Jenő Jandó se decide en el disco por el camino más en consonancia con la finalidad primitiva de las obras: es decir, ejecuciones deslumbradoras y de efecto. Obviamente aquí no hay honduras que descubrir, y llevar la brillantez instrumental hasta el final es la única posibilidad que se le ofrece al intérprete. Jandó alcanza un porcentaje suficiente en esta vía.—E.M.M.

\* \* \*

**MAHLER: Sinfonía núm. 6 «Trágica».**

R. STRAUSS: **Metamorfosis.** Orquesta New Philharmonia, Londres. Director: Sir John Barbirolli. EMI, Acorde 100370 3.2 discos.

Interpretación: \*\*\*\*\*

Sonido: \*\*\*

Primero fue Bruno Walter; después Klemperer, Barbirolli, Bernstein, Hornstein, Kubelik, Haitink, Solti, Giulini...; más recientemente Abbado, Tennstedt, Maazel, Sinopoli... Otra vez Haitink, Solti, etc., etc. O sea, Mahler se ha convertido en los últimos veinte años en un objeto de consumo de primer orden entre melómanos, discófilos y demás gente por una u otras razones relacionadas con la cosa musical. ¿Queda algo, pues, por descubrir o redescubrir en una interpretación mahleriana? Parece que ya se ha intentado todo: desde concepciones más o menos SALVAJES o desgarradas hasta dulces y primorosas interpretaciones del FACTOR DECADENTE del compositor bohemio. Así, y como en un noventa y nueve por ciento de los casos las aproximaciones interpretativas son verdaderas tomas de postura ante el CASO MAHLER, uno no puede por menos que regocijarse cuando cae (recae, más bien) en sus manos un disco como éste: una versión que no parte de preconcepciones éticas o morales de uno u otro signo: esta **Sexta** me parece grande por eso, además, por añadidura, de constituir la más soberbia realización que, probablemente, nunca haya escuchado de la obra.

¿Qué hizo Barbirolli para conseguir unos resultados tan atípicos, personales y sorprendentemente singulares? Varias cosas. En primer lugar, en el aspecto sonoro, buscar timbres secos, contorneados, exactamente definidos; huir de todo subjetivismo sonoro (es decir, de lo que parece que más de moda está hoy entre los novisimos), hasta el extremo de rozar la aspereza. En segunda instancia, limpiar los pentagramas de posible triunfalismo, retórica, decadencia gratuita, ensueño... y, a cambio, ofrecer desafío, violencia dialéctica, onirismo, subversión emocional. Pesadilla más que ensueño. Y para rematar, todo ello servido a través de una espeluznante aplicación de los vectores musicales de la obra. A saber: increíbles las transiciones atmosféricas del primer movimiento; demoledoramente moderna la organización de bloques sonoros en el segundo; milagroso todo el tercero, de un escepticismo insoportable; irreplicable realización la del cuarto, por su absolutamente perfecta regulación de tensiones antes, en la sección comprendida entre y

después de los dos escalofriantes golpes de martillo... En fin, no hay palabras...

Pero el asunto no se acaba aquí, porque EMI española, al contrario de lo que ocurre en el extranjero, ha tenido el exquisito gusto de incluir en la cara cuatro del doble elepé la versión de **Metamorfosis** de Richard Strauss, que originalmente aparecía en esta grabación cuando fue publicada por primera vez. Hoy se encuentra fuera de España con la cara cuatro EN BLANCO. ¿Se trata de una versión tan indiscutible como la de la **Sexta** de Mahler? En mi opinión es una extraordinaria versión (no menos), una también singular interpretación, pero que a mí entender no alcanza el grado de genialidad suprema de la anterior.

De los probablemente dos criterios más lógicos que se pueden utilizar para dirigir esta obra (uno más expresionista y desgarrado; otro más romántico y resignado), Barbirolli escogió el segundo. De manera que su versión, pasional, tierna, hiperexpresiva, mas no beligerante, constituye un hermoso testimonio de las que muy posiblemente fueron las intenciones de su autor al escribirla: un especial canto a la PARTE POSITIVA del hombre, quizás como reacción ante la barbarie en que cayó la Europa de la época. Pienso que a Strauss le habría gustado mucho esta versión, tan inefable, tan emocionante... Sin embargo conviene no perder de vista opciones interpretativas como las de un Klemperer —para mí la más grande versión que he escuchado de esta pieza—, mucho más negras y, por desgracia, de mayor vigencia en los tiempos que corren.

Conclusión: disco mucho más que indispensable. Señores de EMI ¿sería posible que emulando el gran acierto que ha constituido la reedición de estos discos se superaran a Vds. mismos y publicaran la **Quinta** de Mahler por el mismo director?—P.G.M.

\* \* \*

**MAHLER: Sinfonía núm. 9; Adagio de la Décima Sinfonía.** Orquesta Filarmonica de Viena. Director: Lorin Maazel. CBS 12M 39721, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: \*\*\*

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

Más Mahler. Y un Mahler que, a mi entender, no aporta nada sustancial. Se puede ser, como lo es Maazel, un mago de la batuta, un MONSTRUO de la dirección de orquesta, un experto en destilación de perfumes sonoros, etc.; pero ello no es suficiente para enfrentarse a partituras como la **Novena Sinfonía** o el **Adagio** de la **Décima**, músicas densas donde las haya. Hay que tener claro lo que se quiere DECIR; el mensaje a transmitir. En este sentido Maazel demuestra en esta grabación no poder (o no querer) comprometerse con el asunto. Sus respectivas versiones, construidas siempre sobre superficiales e insuficientes parámetros conceptuales, son más ejercicios sobre la sonoridad mahleriana que reflexiones musicales alrededor del mundo psicológico del autor bohemio. La de la **Novena** (una realización impecable, por otro lado) pone de manifiesto, una vez más, lo caprichoso del hacer de este soberbio director: para él sólo merece la pena detenerse en los movimientos extremos. Sus objetivos

son evidentes: acabar cuanto antes con los POCO INTERESANTES segundo y tercero y delectarse hasta lo indecible en los aspectos sonoros de los otros dos. Para el primero, incidir de forma exagerada en su faceta decadente (omitiendo cualquier cita a FALLACES Y DESORDENADOS anhelos o desesperaciones); y en el cuarto, con un instrumento enfrente como la Filarmonica de Viena, olvidándose por completo de que se trata de la música más auténticamente desesperada de todo Mahler, montar la gran ESTETADA sonora. Bien, es posible que tal forma de proceder haga felices a algunos; a mí, pareciéndome muy bonita y meritosa, me aburre.

La ORIGINALIDAD de Maazel alcanza un todavía mayor grado en su versión del **Adagio** de la **Décima Sinfonía**. ¿Está o no está claro, todavía, que esta música es la más moderna de cuantas Mahler escribiera en su vida? ¿Se está o no se está de acuerdo, todavía, en que posee un marcado carácter expresionista? ¿O acaso los terribles acordes orquestales que preceden a la llamada de trompeta poco antes de concluir la obra están de adorno? ¿No será que tiene que explicar que esa trompeta supone la última y definitiva suspensión emocional de la singular vida de su autor? Bueno, pues no sé: si hago caso de la versión de Maazel, no. Si doy por buena su versión tendré que admitir que el asunto no pasa de un ilustrado juego de formas y sonoridades... Lo siento: me parece una equivocación.

En definitiva: Maazel volviendo a hacer de las suyas... Un Mahler muy poco recomendable. Para la **Novena**, la versión de Giulini sigue siendo primera alternativa. Y en cuanto al **Adagio**, el que más me interesa de los que conozco es el de Wyn Morris, en la versión de Deryck Cooke de la **Sinfonía** completa.—P.G.M.

\* \* \*

**MOZART: Los 2 Conciertos para flauta, K 313 y 314. Andante en Do mayor, K 315. Rondo en Re mayor, K 184.** Peter-Lukas Graf, flauta. English Chamber Orchestra. Director: Raymond Leppard. Claves D 8505. Digital. Import

Interpretación: \*\*\*\*\*

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

Este disco contiene, además de los dos **Conciertos** y el **Andante para flauta y orquesta** compuestos por Mozart, el **Rondo K 184**, transcripción de la época (es posible que del propio compositor) del **Rondo para violín y orquesta en Do mayor, K 373**. Pieza esta última de la que no recordamos ninguna grabación en flauta, y que por tanto añade interés (y duración: hasta 60 minutos) a un disco de por sí ya extraordinario.

No escasean las muy buenas interpretaciones de estos dos **Conciertos** (en España, por ejemplo: Rampal/Stern o E. Zukerman/P. Zukerman, ambas CBS, y Schulz/Hager, Telefunken; y del **Núm. 1**: Tripp/Böhm, D.G. y Debost/Barenboim, EMI), pero es posible que ninguna de ellas sea tan redonda como éstas.

P.L. Graf, que no es uno de los flautistas más famosos del mundo, sí es, en cambio, uno de los mejores, pues está en posesión tanto de una técnica magistral como de una hermosa y rica sonoridad y de un talento interpretativo de primer orden. Este



disco es una prueba más de estas afirmaciones: su articulación es aquí de una claridad y precisión muy raras, y ejemplar su modo de frasear las melodías, sabiendo dotar a unas partituras que no se hallan entre lo mejor de su autor de todos los contrastes y toda la variedad de matices imaginable.

La actuación de Leppard no es menos destacada que la del flautista suizo: sobre una realización técnica ejemplar por claridad y lógica expositiva —el concurso de la English Chamber es, por supuesto, excepcional—, Leppard obtiene tanto la máxima vivacidad y elegancia como los acentos más intimistas y reflexivos, aspecto este último en el que el Adagio del **Primer Concierto** es revelador, memorable. En resumen: posiblemente la opción más recomendable hoy para estas obras, dado que la grabación (disponible también en «CD») es, además, irreprochable.—**TARTESSOS**

\* \* \*

**MOZART: Sonatas para piano K 310 y 457.** Alfred Brendel, piano. Philips 412525-1. Digital. Import.

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

Al escuchar una versión de cualquiera de las **Sonatas para piano** de Mozart a menudo se establece una discusión entre los críticos. Existen, desde un ángulo de visión, dos posturas: la de los que defienden una interpretación con una lectura ligera de la obra al estilo rococó, y la de los que prefieren una visión más seria de la obra, acentuando sentimiento y gravedad, es decir una visión prerromántica más cercana a Beethoven.

Las dos posturas, a nuestro parecer, tienen parte de razón, pero creemos que no es ni lo uno ni lo otro.

Por otro lado, el Mozart de la primera época no es el mismo de la tardía, lo que representa una evolución normal dentro de la obra de cualquier compositor; pero es innegable que Mozart está impregnado de la tradición musical del rococó, lo cual afecta a toda su obra, sobre todo en su producción temprana, y esa «ligereza» propia del rococó, que aparece incluso hasta el final de su creación, no tiene por qué ser trivial o frívola: es ni más ni menos que la quintaesencia de la cordialidad. Y no es de extrañar que un carácter tan jovial como el de Mozart se sirva de ella en toda su obra, y si a Mozart se le incluye en el período clásico de la música es porque el sentimiento al lado de la razón serena equilibra su estilo, justamente a través de ese contraste entre la gracia del rococó y la seriedad prerromántica.

Por esto mismo a la versión de Brendel podría juzgársela como muy inteligente, pues aquellos pasajes llenos de adornos rápidos y a velocidad vertiginosa los ejecuta con suma limpieza, transparencia y una alegría que corresponde a aquel carácter claramente rococó, mientras que en los pasajes de transición en el desarrollo, cambios de modulación y en los tiempos lentos acentúa de tal manera el sentimiento, que la versión nos aproxima más a la gravedad beethoveniana. Gravedad de la que creemos es deudor Beethoven y no sin fundamento, a pesar de la influencia de Haydn sobre aquél. Justamente estas dos **Sonatas** nos demuestran en su estructura y desarrollo su similitud con la escritura beethoveniana; más aún,

compárese el tercer tiempo de la **K 310** con el rondó de la **Sonata Patética** y se percibirá un tratamiento e incluso un dibujo sonoro casi calcado de Mozart.

Brendel, con una técnica flexible por excelencia que lo confirma como uno de los grandes intérpretes de los clásicos, nos ofrece ese magnífico equilibrio, lo que no le impide, a su pesar, algún error grave de interpretación, como es la inobservancia casi absoluta de los reguladores en los pasajes muy rápidos, aunque los observe magistralmente en los lentos. Evidentemente es difícil e incómodo para el intérprete la ejecución de un pasaje muy rápido con regulador, pero precisamente es éste uno de los signos de la escritura musical que más contribuye a la expresión.

En cuanto a los tiempos, pueden parecer muy rápidos, pero dentro del margen de las indicaciones de la partitura que marcan la velocidad del metrónomo no se alejan mucho del aire que corresponde a su ejecución, y lejos del atropellamiento atollado, ofrece una interpretación llena de vida.

Otro de los detalles que a nuestro juicio favorece la versión de las dos **Sonatas** es la repetición de los finales en los tiempos rápidos. No existiendo indicación en la partitura de dichas repeticiones (por lo menos en la edición Litolf de 1908, que nosotros manejamos), el efecto que se consigue es el de alargar el placer de la audición de estas **Sonatas** que en verdad son de una belleza extraordinaria.

La grabación (disponible también en disco compacto), como todo lo que ha publicado Philips últimamente, es de primera calidad. Esperemos que nos siga ofreciendo producciones al mismo nivel.—**JUAN LUIS BARDISA.**

\* \* \*

**MOZART: Concierto para violín y orquesta núm. 2 en Re mayor, K. 211. HAYDN: Concierto para violín y orquesta en Do mayor.** Isabelle van Keulen, violín. Orquesta de Cámara Neerlandesa. Director: Antoni Ros Marbá. Philips 412718-1. Digital. Import.

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

Es una lástima que la Orquesta de Cámara Neerlandesa no grabe más, pues ya hemos tenido ocasión de comprobar tanto «in situ» como en diversas grabaciones que se trata de una de las primerísimas orquestas de cámara europeas. Y si se la dirige como lo hace en este disco su titular, Antoni Ras Marbá, pues su calidad se acrecienta hasta situarse al nivel de una Academy of Saint Martin o una English Chamber. Es la holandesa una agrupación más amplia, con una nutrida sección de cuerda que exhibe un sonido terso, aterciopelado y perfectamente cohesionado; el de la madera es muy similar al de la Concertgebouw, esto es, y valga la redundancia, muy MADEROSO; las trompas, por último, tienen un sonido bello y dúctil, ideal para el cometido esencialmente armónico que desempeñan en el **Concierto** de Mozart. Y Ros Marbá se revela en este disco como un admirable traductor de esta música: su lectura es elegante, clara y, sobre todo, de un idiomatismo sólo comparable al de los grandes directores

haydnianos y mozartinos. Bien es verdad que se trata de obras de factura sencilla, en la que se hallan ausentes aspectos muy relevantes de la música de ambos compositores, pero el director catalán, a pesar de todo, da una auténtica lección de buen gusto y musicalidad en unas obras sencillas que, precisamente por ello, suelen dirigirse muy a la ligera, limitándose a marcar el compás. El, en cambio, cuida cada detalle del fraseo y consigue obtener un sonido en el que se estratifican y funden a la vez perfectamente las diferentes secciones instrumentales.

La coprotagonista de esta grabación es una jovencísima violinista holandesa, Isabelle van Keulen, nacida en 1966. Sería suficiente elogio afirmar que su interpretación no desmerece en nada del acompañamiento que le brinda Ros Marbá, pero con ello —no olvidemos que se trata de su primer disco— no quedaría suficientemente definida la impresión que nos ha causado este hipotético nuevo valor. Se trata de una violinista con un sonido pequeño y bello, pero extraordinariamente frágil, lo que se traduce en ciertos problemas en los cambios de dirección del arco, especialmente en el registro agudo, en el que, por lógica, aquél, mucho más fino, es más proclive a romperse o a perder calidad. Su técnica es idónea para esta música, pero quizá no para obras de una envergadura mucho mayor. Su lectura se apoya en la utilización de un «spiccato» muy controlado cerca del talón para los pasajes rápidos y un contacto general con la cuerda relativamente ligero. En cualquier caso, su versión del **Concierto** de Haydn —impecablemente dirigido por Ros Marbá no recuerdo ninguna dirección mejor de esta obra— es mejor y más idiomática que la del **K 211** de Mozart, cuya versión pequeña quizá de una cierta rigidez y falta de espontaneidad. Violinista, pues, parece que ideal para este repertorio diciosesco.

La grabación digital es espléndida: pocas veces habíamos escuchado una definición y transparencia tan grandes de los planos sonoros y una presencia del clave —en el **Concierto** de Haydn— tan natural como en este registro. Disco, pues, disponible también en «CD» prescindible, pero un buen punto de referencia para valorar la carrera de esta atractiva violinista holandesa.—**L.C.G.**

\* \* \*

**SCHUBERT: Cuarteto núm. 14 en Re menor, «La Muerte y la Doncella».** Cuarteto Orlando. Philips 412127-1. Digital. Import.

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

Sabía que el Orlando no podía defraudarnos. No lo había hecho nunca hasta ahora y continúa sin hacerlo, a pesar de que el listón se sitúa con «**La Muerte y la Doncella**» a una ya muy considerable altura. Pero no sólo eso. La cosmopolita agrupación nos brinda en este su último registro una de las mejores versiones —si no la mejor— que hemos escuchado de la partitura schubertiana. El primer movimiento —tocado, desgraciadamente, sin repetir la exposición— conoce una traducción de una unidad granítica, sin fisuras, trazada de un tirón y sin asomo del más mínimo desequilibrio. Estamos aquí

en las antípodas del Schubert cuartetístico que más anteriormente hemos comentado en estas páginas —el del Juilliard—, ya que el Orlando nos propone un Schubert dramático y desolador en una versión llena de impetu, casi salvaje, pero sometida a un rigurosísimo control tanto conceptual como interpretativo. En el primer aspecto, el Orlando parece inclinarse decididamente por esa vía innovadora de acercamiento a Schubert que cuenta con el Fitzwilliam, el italiano y el Melos como sus más solventes y acertados traductores en el campo cuartetístico. En el segundo, vuelven a deslumbrarnos por la asombrosa homogeneidad que caracteriza a todos sus cambios dinámicos, por su pleno dominio en el planteamiento tensivo (creación, mantenimiento, disminución y supresión), por el empaste sonoro conseguido en cualesquiera combinaciones («tutti», primer y segundo violín, primer violín y cello, viola y cello, etc.) y por su siempre coherente estudio formal (admirable la preparación de la coda).

Belleza sonora, exquisitez en el fraseo y equilibrio dinámico son tres de las grandes virtudes técnicas del segundo movimiento. Es un auténtico placer escuchar cualquiera de las frases de Párkányi o Metz (que el día de la grabación vivía en un estado de gracia particular: está asombroso en todo el movimiento y muy especialmente en su febril solo de la quinta variación), el maravilloso planteamiento dinámico de los cambios armónicos (significativo sobre todo en la enunciación del tema y en la coda, en la que se logra una sorprendente transparencia sonora) o el adecuado golpe de arco de Erlich en la tercera variación, y parece claro que aquel placer ni proviene de una interpretación improvisada, ni es fruto de una inspiración momentánea, sino que es el resultado de un estudio serio y coherente y de muchos, muchísimos ensayos. Todo ello no comporta, claro, una disminución de la espontaneidad interpretativa; por el contrario, el Orlando consigue en este registro atrapar al oyente desde los primeros compases por la sencilla razón de que interpretan cada nota con convicción y con una admirable sentido globalizador (en esto se diferencian, por ejemplo, de intérpretes MINIATURISTAS o FRAGMENTARIOS).

Tras la explosión de los dos primeros movimientos —indudable eje conceptual de la composición—, los dos últimos sirven de necesario respiro. Aun así, el Orlando nos propone una versión incisiva y dramática del Scherzo y un Finale con personalidad propia —y no a modo de mero apéndice— en el que en los momentos oportunos (la coda, por ejemplo) afloran rabia y desesperación. Excelente, en cualquier caso, el golpe de arco elegido en su ritmo de tarantela, extremadamente corto, pero de gran intensidad y precisión.

Versión, en suma, de total referencia, más aún si tenemos en cuenta que la grabación supera con mucho a la de las mejores versiones anteriores (Italiano, Filarmónico de Viena), muy especialmente, por supuesto, en la versión en disco compacto, todavía no disponible inexplicablemente para funciones de crítica.—**L.C.G.**

\* \* \*



**SCHUBERT: Schwanengesang (Canto del Cisne), D. 957.** Ernst Haefliger, tenor; Jörg Ewald Dähler, pianoforte. Claves, D. 8506. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

En mi reciente crítica de la versión del **Canto del Cisne** schubertiano, por Fischer-Dieskau y Brendel (RITMO, núm. 558, septiembre 1985), hacía un breve resumen de las versiones que conocía, entre las que estaba la del tenor suizo Ernst Haefliger, acompañado al piano por Erik Werba, grabada en 1966 para D.G. y publicada en el extranjero en la serie económica. Diecinueve años después de esta muy correcta versión, el mismo cantante la ha vuelto a llevar al disco, completando así la grabación de los tres grandes ciclos de Schubert, realizada por vez primera con utilización de un hammerflügel, y con una toma sonora verdaderamente excelente. El emotivo lirismo de la primera versión no se ha perdido, pero ha mejorado mucho, ya que el peligro de la caída en una posible monotonía por exceso de sobriedad (lo que no le ocurre, en absoluto, a las por otra parte excelentes versiones de Fischer-Dieskau) ha desaparecido. En su lugar, ha aparecido una interpretación más personal, que contempla el vocalismo schubertiano desde una perspectiva propia del primer Romanticismo y no desde las consecuencias finales de éste; es decir, señalando el patetismo propio del compositor sin tener que recurrir a la descomposición de la estética de este movimiento, que llegará a su máxima intensidad en Wolf y Mahler. Por otra parte, la intervención del excelente músico que es Jörg Ewald Dähler, acentúa este aspecto «historicista» de la versión, con una pulsación, un sonido y un estilo perfectamente adecuados, logrando así redondear una visión muy homogénea de uno de los ciclos de Lieder más difíciles de expresar por su complejidad emocional (aunque hay que recordar que no fue concebido como tal ciclo), consiguiendo ser la más estrictamente schubertiana desde las antológicas de Fischer-Dieskau y Moore (D.G. y EMI), menos irregular que la a veces apasionante del mismo baritono con Brendel (Philips), que, en determinadas partes, llega más lejos en cuanto a la interpretación. No he mencionado aún el estado vocal de Haefliger, sorprendentemente mucho mejor de lo que cabría esperar en un cantante de tan dilatada —aunque modélica— carrera, que es todavía capaz de entregarse a estos menesteres, en los que sólo un par de veces un agudo mantenido o pasajes demasiado rápidos le causan problemas (también lo hacen a cantantes mucho más jóvenes que este modélico y ejemplar cantante, que está demostrando hallarse entre los mejores liederistas). Con la ayuda de un acompañante tan entregado como Dähler, lo ha conseguido. (Existe también en el formato de «CD».—**RAFAEL BANUS.**

\* \* \*

**SIBELIUS: Canciones completas.**

Tom Krause, Elisabeth Soderstrom, Irving Gage, Vladimir Ashkenazy, piano. Carlos Bonell, guitarra. Decca Argo, 411739-1, 5 discos. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Un álbum de extraordinario interés que viene a llenar una parcela muy olvidada del gran maestro nórdico. Se recogen en esta grabación el conjunto de canciones que Sibelius compuso a lo largo de su carrera y que se acercan al centenar (exactamente son noventa y dos). La mayoría están escritas en sueco —de cuyos poetas del XIX era Sibelius gran admirador— y algunas en finés. La composición de estas canciones abarca casi toda la vida creadora del músico, pues van de 1888 a 1920, es decir de sus 23 a sus 55 años (recordemos que el maestro dejó de componer treinta años antes de su muerte en 1957). La variedad de estas canciones es lo suficientemente marcada como para que pueda notarse una evolución dentro de la inconfundible personalidad de Sibelius; quizá podría hablarse en un sentido general de «LIRISMO ADUSTO» como cualidad común a todas ellas, aún cuando las compuestas en los años 20 y 30 suelen mostrar una vena más romántica y efusiva que las que datan de épocas más tardías. De entre el primer gran grupo destacaría las impresionantes siete **Canciones de la Op. 13**, inspiradas en poemas de Runeberg, de gran poderío tanto en la parte vocal como en la pianística pero que, frente a su aliento lírico y dramático, ofrecen también remansos de suavidades intimistas, siempre dentro de un colorido tendente a los tonos oscuros. Los textos poéticos de Runeberg —siempre teniendo en cuenta la dificultad de adivinar el valor literario de una traducción— se mueven dentro de una corriente simbolista y fantástica en la que la naturaleza y la muerte son presencia constante y los ecos románticos fácilmente detectables. Sólo la dificultad de cantar en sueco puede explicar al apartamiento de los grandes intérpretes de lieder de esta soberbia muestra del arte de Sibelius.

Otra colección de gran interés y calidad la constituyen las cinco **Canciones Op. 38**, sobre poemas de Viktor Rydberg —excepto la última, que se basa en un poema de Gustav Fröding— escritas entre 1903 y 1904, el mismo período en el que compuso su precioso **Cuarteto de cuerda, «Voces Intimas»**, una de las más bellas obras de Sibelius y de la música de cámara de este siglo. Las **Canciones Op. 38** tienen un cierto aire expresionista y combinan la declamación con una fogosa expresión lírica. Especial mención merece «Atardecer de otoño», una canción bellísima de carácter elegíaco que alcanza una expresividad muy honda.

Las ocho **Canciones Op. 61** constituyen otra muestra del gran talento de Sibelius en este campo. Escritas al mismo tiempo que la sombría y desolada **Sinfonía núm. 4**, volvemos a encontrar en ellas el gusto del maestro finlandés por el paisaje y su reflejo en el alma humana: el anochecer, el canto de un pájaro, el rumor de las olas, la soledad del hombre en medio de la naturaleza... Tal vez las dos más bellas canciones de la colección sean la núm. 1, «**Tan lentamente como el cielo de la tarde**», llena de desolación, y la núm. 7, «**Deseos vanos**», exaltada y de un lirismo de connotaciones románticas. El poeta autor de los textos es el finés K.A. Tavastsjerna, escritor, sin embargo, en lengua sueca, cuyos acen-

tos poéticos rondan alrededor de la naturaleza y la soledad con incursiones en el simbolismo.

Es imposible señalar otras muchas bellezas que pueden encontrarse entre las canciones de Sibelius. Citemos tan sólo las dos extrañas **Canciones para voz y guitarra Op. 60**, de 1909, sobre textos tomados de la obra teatral de Shakespeare «Noches de epifanía», a las que Sibelius dotó de un toque arcaizante, y a la primera de ellas, «**Ven pues, muerte**», de un adusta elegancia.

La interpretación de la mayor parte de las canciones de Sibelius está encomendada al baritono Tom Krause y al pianista Irwin Gage. La soprano Elisabeth Söderström y Vladimir Ashkenazy tienen a su cargo doce de ellas. El guitarrista Carlos Bonell colabora en las dos citadas canciones de Shakespeare. Krause realiza la mejor labor que yo le recuerdo en toda su carrera discográfica. He de confesar que este baritono, en todas las ocasiones que he tenido oportunidad de escucharlo en directo, tanto en ópera como en concierto, nunca me había parecido un artista de primera fila, ni por voz ni por sus dotes interpretativas, e incluso le recuerdo un **Requiem Alemán** de Brahms muy negativo. Sin embargo, en estos discos se muestra como un magnífico cantante: sensible, matizado, de excelente voz en todos los registros, expresivo, variado y conocedor de los textos. Una interpretación verdaderamente notable y que hace justicia a la calidad de las canciones de Sibelius. Las esporádicas intervenciones de Elisabeth Söderström hacen honor a las cualidades de esta excelente soprano —más excelente hoy por sus dotes interpretativas que por la voz propiamente dicha— que entiende estas partituras de Sibelius desde una visión profundamente lírica. El acompañamiento de Gage y Ashkenazy es muy atento y perfectamente compenetrado con las líneas de ambos cantantes. En especial Irwin Gage confirma su fama de ser uno de los mejores especialistas en el difícil arte de acompañar. El guitarrista Bonell toca con tacto y sensibilidad en sus dos breves cometidos.

La grabación es de excelente calidad y casi siempre se mantiene el adecuado equilibrio entre la voz y el piano. El álbum se ofrece con un libreto de medio centenar de páginas con los textos de las canciones en el original y su traducción al francés, inglés y alemán, además de un artículo y amplias notas sobre Sibelius y sus canciones firmados por Robert Leyton y que muestran un buen conocimiento de esta faceta del gran compositor finlandés.

En suma, un álbum absolutamente recomendable para todos aquellos aficionados amantes de la canción de concierto. Un centenar de magníficas canciones excelentemente interpretadas. Lástima que el elevado precio de estos discos impida una difusión que sin duda merecen. Uno de los álbumes más interesantes aparecidos en los últimos años.—**C.R.S.**

\* \* \*

**SIBELIUS: Sinfonía núm. 2.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Lorin Maazel. Decca, Ace of Diamonds 9-42650.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Segundo disco Sibelius extraído del ciclo sinfónico por Maazel y la Filarmónica de Viena que publica en nuestro país Decca, en su serie barata Ace of Diamonds. Como ya sucediera con el anterior (**Quinta y Séptima**), comentado hace algún tiempo desde estas mismas páginas, no estamos ante una versión de referencia, pero sí ante un producto digno, y adecuado para ser incluido en una serie económica. Puesto que el objetivo fundamental de éstas no es otro que el ofrecer a precio módico obras de repertorio con un cierto nivel de calidad, la primera apreciación crítica al respecto sería señalar que el presente disco cumple bastante bien ese objetivo.

Se trata de una **Segunda** de Sibelius siempre más que correcta en lo que a ejecución se refiere, pero algo desigual en el aspecto expresivo a través de sus cuatro tiempos. La obra, que duda cabe, está trazada por su autor desde un punto de vista romántico, y Maazel así lo entiende en su interpretación. Sin embargo, a mi entender, un exceso de nervio —a veces casi crispación— a lo largo del discurso en más de una ocasión está a punto de romper el mismo, porque aquél va en detrimento de una mayor amplitud en el fraseo y más rica matización. Este problema se pone de manifiesto de manera más peligrosa en el segundo movimiento, donde el desarrollo de los acontecimientos se precipita innecesariamente. El resto de la versión es correcta, cuando no magnífica, como es el caso del último movimiento: aquí Maazel salva estupendamente los excesos retóricos de la música gracias a un sentido sonoro fuertemente coloreado y una gran dosis de sinceridad, algo que, a mi juicio, es indispensable para que el final de la obra no se pierda en disquisiciones triunfalistas.

Conclusión: buena alternativa discográfica como primera aproximación a la obra (el sonido es excelente para la época en que fue grabado el disco). Si se quiere una versión más definitiva, búsquese la de Barbirolli para EMI (encontrable en Inglaterra en nueva edición). Para mi gusto, la más grande versión, en disco, de la **Segunda** de Sibelius.—**P.G.M.**

\* \* \*

**SMETANA: Mi País (ciclo de 6 poemas sinfónicos).** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Rafael Kubelik. Orfeo S 115842 H, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

El checo Rafael Kubelik, uno de los mejores músicos entre los directores de orquesta actuales, tiene en su haber una larga y estrecha convivencia con **Mi País** de Smetana, algo así como la «summa» de la música de su patria. Después de haberlo grabado íntegro para Decca en 1959 con la Orquesta Filarmónica de Viena (con muy mal sonido, ya descatalogado) y en 1971 para D.G. con la Sinfónica de Boston (disponible, por fortuna, en la serie económica Privilege), éste su tercer registro le convierte en el director que más veces lo ha llevado al disco. Puede afirmarse que —lo que no siempre ocurre— su trato con la



magna obra le ha ido acercando cada vez más a ella, haciéndole madurar y profundizar en sus bellezas y en sus vivencias, con lo que sus interpretaciones han ido ganando sucesivamente tanto en atención a los detalles como en sentido de la globalidad, que en este ciclo es fundamental, como unidad superior e indivisible que es (hasta el punto de que el compositor desautorizó rotundamente la ejecución de poemas aislados). Lo primero se aprueba tanto en el aumento de pequeños pero a veces significativos hallazgos personales en un determinado fraseo o articulación —que casi siempre convencen tras llamar la atención del oyente— como en la mayor nitidez en la superposición de los planos instrumentales.

Con respecto a las anteriores grabaciones del mismo Kubelik, ésta es de unos «tempi» por lo general más lentos y amplios, con una mayor delectación en el modo de cantar las melodías, y así mismo de una mayor intensificación en los tintes trágicos y sombríos de la obra. Tal vez los poemas que resultan más beneficiados son **Vyseh-rad, Sarka, Por los bosques y praderas de Bohemia y Tábor**.

La Orquesta, en mi opinión generalmente infravalorada, es muy adecuada y está aquí especialmente afortunada, pese a ser una grabación en vivo (Munich, mayo de 1984): tan sólo se me ocurre algún reparo a alguno de los solistas, por ejemplo el oboe, muy lánguido en **Bianik**.

La grabación es muy real y restituye bien la acústica profunda de la sala, pero no es todo lo transparente que podría desearse.

En conclusión, esta nueva grabación es quizá la más bella interpretación de **Mi País**, junto a la de Neumann/Orquesta Filarmónica Checa (Supraphon 1978, de una más acentuada dimensión épica. No es España), y superior por unos u otros motivos a las restantes (Kubelik I y II, Ancerl/Filarmónica Checa, Sawalish/Suisse Romande, Smetacek/Filarmónica Checa, Berglund/Staatskapelle Dresde, etc.). No se contente con **El Moldau** hágase con el ciclo completo.—T.

\* \* \*

**R. STRAUSS: Guntram, Op. 25.** Reiner Goldberg, Ilona Tokody, Sandor Sólyom-Nagy, István Gátia, János Bándi, Attila Fülöp, Tamara Takács, József Gregor, Pál Kovács, Tamás Bátor, János Tóth. Coro del Ejército Húngaro. Orquesta Estatal de Hungría. Directora: Eve Queler. CBS, 12M 39737, discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Acaba de aparecer en el mercado discográfico la primera grabación comercial de **Guntram** de Richard Strauss (anteriormente, hubo una grabación pirata distribuida por Melodram, que no conozco y, además, ignoro si se incluiría completa). Primera obra operística del compositor bávaro, su calidad dista mucho de la gran producción posterior, aunque tampoco merece el total olvido en el que se mantenía hasta la fecha. Compuesta entre 1892 y 1893, durante la convalecencia de una pleuresía que aquejó a Strauss, está plenamente imbuida del carácter romántico wagneriano, y muy en especial de **Lohengrin** y **Tannhäuser**. El libreto, del

propio compositor, refleja un idealizado medieval poblado por pérfidos nobles que someten tiránicamente a sus vasallos, que conviven con damas llenas de bondad y trovadores dispuestos a denunciar la injusticia; no se puede olvidar, tampoco, el motivo de la redención por el amor. La música tiene una notable calidad técnica, pero adolece también, principalmente, de un grave defecto: la falta de personalidad. Es muy difícil ver aquí a Strauss, ni siquiera en potencia. El desarrollo que siguió fue tan diferente, que parece casi imposible que **Guntram** pueda haber salido de sus manos. De lo que sí podemos estar seguros es de escuchar un drama de nivel más elevado que otros muchos de compositores epigonales del post-romanticismo. Pero Strauss no renegó de su primera obra dramática, y en 1940 hizo una revisión, que es la base de la actual grabación, en la que cambió la instrumentación, haciéndola menos densa, y suprimió una media hora de música.

Esta es la versión que presenta CBS, que también favorece la obra, gracias a una grabación de mayor entidad que las efectuadas habitualmente por Hungaroton (coproductora del registro), con cierta tendencia a una toma algo metálica como único fallo. La dirección de Eve Queler, al frente de una magnífica Orquesta Estatal Húngara (que no siempre toca tan entregada) es brillante y animada, con segura planificación del lineal desarrollo dramático y buen conocimiento del mundo teatral, que aprovecha esgrimiendo un efectismo para nada inadecuado a la obra, que se sigue así con interés. También en los pasajes más líricos sabe matizar suficientemente el carácter cantable. El conjunto de cantantes —que debe superar una escritura de gran dificultad, en especial la de la pareja protagonista— cumple con desigual nivel, y resultan inferiores las pequeñas partes (Tamara Takacs, Tamas Bator, Janos Toth) que las principales. El tenor Reiner Goldberg vuelve a encontrar, como «Guntram», el buen nivel vocal de su «Parsifal» (con Jordan, Erato), después de su no demasiado afortunado «Apolo» en la **Daphne** straussiana de Haitink (EMI). El instrumento suena recio, vibrante, con sólo pérdida de brillo en la zona aguda, y es acompañado de un cuidadoso fraseo que expresa de modo ideal el carácter del trovador enamorado de la esposa del Duque, Freihild. Esta está encarnada por Ilona Tokody, interesante soprano húngara, que, después de su muy comentada intervención madrileña en **Simon Boccanegra**, no ha estado a la altura prometida. Su primera aparición es bastante fría, lo que no concuerda con la desesperación inicial del personaje, aunque, en los siguientes actos —y muy especialmente en el gran dúo del tercero, a mi juicio, lo más logrado de la composición— consigue interesarse por el personaje, una especie de «Elisabeth» de **Tannhäuser** mezclada con Genoveva de Brabante. Es la sensualidad y la vehemencia de sus acentos lo que consigue compensar una emisión no totalmente canónica de un instrumento muy apreciable, con dureza en el ataque y desigualdades entre los registros. El gran barítono Sandor Solyom-Nagy realiza en su intervención como el Gran Duque una nueva creación, uniendo la nobleza e inteligencia de su interpretación a una musicalidad irreprochable. Istvan Gati dibuja bien la breve aunque intensa parte del Duque Ro-

bert, «el malo de la película», con una muy atractiva voz lírica. Correcto el bajo Jozsef Gregor como «Friedhold», y bien caracterizado el bufón de Janos Bándi. Se incluye el libreto en alemán, francés e inglés.—R.B.I.

\* \* \*

**R. STRAUSS: Die Frau ohne Schatten (La Mujer sin Sombra), Op. 65.** Birgit Nilsson, Leonie Rysanek, Ruth Hesse, Walter Berry, James King, Peter Wimberger, Lotte Rysanek, Gertrude Jahn, Hans Helm, Lorenzo Alvarry, Murray Dickie. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director: Karl Böhm. Deutsche Grammophon, 415 472-1, 3 discos. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Con motivo de la publicación en España de la versión de **La Mujer sin Sombra**, de Richard Strauss, dirigida por Joseph Keilberth (RITMO, núm. 543, mayo 1984), escribí un amplio comentario sobre la obra, sin duda uno de los títulos más importantes e impresionantes de la producción lírica de Strauss, y uno de los más logrados libretos de Hugo von Hofmannsthal. Si el lector acude a mi anterior crítica, observará que los asteriscos otorgados a ambas versiones coinciden en el número. Por lo tanto, y para evitar malentendidos, ya que no pretendo que se piense que el nivel de la interpretación (altísimo en ambas) tenga el mismo resultado final, trataré de justificar esta postura.

Las dos versiones editadas por D.G. coinciden en estar grabadas en vivo, la primera en 1963 y ésta en 1977; los catorce años de diferencia permiten una toma sonora de mayor calidad en la segunda, aunque la de la primera es muy correcta. La firma alemana adquirió muy recientemente los derechos de una grabación de la emisora austríaca ORF, una de las últimas representaciones de la obra dirigidas por Karl Böhm, que había hecho de ella uno de sus mayores éxitos y la había llevado al disco unos veinte años antes (para Decca, no en España). Su dirección musical es, en todo momento, extraordinaria, digna del grandísimo straussiano que fue. Su visión contempla el drama desde una perspectiva similar a la que adoptara al dirigir los dramas heroicos wagnerianos, que consiste en humanizar a los personajes y sacarlos de la esfera irreal, con lo que toda la acción gana en credibilidad, y, consecuentemente, en fuerza expresiva. El realismo con que construye la complejísima trama y con que expresa los contradictorios sentimientos de los esforzados personajes otorga a la acción una mayor verosimilitud que la que consigue Keilberth, un excelente maestro de la antigua escuela, que aprovecha al máximo el carácter de cuento mágico de la acción, que pasa en Böhm a un segundo plano. La paleta orquestal de Böhm, apoyada en un instrumento de muy superior calidad —la aquí denominada Orquesta de la Opera Estatal de Viena, que no es otra que la insuperable Filarmónica de Viena—, es mucho más amplia en la matización y el colorido, lo que, añadido a la fuerza expresiva conseguida en los conflictos y a la violencia con que descarga las pasiones, convierten su dirección en otro de los hitos de su ejemplar discografía.

Por tanto, hubiéramos contado con

una publicación de antología, si el registro se hubiera realizado unos años antes, o si hubieran intervenido algunos de los cantantes de la versión de Keilberth. Los de la actual forman un equipo sólido, que se aplica atentamente a las grandes exigencias de la batuta, y demuestra haber cantado la obra conjuntamente en varias ocasiones. Pero ninguno de ellos se encontraba ya, en 1977, en su mejor momento. Por ejemplo, Birgit Nilsson poseía aún rasgos de su inconfundible y legendario instrumento, con esa rotundidad capaz de impresionar por la cantidad y el colorido vocales, sin olvidar su excelente técnica e innegable musicalidad. Pero ya no podía reflejar adecuadamente la atractiva personalidad de la mujer del tintorero, y opta por una visión violenta más excesivamente lineal, muy alejada de la también temperamental, pero mucho más humana y variada de Inge Borkh en la anterior versión. Leonie Rysanek, poseedora todavía de una de esas personalidades interpretativas cada vez más raras de encontrar, plantea en su emotiva encarnación de la emperatriz un retrato bien trabajado, pero la voz, manteniendo ese color tan atractivo, no produce siempre el mismo placer que el instrumento que poseía Ingrid Bjoner en 1963. La tercera mujer es Ruth Hesse, una sólida mezzosoprano dramática, en una eficaz caracterización de la infernal nodriza, aunque sin ese carácter visionario que aportaba Martha Mödl. El tintorero Barak es ahora Walter Berry, no en una de sus mejores creaciones. Tampoco supera a Fischer-Dieskau. James King ya había perdido parte de ese excelente metal heroico de su recia voz, pero es, sin duda, un cantante mucho más depurado y un intérprete de mayor interés que Jess Thomas. Los secundarios demuestran que en la Opera de Viena, en 1977, eran bastante inferiores a los de la de Munich en 1963.

Algunos datos muy a tener en cuenta en la actual versión son la inclusión del libreto —¡por fin!—, aunque sólo en alemán, francés e inglés, sin el cual es imposible apreciar la inmensa riqueza del mensaje musical y teatral; en segundo lugar, la reducción en el número de discos (tres, el lugar de los cuatro de la anterior). Acudí a la partitura para comprobar si la cantidad de música era la misma, ya que la obra, por sus inmensas dificultades —que destruirían la más espartana resistencia de los cantantes—, suele ser ofrecida con algunos cortes. Pues bien, los cortes son los mismos en las dos versiones. Observando los puntos positivos de la versión —en general, todos, aunque con las necesarias matizaciones—, se puede decir que la versión de Böhm se erige en primera opción (existe también en compact disc). Se habla de una nueva grabación por Solti, que promete bastante (aunque la falta de auténticas voces dramáticas en el presente introduzca un toque de escepticismo).—R.B.

\* \* \*

**VAUGHAN WILLIAMS: Sinfonía núm. 5; Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis.** Orquestas Philharmonia y Sinfonía of London. Director: Sir John Barbirolli. EMI ASD 2698. Import.

**VAUGHAN WILLIAMS: Sinfonía núm. 7, «Antártica».** Norma Burrowes, soprano. Coro y Orquesta de la



Filarmónica de Londres. Director: Sir Adrian Boult. EMI ASD 2631. Import.

Interpretación: ★★★★★ (5ª y **Fantasia**)  
★★★★ (Antártica)

Sonido: ★★★★★

Importante publicación de estos discos, que vienen a llenar un incomprensible vacío en el mercado discográfico español. Lo deseable sería que EMI española insistiera en el asunto e importara el resto de las **Sinfonías** de Vaughan Williams por Sir Adrian Boult, bien en discos sueltos o bien forma de integral. En todo caso, un buen principio éste, probablemente producto de la apreciablemente nueva política de ediciones que últimamente se está llevando a cabo por parte de los responsables de la antedicha firma discográfica.

Del sinfonismo de Vaughan Williams, para vergüenza de propios y extraños, poco se sabe en nuestro país. Sólo una avanzadilla minoritaria conoce y estima la música del autor inglés. Las dos **Sinfonías** que se presentan ahora al aficionado español suponen, por distintas razones, dos puntos de inflexión importantes en la obra sinfónica de aquél. La **Quinta**, estrenada en 1943, cuando su autor contaba ya 71 años, es para unos una toma de postura ante los acontecimientos bélicos de la Europa de la época. Otros, con el autor a la cabeza, defienden por el contrario que sólo se debe ver en ella un ejercicio de música pura. Dedicada a Sibelius, no cabe la menor duda de que con esta obra Vaughan Williams logra afianzar un estilo y un lenguaje consecuencia de concienzudos estudios sobre la música campesina inglesa. Es, en este sentido, una pieza que se puede calificar de nacionalista —particularmente su hermoso tercer movimiento— y de «ajena» al peso de las corrientes post-románticas centroeuropeas. En mi opinión se trata de una obra maestra, cuya aparente serenidad y, en cierta medida, placidez, se ven de continuo turbadas por una orquestación de aspectos tímbricos misteriosos y enigmáticos. Por añadidura, el sutil juego de tonalidades en que están involucrados aquéllos, no sólo llegan a conducir al oyente a la hilaridad emocional, sino también a una verdadera zozobra. Es, efectivamente, una obra muy bella, pero no de una belleza pasiva; al contrario, bastante turbadora.

El primero de los discos reseñados incluye la soberbia **Fantasia sobre un tema de Tomás Tallis**, obra de relativa juventud. Téngase en cuenta que es contemporánea de la **Primera Sinfonía**, obra no acabada hasta 1910, fecha de composición de la antedicha **Fantasia**. En ésta, y no sólo por estar construida sobre música propiamente inglesa, si se percibe al buscador de un lenguaje musical. Para encontrarlo, Vaughan Williams mira hacia la música coral de su país, con la que en toda su obra siempre se sentirá solidario (véase, por ejemplo, cómo está construida la Passacaglia del último tiempo de la **Quinta Sinfonía**; con qué dominio de los recursos polifónicos). El resultado es una exquisitamente sobria música, cuyo optimismo catedralicio evoca claramente la majestad y grandeza de las cortes de los Tudor. Otra obra maestra.

Menos interesante, por las razones que a continuación expondré, me parece la **Sinfonía Antártica** (núm. 7

del catálogo), consecuencia directa de la música que el autor escribiera para una película basada en el viaje a la Antártida de Robert Scott. Como música cinematográfica resulta módica; pero en cuanto a su contenido propiamente sinfónico, creo que la partitura se alarga en exceso, incurriendo en más de un TIEMPO MUERTO de difícil justificación musical. Su más resaltable virtud es la magnífica orquestación, fundamentalmente en lo que a estudio de timbres y atmósferas sonoras se refiere (utiliza la voz humana sin texto, toque exótico que queda bastante bien). Pero, a la postre, a pesar de sus abundantes atractivos toques de efectismo, la escucha se hace algo pesada.

Pasando ya a las respectivas interpretaciones, y en relación a lo dicho en el párrafo anterior, es posible que la versión que de la **Antártida** hace Sir Adrian Boult no ayude a su más idónea comprensión. Y, claro, a su disfrute. Es una interpretación cuidadosa y musical, pero, a mi juicio, no acaba de conseguir centrar el interés del receptor, porque más que DISIMULAR los posibles defectos de la obra, los acentúa: de esta música se podría extraer más partido si se matizara más la HISTORIA y se jugara con las tensiones buscando más contraste. De todas las maneras, es una más que aceptable versión, que se puede recomendar sin dolor de conciencia.

Cosa distinta sucede con el otro disco (el primero de los que aparecen en el encabezamiento de este comentario), cuyas interpretaciones de Barbirolli son, en los dos casos, magistrales. Es una pena que no llegara a grabar el ciclo sinfónico completo, pues la manera en que se enfrenta a esta música parece ser la ideal. Barbirolli ahonda en el mundo musical de Vaughan Williams desde la óptica que éste último siempre defendió para su música; alejándose de todo intento de descriptivismo y haciendo hincapié en los valores musicales puros de las obras. Así, sus versiones se convierten en verdaderas clases magistrales, para explicar las RAZONES DE LA EMOCIÓN sin apoyarse en factores psicológicos. O sea, de cómo hacer música sin renunciar al componente expresivo —a veces, incluso una expresividad obtenida de una ansiedad de auténtica marca romántica—, pero DICIENDO sólo lo justo.

Resumiendo: dos grabaciones que a pesar de soportar sobre sus espaldas ya algunos años (1963 y 1970, respectivamente) resultan indispensables en la discoteca de todo aficionado que piense que la música post-romántica no se acaba en los nombres de siempre. El sonido, además, es excelente. —P.G.M.

\* \* \*

**VERDI: Arias de La Forza del Destino, Il Trovatore, Otello, Don Carlo, Un Ballo in Maschera y Giovanna d'Arco.** Renata Tebaldi. Varias orquestas y directores. Decca «Grandi Voci» 411 886-1.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

La excelente serie «Grandi Voci» nos ofrece ahora un nuevo disco de Renata Tebaldi, la más grande soprano para Verdi y Puccini de su tiempo. En esta ocasión Renata Tebaldi dedica al gran maestro de Busseto un recital con arias de seis óperas, que

nos muestran, una vez más, sus suntuosas calidades vocales. Fue Renata Tebaldi poseedora de una voz de excepcional belleza, de graves y centro cálidos y de gran anchura lírica, primer agudo luminoso y timbrado. Su voz descendía en calidad sólo al enfrentarse con los sobreagudos, aunque en su primer etapa —finales de los cuarenta, principios de los cincuenta— incluso el Do sobreagudo podía situarse en la misma categoría que el resto de la tesitura. Quizá la característica más singular de la Tebaldi fuese la homogeneidad de su voz, de una igualdad superior a la de todas las sopranos de la escuela italiana. Durante los años cincuenta ella y María Callas fueron, sin disputa, las dos sopranos más admiradas y discutidas de la escena lírica internacional; pese a la gran diferencia vocal y temperamental, el enfrentamiento entre ambas divas y sus partidarios provocó numerosos comentarios y polémicas apasionadas. Desde un plano dramático la Callas tenía clara ventaja —sobre todo en los personajes fuertes y desgarrados— además de poseer agudos más fáciles —en su breve época de esplendor— y capacidad para las agilidades, aspecto éste que la Tebaldi nunca cultivó. Pero en cuanto a lo que se refiere a la voz, a sus aspectos tímbricos, a su riqueza de armónicos, a su pura belleza instrumental, la superioridad de Renata Tebaldi sobre María Callas era tan apabullante que la voz de ésta —su irregularidad tímbrica, el trémolo cada vez más marcado, las desigualdades de emisión— parecía, después de haber escuchado el maravilloso instrumento de la Tebaldi, algo así como la de una comprimaria destacada.

En el presente disco tenemos ocasión de escuchar a la gran cantante en alguna de sus mejores interpretaciones en el repertorio verdiano. La secuencia de **La Forza del Destino** «Son giunta!... madre, pietosa vergine» es de una extraordinaria belleza vocal y expresión justa, lejos de cualquier exageración de tipo verista. Magnífica el aria de **Il Trovatore** «Tacea la notte placida», llena de aciertos en la evocación del encuentro amoroso y en la serenidad de la noche; no así la cabaletta siguiente, a la que falta facilidad en las agilidades, que resultan algo pesadas e imprecisas rítmicamente. La gran escena del cuarto acto de **Otello** nos presenta a la Tebaldi soberbia de voz aunque la interpretación no sea lo suficientemente rica en matices; algo le falta de fragilidad, de angustia contenida e incluso de una unción religiosa en el «Ave María». Estas tres interpretaciones fueron grabadas en los años cincuenta. La segunda cara del disco pertenece a una grabación de 1965, cuando ya Renata Tebaldi había pasado sus tiempos de esplendor. Pese a ello la voz sigue sonando con extraordinaria hermosura y sólo en los sobreagudos se advierte el esfuerzo y algún signo de deterioro.

Las dos grandes arias de **Un Ballo in Maschera** las interpreta Tebaldi en una línea austera, en algún momento quizá demasiado austera, aunque prefiero esto a los excesos lacrimógenos de algunas otras sopranos. Por otra parte, la excelente zona grave de que siempre dispuso Renata Tebaldi hace que no tenga que forzar la voz en dos arias que necesitan casi graves de mezzo; es cierto que es incapaz de hacer pianísimos en los sobreagudos —para ellos hay que ir a la soberbia interpretación de la Caballé— pero hay una nobleza y una dignidad de

auténtica soprano verdiana. La naturalidad expresiva de la Tebaldi se muestra asimismo en el aria de **Don Carlos** «Tu che le vanita» en la que de nuevo hay que admirar la igualdad de registros y la fluidez de la emisión. La última aria, y la menos conocida, es «Sempre all'alba» de **Giovanna d'Arco**, en la que la Tebaldi supera con gran dignidad, en algunos momentos con brillantez, sus numerosos escollos.

Disco, pues, muy recomendable y en el que encontramos la mayor parte de las virtudes de la soprano italiana y también sus limitaciones. De cualquier modo, una de las voces más hermosas que nos ha deparado el disco en toda la historia. El sonido, pese a los años transcurridos, es más que aceptable. —CARLOS RUIZ SILVA.

\* \* \*

**VIVALDI: Conciertos para violoncelo, cuerda y continuo R 411/412, 418, 424, 413 y 401.** Heinrich Schiff, violoncelo. Academy of Saint Martin-in-the-Fields. Directora: Iona Brown. Philips 411126-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Este disco ha de ser forzosamente bien recibido por lo novedoso de su contenido. Si a ello le añadimos que la interpretación es excepcional, pues ya se convierte, a pesar del precio, en un registro altamente recomendable. En cualquier caso, lo que me parece más reseñable de este disco es la interpretación de Heinrich Schiff, un violoncelista que nos había decepcionado en numerosas ocasiones (la última, creo recordar, en el **Doble Concierto** de Brahms con Accardo y Masur) y al que por fin escuchamos en una versión irreprochable de unas obras que, todo hay que decirlo, bien poco tienen que ver con el repertorio romántico que le habíamos escuchado hasta ahora. El joven violoncelista austriaco (tiene tan sólo 32 años) destaca aquí el frasco de las esencias deleitándonos con un sonido bellísimo en todos los registros —y especialmente en el agudo— y una técnica ideal para esta música: articulación muy nítida —salvo algunos momentos aislados de confusión en los pasajes rápidos—, afinación, impecable e igualdad absoluta en las numerosas escalas y progresiones.

Iona Brown no nos ha sorprendido con su excepcional y personalísima dirección, porque ya hemos alabado desde aquí no pocas veces su extraordinaria musicalidad y sus indudables dotes como líder de esta excepcional agrupación que es la Academy Londinense. El sonido de ésta es más ligero que el de I Musici, y quizás más transparente, pero carece del color y la tersura del de los italianos, aunque resulta en la práctica igualmente idóneo. La dirección de la Brown, vitalista, y fresca, es especialmente notable en los pasajes en los que la orquesta acompaña a Schiff, ya que en lugar de dejar que aquélla suene simplemente como un eco lejano, la mantiene continuamente en un primerísimo plano, arrojando así en todo momento al solista, que se convierte por ello en una especie de «primus inter pares».

Disco, pues, de excelente nivel interpretativo. —L.C.G.

\* \* \*



**VIVALDI: Introduzione al Gloria, R 642. Gloria R 589. Credo R 591.** Coro John Alldis. English Chamber Orchestra. Director: Vittorio Negri. Philips 412 405-1. Import.

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

Las versiones de Vittorio Negri han devenido clásicas en lo que a la música religiosa de Vivaldi se refiere. Aquí se recogen dos de las piezas más populares: el archiconocido **Gloria** R 589 y el **Credo** R 591, junto con una pieza de introducción al Gloria, **Ostro picta**, especie de motete que las iglesias venecianas intercalaban durante la misa, entre las partes más importantes. Incluir esta pequeña obra, para soprano y orquesta, ha sido todo un acierto, ya que cumple a la perfección como preparatoria de la grandeza de Gloria.

Negri acierta plenamente en su versión: alegre (casi desenfadada), a la vez profunda, domina por completo el lenguaje vivaldiano, ofreciendo aquí y allá su especial gusto por el detalle, por el sabor plenamente acertado en el estilo barroco. Desde este punto de vista, sus versiones tienen poca competencia: la reciente versión de George Guest con el Coro de St. John's College de Cambridge (Decca) es quizás más noble, pero carece de la suficiente vitalidad. Y contando con que Negri se decanta por instrumentos actuales, debo señalar que éstos no hacen añorar en modo alguno los históricos. Entre las versiones que utilizan estos últimos, se le acerca la de Hanns-Martin Schneidt con los Regensburger Domspatzen (Archiv). Pero si contamos que estas otras dos versiones sólo coinciden con la de Negri en la **Gloria**, he de concluir que el acierto de la inclusión del **Credo** y de la **Introducción** citada hacen de este disco el preferible.

La Orquesta Inglesa de Cámara es también superior a las de las otras versiones, con solistas excepcionales, especialmente el violinista. Y el Coro John Alldis está también a gran altura, aunque, a mi gusto, hubiera reducido algo su número; de todos modos, destaca por su ductilidad y ajuste.

La grabación, analógica de 1979, es muy clara, con una adecuada presencia de todas las voces. Prensaado muy limpio. **S.B.S.**

\* \* \*

**WAGNER: Escenas de El Holandés errante, La Walkyria y Parsifal.** Simon Estes, bajo-baritono. Staatskapelle Berlin. Director: Heinz Fricke. Philips 412 271-1. Digital. Import.

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

Cuando se habla de la escasez de grandes voces wagnerianas, es preciso recordar que, incluso en la época de mayor esplendor, ha sido tarea ardua el encontrar voces REALMENTE aptas para este repertorio. También que, en la mayoría de los casos, era difícil combinar, en una misma persona, las cualidades físicas e interpretativas idóneas, de modo que era frecuente tropezar con interpretaciones genéricas, hasta superficiales, en voces magníficamente dotadas. Ahora y a despecho de sus limitaciones físicas y técnicas, cantantes como

Behrens, J. Altmeyer o Jerusalem alcanzan versiones sensibles, musicalísimas —recuérdese la representación de **Die Walküre** en Bayreuth, el 28 de julio de 1984, transmitida por Radio-2.

El caso de Simon Estes es el inverso. Su debut bayreuthiano, el 26 de julio de 1978, en el papel del «Holandés», supuso una revelación en el plano vocal —no digamos en el histriónico, dado que Estes posee una notable arrogancia física. Su voz, homogénea en toda la gama, desde el Fa grave al Sol agudo, timbrada, potente, con «squillo», con buena resistencia física, era el epítome del bajo-baritono heroico. Ciertamente que las notas graves ha debido trabajarlas mucho, hasta lograr su actual redondez. También, el «vibrato» rápido —que llega a molestar en las notas de valor largo— la emisión entubada en torno a las vocales «O» y «U», su no ejemplar dicción germana y una cierta falta de elegancia en la línea vocal, pronta a desembocar en bruscas roturas, en acentos exagerados. Pero aquel apóstrofe casi sobrehumano «Ew'ge Vernichtung, nim mich auf!», al final del monólogo del «Holandés», era algo insólito en el Bayreuth de los McIntyre, Stewart o Crass. Estestriunfó y hoy su «Holandés» es algo más que simple bravura vocal. Ciertamente que estamos lejos del humanismo desgarrador de Hans Hotter, pero Estes puede mirar, sin rubor, hacia George London o Hermann Uhde, cantantes que quizá le aventajaron en madurez interpretativa. En este disco, la versión de «Die Frist ist um» queda como un ejemplo glorioso de canto wagneriano. En el lamento de «Amfortas» —del primer acto, no del tercero, como se indica erróneamente en la carpeta— Estes expresa más el sufrimiento físico que el metafísico, aspecto éste en el que puede haber influido la misma caracterización del intérprete en la actual producción bayreuthiana. (Recordemos cómo Estes debe aparecer portando una enorme cruz, como símbolo del sufrimiento de «Amfortas». Con todo y considerado desde un plano estrictamente vocal, es admirable la potencia de sus «Erbarmen» y la fluidez de su línea de canto. Este nivel descendiente sensiblemente en la dos escenas de **Die Walküre**. En la narración de «Wotan», del segundo acto, se observan la escasa congenialidad de Estes con la situación dramática del diospadre. Falta el tono confidencial, casi susurrado, de un Hotter, y también la amargura de su ansia de autoaniquilación. El repetido «Das Ende», pivote dramático del «Anillo», es CANTADO, más no VIVIDO. Y eso que Estes resulta fascinante por la densidad sonora y por la firmeza con que emite los Fa y el Sol bemol agudos. En los adioses de «Wotan», se acentúa peligrosamente el vibrato y la atmósfera del «Leb Wohl» es alicorta (en este punto, hay que reprochar a Heinz Fricke lo plano de su dirección, la baja tensión generada en el clímax de la «justificación de Brunilda» y la tosquedad del encantamiento del fuego). En este personaje, que Estes ha interpretado en la producción berlinesa del **Anillo** que comanda Jesús López-Cobos, es impensable, al menos por el momento, equiparar al baritono americano con las alturas olímpicas de Hotter. Incluso Theo Adam, en su reciente grabación para Ariola, posee una dimensión trágica superior. Se ha dicho que Solti había seleccionado a Estes para interpretar el «Wotan» del **Anillo** bayreuthiano

de 1983, pero que hubo de desistir ante la negativa —no apoyada en razones musicales— de Peter Hall. Quizá una experiencia de este orden habría ayudado a Estes a profundizar su visión de «Wotan», ya que parece un poco lento en la asimilación del carácter de los personajes. Sin embargo, dejamos las espadas levantadas, por si acaso.

Eficaz la aportación de Eva-Marie Bundschuh, como «Brunilda» y sólo discreto el «Titurel» de Heinz Reeh. La Orquesta obedece la escasamente inspirada batuta de Fricke. La grabación y el prensado, excelentes. **G.B.M.**

\* \* \*

**WEBER: Concertino para trompa y orquesta en Mi menor Op. 45. R. STRAUSS: Concierto para trompa núm. 1 en Mi bemol mayor Op. 11. Concierto para trompa núm. 2 en Mi bemol mayor.** Hermann Baumann, trompa. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Director: Kurt Masur. Philips 412 237-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★ (Baumann)  
★★★★ (resto).  
Sonido: ★★★★★.

La fijación romántica por el piano y a un grado bastante menor por el violín o el violoncelo, impidió que la etapa legara una variada literatura concertante al estilo del barroco. Las obras seleccionadas para el disco representan dos momentos concretos en la evolución del instrumento. La partitura de Weber, virtuosística y epidérmica, nace cuando todavía está vigente la trompa natural. El **Primer Concierto**, escrito en los primeros años de la carrera de R. Strauss, pensando en su padre, instrumentista destacado de trompa, es contemporáneo del definitivo asentamiento de la trompa con pistones. El **Segundo** se adentra en otra etapa, pues fue compuesto nada menos que 60 años más tarde que el **Primero**. Este retorno del autor de **Don Juan** a la forma supone uno de sus productos más serenos de sus años finales.

Hermann Baumann es uno de los primerísimos intérpretes de su especialidad del momento presente. Su dedicación es igualmente convincente tanto en la trompa natural —ha colaborado con diversos conjuntos de instrumentos originales y como solista recordemos su soberbia versión de los **Conciertos** de Mozart con Harnoncourt— como en la de pistones. La enumeración de sus cualidades nos llevaría a ocupar demasiado espacio. Resaltaremos, con todo, su perfecta afinación en cualquier registro, la tersura de su sonido, poderoso cuando es pertinente, la belleza del «legato» y su siempre inteligente musicalidad. De calidad los acompañamientos de Masur, aunque en Strauss se muestra a menor nivel que los grandes intérpretes —Kempe o Karajan— del bávaro. **E.M.M.**

## RECITALES

**BARBER: Adagio Op. 11. KHACHATURIAN: Adagio de «Spartacus». SCHMIDT: Intermezzo de «Notre-Dames». GRIEG: La mañana (de «Peer Gynt»). SIBELIUS: Vals triste.**

**MASCAGNI: Intermezzo de «Amico Fritz». RACHMANINOV: Vocalise. SATIE: Gymnopédies I y II.** Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Director: Lawrence Foster. Erato (60) 160 302.

Interpretación: ★★★.  
Sonido: ★★★.

Sobre este tipo de discos hemos tenido oportunidad de pronunciarlos en otras ocasiones anteriores. No dudamos que cumplen seguramente una función entre un público no demasiado adentrado en el conocimiento de la música, pero al mismo tiempo nos parece indudable que el valor de una grabación como la presente para un receptor con un nivel de exigencia riguroso tiende simple y llanamente a cero. El registro que motiva nuestro comentario es un buen ejemplo del catálogo de defectos que caracterizan a todos los de su naturaleza. En torno a una idea mínima, casi un mero pretexto, se han acoplado una serie de piezas, que únicamente tienen un común lo pausado de su velocidad, sin atender a otros criterios de época, género o estilo. El producto obtenido nada aporta a la formación musical del oyente.

Al menos las interpretaciones poseen un cierto buen tono. Sin embargo, se enfrentan en varios casos al escollo insalvable de su falta de contexto cuando se trata de fragmentos sacados de obras más extensas. **E.M.M.**

\* \* \*

**BERGONZI: Arias de ópera. Il Trovatore, Luisa Miller, Aida, La Traviata, Un Ballo in Maschera, La Forza del Destino, Don Carlo, Andrea Chenier, La Gioconda, Adriana Lecouvreur, L'Africaine.** Decca Grandi Voci 9-42022.

Interpretación: ★★★★★.  
Sonido: ★★★.

He aquí un tenor que debe conocer el nuevo aficionado. Como tantas otras voces de los años 50 y 60, hoy cobra un renovado interés. Su escucha resulta conveniente frente al actual mercado de valores, o, en determinadas ocasiones, ante determinadas versiones hoy sin competencia pero ni mucho menos inapelables. El canto de Bergonzi, ni voluminoso ni particularmente extenso en su registro agudo —aunque tampoco corto en su mejor época— tiene la suprema virtud del fraseo. El gusto en el fraseo, la homogeneidad del registro, la segura impostación, características por las que se denota el buen tenor apenas abrir la boca, en la primera frase de un recitativo.

Las arias aquí recogidas pertenecen a grabaciones bien conocidas para el aficionado, entre 1958 y 1963. Aparte de las buenas versiones de Giordano, Cilea, Ponchielli y Meyerbeer, el recital se centra, lógicamente en Verdi, repertorio en el que el tenor italiano fue maestro y en algunos momentos todavía inalcanzada por pureza de línea, matización y buen gusto. Insuperada, sin duda, me parece todavía su interpretación de **Un Ballo in Maschera**, que aquí podemos recordar en la versión dirigida por Solti, en 1962 («Su, profetessa... Dí tu se fedele») y en la de Gavazzeni, también de 1962 («Ma se mé forza perderti»). **B.C.**



**CALLAS: arias de óperas francesas: Carmen, Romeo et Juliette, Mignon, Le Cid, Louise, Orphée et Eurydice, Alceste, Samson et Dalila,** (incluyendo «Mon cœur s'ouvre a ta voix»). Orquesta de la Radio Nacional Francesa. Director: Georges Prete. EMI 065-1433481.

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

Recital producido por Walter Legge en 1961, época considerada ya de decadencia en la soprano, pero cuya calidad global es muy alta. Demostración de su amplitud vocal, desde el registro (y el color) de mezzo hasta el de soprano ligera al servicio siempre de una expresión matizada, comunicativa y plena de sentido dramático. En el aria «J'ai perdu mon Eurydice» ejemplifica la asercencia del formalista Hanslick al referirse a este pasaje musical: su ambigüedad, su expresión aplicable tanto a la cólera como al intenso júbilo; Callas no hace sino potenciar la expresión musical culminada en la maravillosa repetición final, singularmente apasionada en la voz de la Callas. En el aria de **Alceste** nos ofrece un registro grave perfecto, redondo y puro, aunque los agudos resultan ya tensos y con excesivo vibrato. Destacan en este registro de mezzo sus interpretaciones de **Samson et Dalila, Le Cid**, en cuya aria «Pleurez, mes yeux», sobre una magnífica dirección de Prete, combina perfectamente dulzura y pasión. Como soprano ligera destaca en el vals de **Romeo et Juliette** con un delicioso fraseo y mordente en los sobreagudos, y en el aria de **Mignon** nos exhibe su dominio de la coloratura. Se trata, en suma, a pesar de cierto declive en su registro agudo de pecho, de uno de los recitales más interesantes de la Callas, absolutamente recomendable para valorar su genio expresivo.—B. C.

\* \* \*

**«CHRISTMAS CAROLS»: Canciones de Navidad.** Coro de la Abadía de Westminster. Director: Simon Preston. Deutsche Grammophon 413 590-1. Digital. Import.

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

En este disco se han recogido, en seis grupos, las canciones navideñas que, durante el adviento y la navidad, ofrecen en tres oficios litúrgicos los cantores de la Abadía de Westminster, en Londres.

La selección ha recogido desde canciones del siglo XV hasta composiciones actuales, con textos antiguos y modernos. Desde corales tradicionales, como la alemana **Wachet auf!** (traducida al inglés: **Up! awake! from highest steeple**), pasando por obras de Praetorius (**Resonet in laudibus**), Scheidt (**Puer Natus**), Andreas Hammerschmidt (**Alleluja! Freuet euch**), Marc-Antoine Charpentier (**Salve puerule**), Felix Mendelssohn (**Hark! the heard angels sing**), hasta Benjamin Britten (**A Shepherd's Carol**) u otros compositores actuales como Oldham, Wishart, Poston, Davies o Gardner.

Tal mezcla de estilo no se aguantaría sin dos poderosas razones: que

la interpretación es excepcionalmente buena y convincente, y que no se trata de haber recogido en disco unos oficios litúrgicos vulgares de cualquier parroquia, sino que éstos constituyen toda una tradición en Londres. De aquí la idea de agruparlos para el disco.

La escucha del Coro de la Abadía de Westminster es un placer. Las voces, de una pureza y una afinación perfectos, desarrollan estas canciones con naturalidad, sin afectación, como si salieran del alma sin estudio previo. Pero de ello sólo puede deducirse la labor constante y excelente de Simon Preston, que ha colocado este Coro a una altura internacional.

La grabación es muy buena, en sistema digital, logrando una definición perfecta de las voces, y traduciendo inmejorablemente el ambiente sonoro de la antigua abadía. Prensado limpiísimo.

Además de unos cortos comentarios, se incluyen los textos cantados. Un disco de primera calidad, en suma, para la Navidad. Existen también en formato de disco compacto. S.B.S.

\* \* \*

**NORMAN, Jessye: «With a song in my heart».** Canciones norteamericanas. Orquesta Boston Pops. Director: John Williams. Philips 412 625-1. Digital. Import.

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

Se incluye en esta grabación, realizada en 1984, una colección de 12 canciones norteamericanas, 8 de las cuales fueron compuestas para espectáculos musicales de Broadway, y las 4 restantes para películas, en un periodo comprendido entre 1929 y 1955.

La voz de Jessye Norman, antaño espléndida, parece haber sufrido una evolución bastante desfavorable, pues se presenta en esta grabación muy destimbrada, con un tinte neutro algo extraño, como hundida en la garganta, y el agudo frágil y débil. Sin embargo, musicalmente es correcta y sensible, con singular sensualidad en la expresión, pero sin excesiva gracia. Destaca especialmente en **In the still of the night** de Cole Porter por la dulzura de sus pianísimos así como en **The song is you** de Oscar Hammerstein, por el acento «in crescendo» y el excelente regulador del final, y en la última canción, **With a song in the heart**, de Rodgers y Hart, por su expresividad. Por lo demás, resulta algo afectada y ampulosa de dicción, con cierta elegancia decadente, en **Spring is here**, también de Rodgers y Hart. En **The sleepin' bee** de Arlen y Truman Capote, resulta un poco aburrida, y en **I love Paris**, de Cole Porter, con poca gracia. Interesante la música de **Love is here to stay**, de George e Ira Gershwin, con acompañamiento de piano muy bien realizado por John Williams.

Técnicamente, la grabación es muy buena, aunque el sonido resulta un tanto opaco, lo cual contribuye al clima un tanto apagado y misterioso de todo el registro. Resumidamente, tiene el interés de ser una colección de algunas canciones entre las más relevantes de las comedias musicales

norteamericanas, interpretadas por una cantante solvente y sensible.—F. Ch. M.

\* \* \*

**«KLEMPERER EN BUDAPEST»**

(Vol. 6). BACH: Suite orquestal núm. 2. SCHUBERT: Sinfonía núm. 8, «Inacabada». János Szebenyi, flauta. Orquesta Sinfónica de la Radio Húngara. Director: Otto Klemperer. Hungaroton, LPX 12379. Grabación en vivo. Importación.

**«KLEMPERER EN BUDAPEST» (Vol. 8).** MOZART: Sinfonía núm. 39. BACH: Suite orquestal núm. 4. Orquesta Sinfónica de la Radio Húngara. Director: Otto Klemperer. Hungaroton, LPX 12667. Grabación en vivo. Importación.

Interpretación: \*\*\*\*\* (Suite núm. 2)  
\*\*\*\*\* (resto).

Sonido: No procede.

Durante el tiempo que Klemperer pasó en Budapest (1947-50), como director titular de la Orquesta de la Opera, dirigió un elevadísimo número de conciertos sinfónicos, con programas contruidos a base de las principales obras de los clásicos; y también, con las de algún que otro compositor contemporáneo: Schostakovich, por ejemplo. Con materiales de grabación en vivo procedentes de los archivos de la Radio Magiar, la compañía Hungaroton ha elaborado una serie de interesantes discos, que, con el título genérico «Klemperer en Budapest», incluyen interpretaciones de obras de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, etc., realizadas por aquél. Dos de éstos, los volúmenes 6 y 8, importados por Ferysa, son los que ocupan este comentario.

Otto Klemperer, director judío-alemán, discípulo de Hans Pfitzner y Gustav Mahler, fue y sigue siendo un director polémico. Su todo lo discutible que se quiera pero singularísimo estilo directorial se fraguó definitivamente después de una larga y grave enfermedad, tras la cual cambió, y no poco, sus concepciones acerca de la música de los clásicos. Para algunos comentaristas, este cambio supuso la adopción por su parte de posturas más conservadoras hacia la música. Personalmente estoy en total desacuerdo con estas apreciaciones. Para mí, no hay Klemperer más experimental que éste. Es el Klemperer de **Don Giovanni** y **La Flauta Mágica**; el de **la Misa en Si**, **la Pasión según San Mateo** y el de **la Misa Solemne**; el de las **Sinfonías** de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Tchaikovsky, Bruckner y Mahler; el de **la Metamorfosis** de Ricardo Strauss; el de **El Holandés Errante** y el **Primer Acto de La Walkyria**, etc., etc. Un Klemperer al que más de una vez se ha calificado de frío, monolítico y racional. En mi opinión, e invitó al aficionado a que lo compruebe escuchando sus discos, Klemperer no fue sino un inmenso y extraordinario constructor musical que, cuidando al máximo la calidad de los materiales—sonido en el más puro estado posible—, escogiendo con rigor los ESCENARIOS—o sea, teniendo muy claro cuál debía ser el resultado total de la obra—, y utilizando los medios técnicos más sofisticados—es decir, planificando de forma casi exagerada la situación de cada plano sonoro, dentro de una

textura general siempre limpia y definida con precisión, supo levantar verdaderos momentos musicales, que, lógicamente, no siempre se han sabido valorar en su justa medida.

Pues bien, el Klemperer de estos discos—y perdónese me la larga introducción, pero a veces es conveniente recordar cosas que parece se olvidan con demasiada facilidad—es la antesala del descrito más arriba: una **Segunda Suite** de Bach (grabada el 24 de junio de 1949) que anuncia de forma clara la extravagante y absolutamente magistral versión discográfica de los años 70 con la Orquesta New Philharmonia (¡que dura más de 7 minutos más que la presente!); una **Octava** de Schubert (18-6-48), en la que el sentimiento de soledad y la expresión de sufrimiento que rezuma el segundo tiempo es producto del tremendo esfuerzo síquico—y probablemente físico—realizado en el crispado y casi histérico primer movimiento; una **Suite núm. 4** (17-4-49) de Bach a la que es posible que en algún momento le falte un cierto hábito, pero que siempre está formalmente resuelta de manera espléndida; y, por último, una **39** de Mozart (17-4-49) con muy pocos momentos censurables (introducción al «Allegro» inicial, por ejemplo, que es algo superficial e insulsa), plagada de detalles personales verdaderamente sorprendentes, y construida con un rigor musical fuera de serie (impresionante el «Finale»).

He preferido no calificar el sonido por tratarse de sendas tomas en vivo. Obviamente no es bueno, pero sí lo suficientemente CLARO para que uno se entere de lo que está escuchando.

Conclusión: discos de obligada adquisición para los admiradores de Klemperer. Igualmente interesantes para aquellos aficionados que desean profundizar en la trayectoria artística del mismo. P.G.M.

\* \* \*

**CALLAS: Arias de Cherubini, Spontini y Bellini: Medea, La Vestale, Puritani, La Sonnambula.** Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, Milán. Directores: Tullio Serafin y Antonio Votto. EMI 1C/053-01 016. M. Importado de Alemania.

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

Entre las numerosas selecciones de grabaciones hechas por la legendaria Maria Callas, la presente es de las más interesantes, considerando que se trata de un solo disco, y ya que en él se incluyen arias de varias de las óperas que de manera más íntima vincularon a la vida profesional de la soprano, que se unieron más a su fama, y que con más acierto y resonancia interpretó.

**Medea**, la singular ópera de Luigi Cherubini, fue resucitada y recreada por Maria Callas después de 150 años de olvido, y en ella se vio reflejada y compenetrada hasta los últimos días de su carrera. Fue en su estreno en Florencia en 1953 donde la escuchó por vez primera Rudolf Bing y le ofreció cantar en el Metropolitan. Y Ghiringhelli, al conocer su éxito, la invitó a debutar con la misma ópera en Y por su parte, Ghiringhelli, al conocer su éxito, la invitó a debutar con la misma ópera en La Scala al año siguiente, bajo la dirección de Leonard Bernstein, quien por primera vez



dirigía una ópera. También fue **Medea** una de las tres únicas óperas, junto con **Norma** y **Tosca**, que cantó la Callas en los últimos años de su carrera, a partir de 1960. Incluso después de abandonar los escenarios, fue precisamente con este mito con el que hizo su única y memorable incursión en el cine en la singular producción de Pasolini. Fue **Medea**, finalmente, la que influyó de manera decisiva en María Callas para tomar la decisión de reducir drásticamente de peso, pues se sentía frustrada debido a que su gordura la impedía dar al personaje la necesaria austeridad. La presente grabación fue realizada en junio de 1955, en una época en la que se encontraba la cantante con excelentes facultades vocales, y en ella se hace patente su enorme sentido dramático, espontaneidad y rotundidad de afirmación, y su gran seguridad en los difícilísimos ataques ascendentes.

Un año después del estreno de **Medea**, María Callas resucitó en La Scala otra ópera olvidada, **La Vestale** de Gasparo Spontini, y fue su primera colaboración con Luchino Visconti, que habría de jugar un papel tan importante en su vida. Se incluyen en este registro las tres arias de soprano grabadas también en junio de 1955 y de las que María Callas extrae hasta un extremo increíble toda la fuerza y dramatismo imaginable en esa música.

Al comienzo de su carrera internacional, durante la temporada 1948-49 en Venecia, cantaba María Callas **La Walkyria** bajo la dirección de Tullio Serafin, y sucedió que Margarita Carosio, que cantaba alternativamente el papel de «Elvira» en **I Puritani**, enfermó. Ante esta situación inesperada, alguien sugirió probar con la Callas y ésta sorprendente resultó no sólo capaz de abordar las agilidades, florituras y sobreagudos exigidos por este papel de coloratura, sino que además pudo aprender toda la partitura en muy pocas horas y darle su más auténtico sentido, resultando un gran éxito, de modo que en la misma temporada realizó la increíble proeza de alternar su papel en **La Walkyria**, de gran evergadura dramática, con el diametralmente opuesto de «Elvira» en **I Puritani**. Se incluye en este registro una de las más famosas arias de esta ópera, «O rendetemi la speme», impecablemente interpretada por la Callas, que se encuentra también en un buen momento vocal (1953), sin acusar aún el trémolo ni las tirantes, ni el sonido metálico de que adolecería más tarde.

Finalmente, se incluye también el aria «Come per me sereno» de **La Sonnambula**, también muy unida a los heroicos comienzos de la Callas, para quien Visconti montó una inolvidable producción en La Scala, dirigida por Bernstein. Vocalmente es quizá lo más intachable de la grabación, consiguiendo la insigne soprano adelgazar y estilizar la voz de manera increíble para adaptarla a las características del papel, resultando de una pureza y nitidez extraordinarias, de una belleza timbrica muy poco usual en la Callas, y haciendo gala de agilidades muy precisas y rematando el final con un *Mi bemol* sobreagudo en piano verdaderamente admirable.

La dirección en **La Sonnambula** es de Antonino Votto, y en el resto de las arias, de Tullio Serafin, en ambos casos de una gran altura: eficiente y sensible.

Si bien los registros originales tienen unos 30 años, la reproducción es técnicamente excelente, con un soni-

do profundo y sólido, sin observarse ninguna distorsión ni brillantez artificial. En resumen, es un interesante y valioso recuerdo del arte de la mítica Callas. **F.Ch.M.**

\* \* \*

**MARTON, Eva.** «Grabaciones de 1971 a 1977». **VERDI: La Forza del Destino.** **MENDELSSOHN: Sueño de una noche de verano.** **LISZT: La leyenda de Santa Isabel.** **BRAHMS: Un requiem Alemán.** **WAGNER: Tristán y Isolda.** Orquestas Estatal de Hungría, de la RTV de Hungría, Sinfónica de Budapest, y Filarmónica de Budapest. Directores: A. Kórdi, G. Lehel y E. Lukács. Hungaroton SLPX 12454. Import.

Interpretación: \*\*  
Sonido: \*\*\*

Se trata de una colección heterogénea, mezcla de piezas de diferentes compositores, de diferentes nacionalidades y estilos, protagonizada por la popular soprano norteamericana Eva Marton. Tres de las piezas son grabaciones en vivo, y las dos restantes son reproducciones fragmentadas de discos, y datan de 1971, 1972 o 1977, con la intervención de diferentes orquestas y directores, todos húngaros.

La primera cara está consagrada íntegramente a una larga escena del segundo acto de **La Forza del Destino**, que comienza con el aria «Son giunta... madre pietosa vergine», seguida del dúo de bajo y soprano «Chi siete... or siam soli». Al margen de que el bajo húngaro Kolos Kováts sea una voz sin particular interés e intérprete el papel de «Padre Guardiano» con absoluta mediocridad, y que la intervención del barítono Bordás como «Melitone» sea igualmente sosa y aburrida, la propia Eva Marton tampoco resulta convincente. La voz es, efectivamente, brillante, con bastante cuerpo, dúctil y con capacidad para apiandar, y en general de características aceptables de soprano verdiana. No obstante, el fraseo carece de la fluidez y espontaneidad deseables, resultando a veces atropellado, denota cierta cortedad en el fiato, la pronunciación es deficiente, y se observan algunos detalles de mal gusto, como intercalar entre vocales una «h» aspirada en algún portamento. Su «Leonora» es vocalmente interesante, pero no impecable y carece de la intensidad dramática necesaria.

Lo más destacado de la segunda cara es la aria «Beruhigt ist des Toben» de **La Leyenda de Santa Isabel**, hermosa y poco conocida pieza que Eva Marton interpreta con brillantez y rotundidad vocal e intensidad expresiva, aunque su pronunciación alemana suprime las consonantes finales. El fragmento del **Sueño de una Noche de Verano**, junto con Martha Szirmay, contralto, está interpretado con cierta gracia y precisión por parte de ambas. Mucho peor la «Muerte de Isolda», de **Tristán** que resulta tirante, con brusquedades de expresión y falta de elegancia, desgarrado el timbre, y algo tremolante. En el fragmento «Ihr habt num Traurigkeit» del **Requiem Alemán** le falta ductilidad y nobleza, así como intimidad en la expresión, con la dicción algo borrosa y monotonía expresiva.

La dirección es muy variable, pero en general carece de consistencia y penetración. Se acompaña un encarte

con los textos originales y traducción sólo al húngaro. El sonido es algo opaco, pero bien balanceado. Resumidamente, es un disco extraño, mezcla de fragmentos muy heterogéneos y de escaso interés. **F.Ch.M.**

\* \* \*

«**MUSICA BARROCA PARA METAL**» («**BAROQUE BRAS**»). **Obras de Biber, M. Franck, Hassler, Speer, Scheidt, J. S. y C.P.E. Bach, D. Scarlatti y Anónimo.** Philips Jones Brass Ensemble. Director: Philip Jones. Decca Argo 9-51016. Import.

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

El programa de este atractivo y brillante disco interpretado por el virtuosista Conjunto de Metal de Philip Jones se centra en obras del período barroco, tanto en su instrumentación original como en orquestaciones posteriores (que constituyen la mayoría de ellas). Entre las NO RETOCADAS hay que destacar las interesantísimas **Sonatas** de Daniel Speer, compositor y teórico musical que escribiera varios tratados de música sobre la ejecución de instrumentos de metal. Pasando a las transcripciones, hay que mencionar la brillantez y solemnidad de la **Sonata a siete**, de Heinrich Biber; el colorido y sentido popular de la **Sonata** procedente de la colección **Die Bankelsängerlieder**, de autor anónimo, publicada en el Norte de Alemania; la elaborada y hermosa **Intrada V**, de Hans Leo Hassler, con influencia de la escritura veneciana de su maestro Andrea Gabrieli; el conseguido diálogo instrumental de otro clásico de la música para metal de la época, Samuel Scheidt, del que se incluye la **Canzona a 10**. Lo más sorprendente del disco es la transcripción para tuba del minuetto y la courante de la **Suite para violonchelo núm. 1** de Bach, realizada y ejecutada de modo apabullante —y enormemente musical— por John Fletcher. También de Bach, se incluyen el coral de la **Cantata núm. 79**, «Num danket alle Gott», y **Aria y fuga a imitación de la trompa de postillón**, a partir de los dos movimientos finales del **Capricho BWV 992**. También hay que elogiar las versiones para metal de tres **Sonatas** de Domenico Scarlatti (las **K 380, 430 y 443**), que, aunque suenen con mayor solemnidad que en un instrumento de tecla, no han perdido su gracia y ligereza, tal es la calidad de los instrumentistas. La interpretación del célebre conjunto británico es muy elevada, superando siempre las dificultades de escritura y las técnicas, y ofreciendo unas interpretaciones vigorosas, flexibles y muy conocedoras del lenguaje. La grabación recoge esta brillantez instrumental con perfecta diferenciación timbrica y variada dinámica. **R.B.I.**

\* \* \*

**PAVAROTTI: «Mamma». Canciones Populares Italianas: Mamma, Non ti scordar di me, Lolita, Música prohibita, Firenze sogna, Vivere, Parlami d'amore Mariu, In un palco della**

**Scala, Addio sogni di Gloria, Voglio vivere così, Chitarra Romana, Rondine al Nido, La Ghirlandina, La mia canzone al vento, Vieni sul mar y La Campana de San Giusto.** Orquesta y Coros dirigidos por Henry Mancini. Decca 411 959-1. Digital.

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

Comprende este disco 16 canciones populares italianas arregladas por Henry Mancini, que también las dirige. En ellas se explaya el extrovertido temperamento del tenor Luciano Pavarotti, que da rienda suelta a borbotones, sin recatamientos y sin mucho refinamiento, a su buen caudal de voz, rica y timbrada, con agudos valientes y brillantes, pero una voz alternativamente turbada por estrechamientos, cambios de color, forzadas vocalizaciones, engolamientos y medias voces desfiatadas. Con todo y eso, en su conjunto resulta bien y todo cuadra con el carácter desenfadado y populachero de los arreglos de Mancini, de gusto bastante dudoso, si bien alegre, incisivo y melodioso. La gracia simplona de la que hace gala Pavarotti resulta a veces adecuada a la canción (**Mamma, Vivere, Lolita**), pero en otras es forzada y de mal talante, con falsa frivolidad (**In un palco della Scala y Voglio vivere così**). En todas, no obstante, predomina la riqueza, brillantez, flexibilidad, empuje y bravura de sus dotes vocales, produciendo un resultado atractivo, movido y ameno. No se hallarán refinamientos musicales ni profundidades de expresión en este disco, pero sí bonitas melodías, expuestas con gallardía, brío, y fluidez. El esquema orquestal es curioso y colorido, con vistosos solos de flauta. Las intervenciones esporádicas del coro resultan casi siempre inesperadas, y dentro de la sencillez de los arreglos, generalmente a una sola voz, consiguen algunos efectos de entrañable y bucólica belleza. La grabación se realizó en Ginebra en enero de 1984, y su calidad técnica es muy buena, con brillantez y profundidad sonora. Se acompaña un encarte con los textos originales y traducción al castellano, muy acertada, de Juan G. Basté. Resumidamente, un bonito y entretenido disco, aunque menor. **F.Ch.M.**

\* \* \*

«**OBERTURAS DEL SIGLO XVIII:** **L'Olimpiade.** **HAENDEL: Il pastor fido.** **GRETRY: Le jugement de Midas.** **RAMEAU: Pygmalion.** **D. SCARLATTI: Sinfonía en Si mayor.** **BONONCINI: Polifemo.** **SACCHINI: Oedipe a Colone.** **MEHUL: La chasse du jeune Henri.** New Philharmonia Orchestra. Director: Raymond Leppard. Philips 412 406-1. Import.

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

El siglo XVIII fue una etapa especialmente fecunda para el género operístico. La atención actual de los teatros más importantes por este tipo de repertorio no alcanza ni mucho menos el nivel que sería deseable. Buena cantidad de música de calidad cae así en la postergación en favor de la reiteración de una serie de títulos



de todos conocidos. Una prueba de lo afirmado es este disco grabado por Leppard en el que se recogen Oberturas de óperas hoy totalmente ignoradas. La selección en base al citado tema central no deja de ser extremadamente elocuente. La obra siguió en esa centuria dos caminos claramente diferenciados, el italiano y el francés. La sección que daba paso a la trama argumental misma fue ganado paulatinamente entidad. El compositor del siglo XVIII estaba muy interesado en resolver con soltura esta parte, que consideraba como algo autónomo. El modelo italiano llevaba en su interior el germen de lo que había de ser la sinfonía, luego desarrollada por el clasicismo. En el disco queda clara esta proximidad con la programación de una **Sinfonía** de Domenico Scarlatti.

Se podría pensar en principio que la New Philharmonia no es el instrumento más idóneo para la interpretación de música de este período. Es por ello todavía más sorprendente el comprobar los magníficos resultados logrados por el conocedor del estilo del momento que es Leppard. Sus versiones están llenas de alegría, de empuje, de vitalidad. Muy efectivos los contrastes dinámicos y entre las partes con distinto «tempo». **E.M.M.**

\* \* \*

«**RENAISSANCE BRASS**» (Música de metal del Renacimiento). Obras de Franchos, Passerau, Agrícola, Lassus, Vecchi, Susato, Byrd, Farnaby y Gibbons. Philips Jones Brass Ensemble. Decca Argo 9-510-15. Import.

«**LA BATTAGLIA**», Obras de Byrd, Banchieri, Kuhnau, Jenkins y Haendel. Philips Jones Brass Ensemble. Decca, Argo, 9-51017. Import.

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

He aquí dos extraordinarios discos de uno de los mejores conjuntos de instrumentos de metal del universo del disco. En más de una ocasión he podido referirme a este sensacional grupo que hacen las delicias del oyente, por su aterciopelada clase, por la potencia y conjunción sonoras, por su inefable habilidad para pasar del piano al fortissimo, sin el más mínimo esfuerzo aparente, para darnos una nueva visión de obras, que, inesperadamente y al pasar por sus manos, parecen haber sido escritas para tal combinación instrumental.

El primero de ellos apareció en el mercado en el año 1976 y su reedición ahora es un pleno acierto. Las obras renacentistas que nos ofrece este grupo son traducidas con tal brillantez y calidad, que estamos ante una de esas escasas ocasiones en las que se puede aceptar de buen grado la transcripción. No me extenderé más sobre este ejemplar puesto que es seguro que la mayoría de los aficionados a estas músicas lo tienen ya en sus fonotecas. A quien no lo posea, mi recomendación es clara.

El segundo de los discos que se contemplan en el epígrafe de esta crítica lleva el título de «La Battaglia», que es el de la primera de las composiciones que contiene, y que es nada menos que la transcripción de la

famosísima batalla para clave del eximio compositor y teclista inglés William Byrd, una de las glorias europeas del clave.

Tanto esta pieza como el resto de las que contiene el disco son de nuevo un verdadero alarde de audacia, virtuosismo y musicalidad, alcanzándose cotas próximas a la perfección en las piezas de Byrd y Kuhnau (**Sonata Bíblica núm. 1**). Mi recomendación vuelve a ser plena, puesto que a las calidades musicales ya expresadas, hay que añadir las bondades técnicas que van desde la extraordinaria grabación al immaculado prensado. **GERARDO QUEIPO DE LLANO**.

\* \* \*

**RAIMONDI, Ruggiero** canta **TOSTI, BROGI, DENZA y ROTOLI**, I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone. Erato 75171. Digital. Import.

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

El recital se centra en canciones de Paolo Tosti, permanentemente interpretadas por famosos cantantes, desde Battistini, Caruso y Melba hasta los actuales. Las canciones de Tosti, de innegable calidad, destacan por su atmósfera melancólica y sensual y su melodismo y ritmo populares, continuando la tradición de las canciones de salón italianas, que cuentan con las aportaciones importantes de Rossini, Bellini y Donizetti. No es hoy usual escucharlas en una voz de bajo-barítono. Ruggero Raimondi, si bien en algunas óperas muestra insuficiencias en los papeles más netamente de bajo, posee indiscutiblemente una sólida técnica, facilidad en la modulación y gusto en el fraseo. Resulta, pues, un verdadero deleite escucharlo en estas canciones de Tosti (**Malia, L'ultima canzone, Ideale, La Serenata, Non t'amo piu, La mia canzone, Ancora!**) Rotoli (**La gondola nera, Mia sposa sara la mia bandiera**), Brogi (**Visione veneziana**) y Danza (**Occhi di fata**), en las que muestra una suficiente variedad de color y capacidad para los matices y las delicadezas. La orquestación de Claudio Scimone es un modelo de equilibrio entre el carácter «de salón» y el popular de las obras, con una claridad de texturas (habitual en este director) apoyada en una pequeña formación, la de I Solisti Veneti, que cuenta en esta ocasión con la cuerda, flauta, órgano y mandolina. Una seductora versión para los amantes de la canción italiana.—**B. C.**

\* \* \*

**SIMIONATO, Giulietta**: Arias de **Il Barbieri di Siviglia, La Cenerentola, I Capuleti ed i Montecchi, La Favorita, Cavalleria Rusticana, Un Ballo in Maschera. Il Trovatore, Aida, Don Carlo y La Forza del Destino**. Decca Grandi Voci 9-42019.

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

Se trata de una selección de distintas grabaciones operísticas procedentes de los años 1955 y 1976, muchas de ellas publicadas en España y bien conocidas por el aficionado. La Simionato dominó en los años cincuenta la escena operística, apoyada en un timbre rutilante y un registro amplio. La facilidad para la coloratura le permitió abordar con corrección el repertorio rossiniano (aquí escuchamos el aria de Rosina «Una voce poco fa») y el rondó final de **La Cerentola** «Nacqui all'affanno...» que si bien no alcanza la exactitud y la propiedad estilística de una Teresa Berganza, por ejemplo, resulta notable para la década de los cincuenta. Adecuadas resultan también sus versiones del «Deh! tu bell'anima» de Bellini y del Rataplan de Preciosilla, de **La Forza del Destino**. Los papeles dramáticos que completan el recital nos muestran la calidad de su registro sobre todo en las grabaciones de 1955, como en el aria de Leonora de **La Favorita**, con un ancho registro grave, fácil en el agudo y plena de facultades, o en **Cavalleria Rusticana**, versión de 1960. El interés del disco es relativo, puesto que es una simple recopilación de óperas que el buen aficionado a la ópera ha de conocer sin duda. Para los demás es un interesante repaso de una gran mezzosoprano, voz que por cierto no predomina hoy. **B. C.**

\* \* \*

**STADE, Frederica von**: «Retrato». Escenas de óperas de **MOZART, ROSSINI, THOMAS, MASSENET y OFFENBACH**. Canciones y dúos de **CHAUSSON, SCHUMANN, BRAHMS, J. BLEGEN y C. WADSWORTH**. CBS M 39315. Import.

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

Se trata de una interesantísima y variada selección de algunas grabaciones de la mezzo-soprano norteamericana Frederica von Stade, realizadas entre 1975 y 1978 por CBS y recopiladas en este disco en 1984.

Recoge, en primer lugar, un arreglo con acompañamiento de violín y piano, original del propio Mozart, del aria «Non so piu» de **Las Bodas de Figaro**, con Charles Wadsworth al piano y Joel del Maria, violín. Interpretado por Von Stade con mucha soltura, energía y corrección musical, aunque algo atropellado y excesivamente soso, falto de galantería. Seguidamente, el aria «Bel raggio lusinghier», de la ópera **Semiramide** de Rossini, es acometida con firmeza y seguridad, excelente en las difícilísimas agilidades y mucha dulzura en la media voz, apretados y algo abiertos los agudos. Muy bien el aria «C'est moi... me voici» de **Mignon** de Thomas, con elegante dicción y gentil fraseo, acertada la expresión. Excelente también el aria «Que mes soeurs sont heureuses» de **Cendrillon** de Massenet, expuesta con gran sensibilidad e intencionalidad, melancólica y dulce, y resultando bellissimo el pianísimo sutil en una de las frases finales. A continuación, la romanza «Dites-lui» de la opereta **La gran Duquesa de Gérolstein** de Offenbach está interpretada con gran sensibilidad y musicalidad, con delicada expresión de tono, suplicante e

insinuante a la vez. Se incluyen seguidamente dos dúos de Schumann (**Botschaft, Op. 74 No. 8 y Das Glück, Op. 79 No. 16**), junto a la soprano Judith Blegen. Ambas voces se acoplan maravillosamente, y el resultado es de una gran belleza. Es importante también destacar la notable labor del pianista Charles Wadsworth, con mucha precisión y matiz, así como mesura en el volumen para no cubrir las voces. A continuación se incluye la **Chanson perpetuelle** de Chausson, que Von Stade interpreta con mucho sentimiento, elegante fraseo y expresión melancólica. El medio agudo acusa un cierto trémolo, aunque el sonido es bien timbrado. Finalmente, se insertan seis dúos de Brahms, también junto con Judith Blegen: **Klänge Op. 66 No. 2, Klosterfräulein, Op. No. 2, Phänomen, Op. 61 No. 3, Weg der Liebe, Op. 20 Nos. 1 y 2, y Walpurgisnacht, Op. 75**. Ambas cantantes, magníficamente penetradas, ofrecen un verdadero ejemplo de buen hacer musical, sensible y con profundidad de expresión y belleza de forma. Es un verdadero deleite escuchar estas piezas, de las que la última, de acento dramático, ejecutada con nervio y mucha emoción, cierra con broche de oro la selección.

Resumidamente, es un valioso disco que recopila con acierto varias de las más felices grabaciones de la cantante, y a pesar de su heterogeneidad y gracias al denominador común de la buena música excelentemente interpretada, resultan muy gratas de escuchar conjuntamente. La calidad técnica del disco y el sonido, finalmente, son francamente buenos. **F.Ch.M.**

\* \* \*

«**VIAJES CON MI VIOLONCHELO**» **RIMSKY-KORSAKOV**: El vuelo del moscardón. **LEHAR**: Canción de Vilja. **DEBUSSY**: Muñeco sencillo de trapo. **SCHUMANN**: Ensueño. **ALBENIZ**: Puerta de Tierra. **SAINT-SAENS**: El Cisne. **BACH, GOUNOD**: Ave María. **LLOYD**: Andante Afectuoso. **J. STRAUSS**: Polca Pizzicato. **ALBINONI, GIAZZOTTO**: Adagio. **GRAINGER**: Melodía irlandesa. **KHACHATURIAN**: Danza del sable. Julián Lloyd Webber, violoncello. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Nicholas Cleobury. Philips 412 231-1. Digital.

Interpretación: (léase el texto).  
Sonido: ★★★★★.

Con la anterior lista creo que bastará para que el lector se haga una idea de lo superfluo de este registro. Bajo el título, bastante equívoco por lo demás, de «Piezas románticas», se han agrupado una serie de fragmentos sin criterio alguno, salvo que pueda considerarse como un hilo conductor el no respetar en absoluto la integridad, el destino instrumental o el estilo que les es propio a las obras originales. El producto que se ofrece, evidentemente, forma parte de engranajes comerciales, pero su valor cultural tiende a cero. Es de suponer que el señor Lloyd Webber tenga cosas más interesantes que decir que esta trivialidad. Quedamos a la espera de una grabación suya más seria. **E.M.M.**



## SONATAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVIII.

Transcripción para arpa de **MARIA ROSA CALVO MANZANO**. Editorial Piles. Valencia, 1985. Folio. 80 páginas.

Desde que en 1811 Sébastien Erard perfeccionara el mecanismo del arpa, a partir de los trabajos de Hochbrücker en el siglo anterior, agregando la segunda serie de pedales y posibilitando la modulación en todos los tonos, este instrumento ha recobrado un papel importante en la creación musical y consiguientemente, en la sala de conciertos. Desde los arpistas de la era romántica, Nadermann, Bochsa, Parish-Alvars, Diz, etc., hasta los grandes intérpretes de nuestro siglo Renié, Grandjani, Salzedo y nuestro Zabaleta, ya son muchas las generaciones que cultivan y perfeccionan la práctica y el disfrute de este bellissimo instrumento, en el que a la dulzura del sonido se añade la propia atrayente estampa física que compone con su tañedor.

El repertorio para arpa, afortunadamente, es cada vez más amplio. Grandes autores como Debussy, Ravel, Hindemith, Milhaud, Jolivet, Rodrigo, Roussel, etc., le han dedicado significativas páginas. Pero si cabe, todavía son más populares las numerosas transcripciones de piezas no concebidas originalmente para el arpa, pero que en ella adquieren un brillo y un encanto particulares. Un caso típico lo constituyen las obras clavecinísticas de Soler, Mateo Albéniz, etc., o aquellas colecciones de piezas de Mudarra, Cabezón, Palero, Fernández de Huete, etc., que tantas veces hemos escuchado a Zabaleta.

María Rosa Calvo Manzano, procedente de la escuela madrileña de Luisa Menarguez —que formara también a Marisa Robles— es actualmente catedrática de arpa del Conservatorio de Madrid. Sin embargo, se halla muy vinculada a Valencia y a su ambiente musical —este año la escuchamos en el **Concierto para arpa y cuerdas** de López-Chavarri, junto a la Orquesta Municipal, e interviene en la versión escenificada de **El Retablo de Maese Pedro**, que Galduf ha dirigido al mismo conjunto sinfónico.

El trabajo que ahora publica Piles comprende la transcripción para arpa de las obras siguientes: **Sonata en Fa mayor** de Vicente Rodríguez (1690-1760); sucesor de Cabanilles como organista en la catedral valenciana, este músico de Onteniente introdujo en Valencia la sonata, ejemplificada en

una treintena de composiciones publicadas como **Libro de Tocatas para cimbalo** y recuperadas para nuestro tiempo por López-Chavarri Marco; con estructura binaria y monotemáticas, presentan insólitos cruces de manos, algo que D. Scarlatti habría de multiplicar en sus sonatas para asombro de los eruditos del futuro, seguramente en la inopia acerca de la temprana inclusión de dicho procedimiento en las HUMILDES —e ignoradas— sonatas del autor valenciano. Del organista Felipe Rodríguez (1759-1814) se incluye un **Rondó en Si bemol mayor**, y de Cantallos la **Sonata en Do menor**, que Calvo Manzano sitúa en 1795. Una popular **Sonata en Re mayor** de Mateo Albéniz y otras dos en **Do menor** y **Fa menor** de José Gallés cierran la colección.

Las transcripciones van precedidas de notas biográficas, una amplia tabla de ornamentos, con ejemplificación de ejecuciones concretas, excepcionales, tabla de signos convencionales y numerosas notas a pie de partitura. Un trabajo, sin duda, de gran utilidad para los estudiosos del arpa, que se ha enriquecido con la edición de los textos en castellano, francés e inglés. La edición de Piles es, como siempre, muy cuidada si bien hay que lamentar el que no se hayan corregido algunos errores de ortografía y sintaxis en la traducción de los comentarios, en especial en la versión francesa.—**GONZALO BADENES MASO**.

\* \* \*

## SEGUI, SALVADOR: CARBONELL, MIGUEL y MONTESINOS, EDUARDO: *Ars Solfandi*

(Curso Primero). Editorial Piles. Valencia, 1985. Folio. 120 páginas.

En el número de junio pasado de RITMO tuvimos la oportunidad de comentar extensamente las características y los propósitos perseguidos por esta serie de volúmenes, que se inscriben en un proceso pedagógico basado en un máximo de práctica y un mínimo de teoría. Ya señalábamos entonces las cualidades que apuntaban en esta aportación de los profesores Seguí y Carbonell, a quienes se une en este curso primero Eduardo Montesinos, autor de las lecciones consagradas a una primera aproximación a los modos gregorianos y al estudio de la forma musical. No creo necesario insistir en la utilidad de esta metodología, cuyos mejores jueces serán quienes

hayan sabido aprovechar al máximo el amplio caudal de sugerencias prácticas contenido en el curso de iniciación y que no hace sino enriquecerse en éste. Nuevamente el trabajo ha sido cuidado con gran esmero por Piles.—**E.G.B.**

\* \* \*

## PIERRE PETIT: Verdi.

Antoni Bosch, editor. 198 pp. Barcelona, 1984.

En nuestro país siempre se ha dado una buena recepción a la obra operística de Giuseppe Verdi. Este hecho parece que se traduce en los últimos meses en una cierta animación —siempre a los ecualizados niveles que caracterizan la edición sobre temas musicales en España— en la bibliografía sobre el compositor.

Pensamos que ningún libro de calidad mínima está de más, pero al mismo tiempo se evidencia como urgente la publicación de estudios en profundidad sobre los grandes creadores. El texto de Pierre Petit, que edita Antoni Bosch en su colección de biografías de músicos, se coloca en el plano del libro de bolsillo que es válido como primer paso en el conocimiento de un autor. Su concisión marca unos límites demasiado estrechos. Los hitos creativos, la evolución estilística, el curso de la biografía, están recogidos aquí evidentemente, aunque de manera en exceso rápida. Creemos, por lo demás, que no hay ninguna razón, salvo puede ser que de orden comercial, para no encargar los trabajos de tipo introductorio como este a una pluma nacional, con la seguridad de que el resultado sería al menos de la misma solvencia que el presente.

Pierre Petit adopta no ya una óptica francesa, lo cual es lógico, sino que su biografía de Verdi busca siempre los puntos de contacto con su país. Empeño de interés que sólo cobra total sentido para un lector francés. Algo por el estilo podría intentarse desde una visión española.

El libro, sin duda, es un buen instrumento para el aficionado que desee iniciar sus lecturas verdianas. De forma atractiva, un tanto literaria en ciertos análisis de obras, Petit recorre la vida del compositor y traza su enriquecimiento artístico, deteniéndose en las grandes consecuciones.

La edición española se completa con una discografía comentada confeccionada por

Andrés Lewin-Richter.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA**.

\* \* \*

## CONSUELO COLOMER: *Sobre técnica pianística*.

68 páginas. Albatros Ediciones. Valencia, 1985.

Consuelo Colomer, la prestigiosa pianista levantina y distinguida pedagoga, es la autora de este libro editado por Albatros Ediciones, de Valencia, magníficamente concebido como manual técnico para el pianista y texto didáctico para el estudiante.

Consuelo Colomer, discípula de aquel inspirado y gran artista valenciano que fue Leopoldo Magenti (autor de la zarzuela **El ruiseñor de la huerta**), de Frank Marshall King (director-sucesor de la Academia pianística que fundara en Barcelona Enrique Granados) y de Marguerite Long (la gran profesora del Conservatorio de París, que creó una gran escuela pianística y que junto a Jacques Thibaud fundó el célebre concurso internacional que lleva su nombre), posee, aparte de sus condiciones de gran artista y concertista, una preparación técnica sobresaliente para la concepción de este interesantísimo libro teórico pianístico, basado sobre todo en la técnica española de Enrique Granados-Frank Marshall (1795-1855); heredada de aquella gran escuela pianística que fundara Pedro Pérez de Albéniz y Basanta y que ampliara Pilar Fernández de la Mora (1867-1929), bajo los auspicios de Anton Rubinstein, discípulo de Liszt, de donde viene por herencia con adecuadas y modernas transformaciones la pedagogía de Frank Marshall, que expone Consuelo Colomer.

Es de alabar también su capítulo dedicado a la «sensibilidad e imaginación», ya que aparte de sus extraordinarios consejos técnicos, al pianista lo presenta no sólo como un mecanismo, sino como un artista al que hay que alimentar con zonas psíquicas y espirituales. Al público le emociona muchas veces más aquella «nota azul» del final de un nocturno —de la que hablaba Chopin y que él mismo interpretaba—, que las variaciones, plenas de sextas y cadencias, de la paráfrasis de **Rigoletto**, de Liszt.

En resumen, un libro muy bien hecho para el pianista y el estudiante, en cuanto a técnica y arte pianístico.—**EMILIO LOPEZ DE SAA**.



## SALOME: LA ULTIMA GRAN LECCION DE



### CARL BOEHM

Por Gonzalo Badenes

La congenialidad artística de Boehm con Richard Strauss, basada en una relación personal, permitió al primero establecer una suerte de paradigma interpretativo —muy «sui generis», desde luego— y durante muchos años las versiones de las óperas straussianas a cargo de Boehm fueron consideradas como modélicas. Ello no entraña que el maestro de Graz fuera capaz de penetrar y traducir todos los matices implícitos en esta música. Su aproximación sana, vitalista, incluso brillante, comportaba la exclusión del artificio y del decadentismo, dos peligros que acechan siempre en Strauss y que Karajan ha convertido en su bandera distintiva. También el lado demoníaco de Strauss le escapaba a Boehm. Por tanto, en esta **Salomé** de tiempos amplios y gran nitidez de texturas, rendía un homenaje explícito a la riquísima paleta instrumental de Strauss e implícito a su capacidad para la creación de atmósferas sonoras y gramáticas. Páginas como el enfrentamiento entre «Salomé» y «Yokanaan» denotan un Strauss filtrado a través de Mozart y Wagner, en una segunda lectura que devuelve a las voces el rango de protagonistas, sobre un tejido instrumental casi camerístico. El lirismo de frases como **Deinen Mund begehre ich** descansa precisamente en la voz. De ahí la exigencia de una soprano capaz de cantar, sin fisuras, en el amplio intervalo del Sol grave al do sobregudo, con la potencia vocal de una «Hochdrammatisch» tipo «Isolda» y la sutileza aérea de una lírica, que sepa adelgazar el sonido y filar notas agudas en piano.

Es evidente que la voz de Teresa Stratas carece de tales presupuestos. Su reciente interpretación para el cine de «Violetta», en **La Traviata**, confirma la poca entidad de su instrumento y su indiscutible capacidad como actriz. Stratas de ha defendido bien con papeles como «Susana»,

«Despina», la «Jenny» del Mahagonny de Weill, etc. Su «Lulú» para Boulez/Chéreau —llevada al disco y al video— no deja de ser problemática, vocalmente hablando, y esta **Salomé** de Gotz Friedrich no hace sino abundar en lo dicho. Stratas es capaz de mostrarnos la evolución psicológica del personaje, aunque la faceta híbrida de niña/mujer alcanza en su figura, casi felina, una verdad artística superior a su expresividad más lineal en el último episodio, ese Liebestod de la perversión planteado y resuelto aquí con oportunidad y buen gusto, al no subrayar los aspectos más repugnantes del acto de la posesión de la cabeza cercenada.

Muy diverso es el caso de la extraordinaria «Herodías» de Astrid Varnay. A sus sesenta y dos años, con una gloriosa carrera a sus espaldas —cuatro décadas de inolvidables «Isolda», «Brunilda», «Ortrud», «Senta», «Leonora», «Electra», «Salomé», etc.—la Varnay interpreta con enorme convicción este tipo de papeles que requieren, más que una voz bella, un temperamento dramático y un consumado arte de caracterización. Varnay interpreta hoy la «Klitemnestra», la «Kostelnicka» de **Jenufa**, la «Condesa» en **Lulú**, la «Leocadia» de **Mahagonny**, la «Jokasta» del **Oedipus Tyrannus** de Orff e incluso graba pequeños papeles en óperas italianas (**Cavalleria**, **Chénier**). Esta auténtica segunda carrera de la inmensa «Brunilda» de Krauss y Kna es quizá un ejemplo único en nuestro tiempo, donde vemos a tantas voces desfondadas aprovechándose de los últimos rescoldos de un nombre (caso de una Birgit Nilsson). El «Herodes» de esta producción, Hans Beirer, es otro caso de voz wagneriana arruinada que intenta aplicar a un personaje característico los modos de un «Heldentenor» de escasa capacidad histriónica. Yo diría que Beirer, además de lamentable vocalmente, roza el ridículo en lo teatral, como en su

La filmación de la ópera **Salomé**, de R. Strauss, emitida por TVE-2 el pasado 26 de octubre, constituyó el último trabajo de Karl Boehm, pocas semanas antes de su muerte, acaecida el 14 de agosto de 1981. En noviembre del año anterior había resgrabado la **Novena** de Beethoven para D.G., con la Filarmónica vienesa, Jessye Norman, Plácido Domingo, etc., (D.G. 2741009.2), testimonio sobrecogedor de un artista que a sus ochenta y cinco años era capaz de descubrir una «nueva» lectura de esta partitura. La representación de **Las Bodas de Fígaro**, en la Ópera de Viena, el 12 de marzo de 1981, fue su «canto del cisne» a la ópera y a su amado Mozart.

RESBALON al pisar la sangre de «Narraboth». Este último es interpretado por un tenor lírico decente, Wieslaw Ochman, sin especial relieve en lo dramático. En cuanto a «Yokanaan», no creo que sea la de Bernd Weigl una elección demasiado afortunada. Es sabido que Weigl es un auténtico TODO TERRENO, que lo mismo interpreta «Amfortas» que «Malatesta». Ultimamente encarnó en Bayreuth a «Hans Sachs», en la fallida producción de Wolfgang Wagner. Su «Yokanaan», bastante bien fraseado, no careció de problemas vocales. Al menos en su imprecación **Zurück, Tochter Babylons** dio la sensación de desafinar. Físicamente, la estampa de Weigl es adecuada y la cámara aprovechó bien el excelente maquillaje de su rostro, enfocando en primeros planos los diferentes puntos de atracción de la pasión de «Salomé» (el cabello, los ojos, la boca).

La producción de Gotz Friedrich enfatiza el aislamiento psicológico de los personajes, que aparecen atenazados en órbitas a menudo antitéticas (la voluntad de pureza de «Yokanaan», el miedo y la sensualidad del tetrarca, el odio de «Herodías», las esferas contrapuestas de judíos, romanos, nazarenos, los invitados de «Herodes»). No me gustó la «Danza de los siete velos» (¿qué hacían allí aquellos bailarines?). Strauss deseaba «una danza oriental pura, todo lo serio y moderada que se pueda, ejecutada en lo posible en un mismo lugar, casi sobre una alfombra de oraciones». La transformación de «Salomé» fue reflejada de manera harto plástica y al final, hubo un detalle casi REDENTORISTA, con la luz de la luna iluminando su rostro. En general, las primeras escenas de la ópera me parecieron las mejor conseguidas y ello en buena medida, debido a la acertada caracterización de la Stratas.





# AYUNTAMIENTO DE MADRID

## CONCEJALIA DE CULTURA

### PREMIOS VILLA DE MADRID 1985

#### «Ricardo Villa»

#### BASES

Primera.—El objeto de este concurso, además de enaltecer la figura del Director fundador de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, Maestro Ricardo Villa, es premiar la mejor partitura originalmente escrita para banda.

Segunda.—Toda obra presentada al concurso habrá de pertenecer al género sinfónico, pudiendo adoptar cualquiera de las formas siguientes: Sinfonía, Suite, Poema Sinfónico, incluso los procedimientos compositivos actuales. Quedan excluidas aquellas partituras en las que intervengan voces, bien a coro o solistas. No se establece limitación ni preferencia alguna respecto a las distintas escuelas de composición musical que puedan ser empleadas por el concursante.

La duración aconsejable de la composición se enmarcará entre quince y veinticinco minutos.

Tercera.—Las composiciones deberán ser originales, inéditas y no ejecutadas en público.

No serán admitidas al concurso las obras que utilicen temas empleados en otras composiciones del autor, ni el empleo directo de cantos populares, si bien se permite su uso en cuanto a contenido modal, armónico y cadencial característicos de los mismos.

Cuarta.—El premio está dotado con 500.000 pesetas.

Quinta.—Las obras de presentarán en forma de guión íntegro, en cuatro o más pausas (las que necesite el autor en cada momento), por triplicado —original y dos fotocopias— y con las indicaciones necesarias para su posterior instrumentación con arreglo a la plantilla de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid en el orden siguiente:

1. Flautas 1ª, dos
2. Flautas - flautines 2ª, dos.
3. Oboes 1ª, dos.
4. Oboes - corno inglés 2ª, dos.
5. Sax soprano (Si b) 1ª y 2ª.
6. Fliscornos (Si b) 1ª y 2ª, tres.
7. Barítonos (Si b)\* 1ª y 2ª.
8. Bombardinos (Si b) 1ª y 2ª.
9. Fagotes 1ª, dos.
10. Fagot - contrafagot 2ª.
11. Trompas (Fa) 1ª y 3ª, tres.
12. Trompas (Fa) 2ª y 4ª, tres.
13. Trompetas (Do) 1ª y 3ª, cuatro.
14. Trompetas (Do) 2ª, dos.
15. Trombones (Do) 1ª y 3ª, cuatro.
16. Trombones (Do) 2ª, dos.
17. Timbal cromático.
18. Percusión (Caja, Platos, Bombo, Celesta, Tam-Tam, Campanólogo, Triángulo, Xilofón, etc.), cinco.
19. Arpa.
20. Requintos (Mi b), cuatro.
21. Clarinetes Pales. (Si b), cuatro.
22. Clarinete 1ª (Si b), cuatro.
23. Clarinetes 2ª (Si b), cuatro.
24. Clarinetes 3ª (Si b), cuatro.
25. Clarinetes Altos (Mi b), dos.
26. Sax Altos (Mi b), dos.

27. Sax Tenores (Si b), dos.
28. Sax Barítonos (Mi b), dos.
29. Clarinetes Bajos (Si b), dos.
30. Violoncellos, cuatro.
31. Sax Bajo (Si b).
32. Tuba (Mi b).
33. Tubas (Si b), tres.
34. Contrabajos de Cuerda, cuatro.

Quedan excluidos los instrumentos eléctricos y cintas magnetofónicas.

Sexta.—Los autores tendrán libertad absoluta en cuanto al empleo de los instrumentos dados en la plantilla, parcial o totalmente, pero se comprometen a presentar la total partitura en el plazo de tres meses, a partir del día en que le sea comunicado el fallo favorable, condición imprescindible para percibir el importe del premio.

Séptima.—Los guiones no deben ser firmados ni presentar signo alguno que pudiera sugerir la personalidad del autor. Llevarán en la cubierta el título y un lema. Este se reproducirá en una plica, que debe presentarse juntamente con la obra, conteniendo el nombre, dirección y teléfono del autor.

Octava.—Las composiciones deben presentarse en la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid (calle Mayor, 83, primera planta. Teléfono 4483471) desde el día siguiente a la fecha de la convocatoria hasta la una de la tarde del día 1 de abril de 1986.

También podrán remitirse las obras por correo certificado, en un solo envío, en el que se incluirá, además, relación detallada de su contenido. En este supuesto, dadas las exigencias de anonimato a que responde el concurso y las peculiaridades de esta modalidad de presentación deberán cuidar los remitentes que quede constancia fehaciente de que ésta se produce dentro del plazo y que el envío no contenga signo aparente alguno a través del cual pueda identificarse al autor.

La oficina receptora podrá negarse a admitir cualquier obra en cuya presentación se infrinja lo establecido en esta base.

Novena.—La composición del Jurado será la siguiente: Presidente, el Alcalde, o Concejal en quien delegue; Vocales: un miembro de la Real Academia de Bellas Artes (compositor), designado por su Presidente; un Catedrático de Composición del Real Conservatorio de Música de Madrid, el Director de la Banda Sinfónica Municipal y el autor de la obra que obtuvo el premio «Ricardo Villa» en la última convocatoria; Secretario, el de la Corporación, o funcionario en quien delegue.

Cuando alguna de las entidades que

han de estar representadas en el Jurado no hiciera uso de su facultad de designar representante, la Alcaldía Presidencia nombrará la persona que considere adecuada. En la misma forma se procederá si alguno de los demás miembros del Jurado no aceptara su nombramiento o renunciara al mismo.

Décima.—El Jurado actuará con la máxima libertad y discrecionalidad y tendrá, además de las facultades normales de discernir el Premio y emitir fallo, otorgándolo y declarándolo desierto, las de interpretar las bases y determinar las normas de su funcionamiento, salvo en los aspectos expresamente regulados en la base siguiente. Los fallos del Jurado serán inapelables.

Undécima.—Para que el Jurado se constituya y pueda celebrar sesiones válidamente se precisa la asistencia de la mayoría de sus miembros. En caso de inasistencia del Presidente desempeñará sus funciones el Vocal de más edad entre los asistentes.

Los acuerdos se adoptarán por mayoría simple de Vocales presentes y, en caso de empate, decidirá el voto de calidad de quien presida el Jurado.

El Secretario del Jurado actuará con voz, pero sin voto.

Duodécima.—El concursante premiado conservará los derechos de autor que le correspondan por la obra que obtenga el premio, pero es obligatorio mencionar en los programas de los conciertos en que dicha obra figure, en las ediciones impresas y discográficas de la misma, así como en sus emisiones radiofónicas y televisivas, la siguiente leyenda. Premio de Música Maestro Villa, del excelentísimo Ayuntamiento de Madrid año 1985.

Decimotercera.—La primera audición de la obra premiada se efectuará en Madrid, en concierto público extraordinario, a cargo de la Banda Sinfónica Municipal. La obra premiada no podrá ser ejecutada ni en España ni en el extranjero antes de su estreno en Madrid por la Banda Sinfónica Municipal.

Decimocuarta.—El autor de la obra premiada deberá supervisar, corregir y revisar las copias del material de la Banda.

Decimoquinta.—Los autores de las obras no premiadas podrán retirar éstas en la misma dependencia de su presentación, dentro del plazo de un mes, a contar desde el día siguiente a aquel en que se publique el fallo del Jurado. A estos efectos deberá presentarse el justificante de presentación que expedirá, a su entrega, la oficina receptora o el expedido, en su caso, por el servicio de Correos. De no hacerlo así, se entenderá que renuncian a las obras presentadas.

Decimosexta.—Se entiende que los compositores, por el solo hecho de optar a este concurso, aceptan las bases en él establecidas.



## LA FILARMONICA CHECA: DVORAK "REVISITADO"

Por José Luis Vidal

Creo que el lector sabrá perdonarme el bárbaro anglicismo del título, que está puesto a conciencia para llamar la atención sobre la convivencia, que yo tenía olvidada y este concierto me ha recordado, de descubrir de vez en cuando el Mediterráneo, o sea la **Sinfonía núm. 9, Op. 95, «del Nuevo Mundo»** de Antonin Dvorak.

Los músicos checos tocaron muy bien y a conciencia, o sea, proporcionando el instrumento perfecto para una obra emblemática. Jiří Belohlavek parecía consciente de la papeleta que tenía que lidiar y que era algo casi imposible: dar una lectura DIRECTA —pedir que fuera ingenua sería irreal— de una partitura vulgarizada hasta el tedio en acomodaticias VERSIONES, ARREGLOS, etc. Por supuesto la lectura no fue, o no especialmente, NUEVA, ni falta que hacía. Desde el arranque del primer tiempo —por cierto, con qué grandeza y hermosura de sonido tocaron los checos ese «Adagio», las mismas con que dejaron sonar el sorprendentemente tranquilo último acorde del

«Allegro con fuoco» que cierra la **Sinfonía** reencontramos una fuerza casi brahmsiana, conseguida no porque Belohlavek intentara forzar unas digamos pretensiones, que la partitura de Dvorak ni tiene ni necesita, sino porque la despojó sin descanso ni desmayo de manierismos o, si el lector lo permite, de SACARINA. Esa acertada tónica ya no se perdió y ella fue la que nos entregó RESCATADA esta muy bella página. Así se superó el escollo de la pastoral del «Largo», a fuerza de autenticidad y de sensible —no dulzona— intervención del corno inglés y de los metales en un «pianissimo» de antología, así se pudo devolver una gran parte de la majestad perdida al tantas veces maltratado tema inicial del «Finale» (eso tuvo que sonar alguna vez magnífico, arrogante, impetuoso... sorprendente), dejando oír secos los metales y hasta restallante el timbal. Pero Jiří Belohlavek no sólo LIMPIO y DIO ESPLENDOR, sino que dirigió con originalidad, despertando CON FRECUENCIA el interés del oyente, por si éste hubiera creído que sobre esa sinfonía ya estaba todo dicho: recordemos, por ejemplo, el inteligente planteamiento de la transición al «trío» en el «Scherzo», con un «rallentando» lleno de fuerza y sugerencia y, en general, el tratamiento de esas intervenciones de la madera, tan bohemias, tan de Dvorak, cuidadosamente destacadas de los «tutti» por el director. En fin, bajo su dirección, la Filarmónica Checa nos explicó con su autorizado magisterio —quizá el más autorizado en el caso de esta partitura, repito, emblemática— y con fuerzas y

sencillez por qué esta **Sinfonía** es tan famosa: porque —¿lo habíamos olvidado?— es muy bella.

Hay una famosa grabación histórica del primer **Concierto para piano** de Chopin, con Arrau y Klemperer en la batuta. Cuando se oye la introducción orquestal —no precisamente una gran página sinfónica— de esa versión, se queda casi conmovido: ¡parece brahmsiana! Se ve que fue la solución Klemperer para esa obra. Algo así, aunque menos intenso, pasó con el **Segundo concierto** de Chopin en la versión que dio la Filarmónica Checa con Ivan Klansky al piano. Ahora bien, ese serio y un poco adusto planteamiento tiene sus riesgos, por encima de todos que disimuló el «pathos» chopiniano esencial en ésta y en todas las obras de Chopin. Klansky aceptó este planteamiento y, dentro de sus coordenadas, consiguió logros muy bellos. Fue la suya una dicción consecuentemente sobria, intensa en algunos momentos, de fraseo elegante pero excesivamente cauto con el «rubato»: un muy interesante color romántico ALEMÁN, como colocándose en la herencia de Schubert, pudo percibirse sobre todo en el «Larghetto». A cambio, se echó de menos la gracia, entre de vals y de rondó, que necesita desde su arranque el «Allegro vivace», se desaprovechó —sobre todo por parte del pianista— las posibilidades virtuosísticas que la partitura ofrece y que son todo lo efectistas que se quiera, pero consubstanciales al movimiento. Con todo, una versión que atrajo el interés y que convenció muchas veces.

### XXIII CONCURS INTERNACIONAL DE CANT "FRANCISCO VIÑAS"

En su gran trayectoria hacia las bodas de plata, que es de preveer se celebren con gran solemnidad, tuvo lugar una nueva edición de este renombrado Concurso, edición que yo definiría como la de la HUMANIDAD, porque este fue el sentimiento que imperó el día del pregón celebrado, como es habitual, en el bello marco del Saló de Cent del Ajuntament de Barcelona. Y tuvo este carácter por la personalidad de las dos protagonistas del acto: Mary Santpere y Angeles Gulín. La primera, dio una lección de sensibilidad, humildad, falta de divismo, y conocimientos del tema, que evidenciaron, una vez más, la grandeza de esta artista, que desgranó sus recuerdos en el campo de la ópera, con su proverbial simpatía, pero mostrando a la vez sus grandes conocimientos.



Arte y humanidad unidos: Mary Santpere y Angeles Gulín.



A su lado y protagonizando el concierto de apertura Angeles Gulín, soprano, que se ha ganado a pulso el cariño que se le tiene en nuestra ciudad, por su profesionalidad y entrega en cada representación, tiene una importante carrera en su haber, que se ha visto perjudicada en los últimos tiempos por su delicada salud. Dotada de una voz de soprano dramática como no hay ninguna hoy en día, su potente instrumento siempre impresiona por su intensidad y por su abierto estilo interpretativo. En este acto, después de unas canciones de Granados y entre otros fragmentos, nos dio una magnífica versión del «Suicidio», de **La Gioconda**, de Amilcare Ponchielli, y un impresionante «Ritorna Vincitor», de **Aida**, cuya entrada fue de las que no se olvidan. Es de desear que Angeles Gulín pueda continuar su importante carrera, dado su estupendo estado vocal, para que junto a su gran voz nos pueda deleitar con su temperamento y humanismo interpretativo. En esta misma línea de recuerdo de un público que no olvida a los cantantes que le han dado noches inolvidables fue la sesión con Gianna D'Angelo, que formaban parte del Jurado; la D'Angelo fue la última representante del estilo de soprano ligera pura, en la escuela de las grandes cantantes precedentes (no en balde estudió con Toti dal Monte). Los melómanos barceloneses aún

recuerdan sus versiones de *Rigoletto* y *Lucia di Lammermoor*, como modélicas en su estilo.

Pasando ya a lo que ha sido el desarrollo del concurso, una vez más se ha hecho patente la superioridad de las voces femeninas sobre las masculinas, tanto a nivel cualitativo como cuantitativo, fenómeno que afecta a todas las cuerdas. Personalmente pienso que ninguno de los cantantes de estas características era acreedor de un primer premio; el que lo ganó, Samuel Cook, es un tenor de voz correcta, a veces oscura, con una línea algo desigual, que cantó con valentía la difícil aria «Ah, mes amis», de **Le fille du Regiment** y «En fermant les yeux» del **Manon**, de Massenet, en el Palau, aria que repitió en el Liceo junto a **L' Elisir d'amore**. Interesante en cuanto a voz, José Antonio Sempere, que ganó el tercer premio, algo menos en cuanto a estilo y versatilidad. Cantó **Puritani** («A te o cara») y **Rigoletto** («Ella mi fu rapita») en la final, y **Lucia di Lammermoor** («Tombe degli avi miei»), en el concierto de clausura. Buena línea pero voz solo discreta, el bajo Udo Roestel, al que se le otorgó el segundo premio, al igual que Lucio Gallo, que compartió el tercer premio con el cantante español. Dentro de la actual revalorización de la cuerda de contratenores, Charles Coleman y Nicolás Clapton compartieron

el premio especial a este tipo de voces. Se trata de dos cantantes de distintas características vocales e interpretativas, pero muy válidas. Quiero hacer especial mención de Juan Luque, tenor lírico-ligero que ganó el Premio «Il Barbieri di Siviglia», por su bella línea y depurado estilo, con una voz pequeña pero muy colocada.

En cuanto a las voces femeninas destacó Leontina Vaduva, con su segundo premio, con su voz bellísima y un estilo y musicalidad muy grandes como demostró en la final con «Regnava nel silenzio», de **Lucia di Lammermoor** y «Addio del Passato» de **La Traviata**, y en el concierto de clausura de **Manon**, de Massenet, en su aria «Suis-je gentile ainsi» y en **La Traviata**, en «E Strano». Fueron cantadas con ductilidad, expresividad y buena línea; su actuación podría considerarse para un primer premio, ya que interpretativa y vocalmente está más madura que Soo Kyong Jo, la soprano de Corea que obtuvo el galardón cantando **Lakme**, y la escena de la locura de **Hamlet**, de Thomas, en la final, repitiendo este último fragmento junto a «Regnava nel silenzio» de **Lucia di Lammermoor** en el Liceo. Su voz es muy bella y su línea muy delicada, pero le falta mejorar sus agilidades y su registro agudo, que tienen un cierto grado de inseguridad.—**ALBERTO VILARDELL**.

## PERLMAN - CANINO: "AMOR MUSICAE NOS UNIT"

El sentimiento, tan beethoveniano, de intensa comunicación, del músico con el oyente, el goce común, sensual, espiritual, intelectual, conseguido por el camino de la vivencia musical plena, exultante, regocijante, ése fue el generoso regalo que nos dejaron Itzhak Perlman y Bruno Canino en la pletórica velada musical del Palau. «*Albricias*», diríamos y aquí acabaríamos la reseña del concierto, porque no parece que lo inefable se pueda describir ni mucho menos, trasladar al papel. Intentemos, no obstante, trasladar algo de aquellas emociones, o mejor, mencionar sus causas.

Está primero la técnica prodigiosa, como algo de lo que ni se hace mención de puro y

natural dominio, y esto vale, desde luego para el pianista acompañante, aunque el adjetivo debo corregirlo en seguida, porque el duo Perlman-Canino es una rara simbiosis artística: hacen música juntos y compenetrados, se escuchan, se admiran mutuamente de lo que logran, en un espectáculo que incluso visualmente se hace inolvidable. Técnicamente irreprochables, pues, compenetrados poética y lúdicamente, exquisitamente flexibles ante todos los estilos, Brahms, Schubert, Beethoven, Saint-Saens salieron de las manos, la mente y el corazón de estos artistas, cada uno con sus perfiles propios, todos proyectados hacia el público desde la entrega con que los sirvieron sus intérpretes. Sólo un

especialista —y uno muy versado— podría descubrir las operaciones —¿angélicas?, ¿diabólicas?— del arco de Itzhak Perlman, la velocidad, energía, versatilidad con que los dedos de su izquierda recorren las cuerdas. De Bruno Canino baste con decir que en todo momento recogió el desafío del instrumento que, teóricamente, llevaba la parte del león. Schubert (la **Sonatina en Re, D. 384**) es precisamente ese ejemplo de fresco romanticismo que ellos nos ofrecieron; Beethoven (**Sonata núm. 10, Op. 96, en Sol**) estaba paradigmáticamente entero en los asombrosos y densos unísonos de Perlman y Canino, como Saint-Saens en el vuelo amplísimo y elegante, en el virtuosismo esplendente y en ningún momento gratuito con que sonó su **Sonata núm. 1, en Re, Op. 75**, la música entera de los innúmeros «bises» con que Perlman y Canino, Canino y Perlman, se regalaron y nos regalaron. En resumen, parecía como si ésa fuese la más bella manera posible de hacer música y como si nosotros hubiésemos sido generosamente escogidos por los intérpretes para disfrutarla con ellos. Inolvidable.—**JOSE LUIS VIDAL**.

Por Roger Alier

## EL CICLO MUSICAL DE EUROCONCERT

Es reconfortante comprobar que, a pesar de los malos augurios que cualquier melómano hubiera podido prever hace pocos meses, y pese al reciente FALLECIMIENTO de iniciativas y entidades de tanta solera como la Asociación de Cultura Musical y Pro Música, la ciudad no ha quedado desasistida de conciertos, como en un momento llegamos a temer, sino que, por el contrario, junto a los programas de La Caixa —sumamente abundantes y variados— y a la programación de Ibercámara prevista para este invierno, ha surgido otra iniciativa interesante: la promovida por una nueva entidad

ciudadana que lleva el nombre prometededor de Euroconcert.

Esta entidad, que ha organizado ya unas audiciones en torno a Bach con motivo del centenario, ha previsto un ciclo de diez conciertos GRANDES en el Palau de la Música Catalana que se iniciará el 14 de enero y concluirán el 25 de mayo.

En el programa, un recital a cargo de la pianista Elisabeth Leonskaya (Schubert y Brahms) para inaugurar el ciclo, el 14 de enero; un interesantísimo recital de Shirley Verrett (con Christian Ivaldi al piano) con **Lieder** de Schubert, Strauss y Brahms

(31 de enero); una oportunidad de oro para oír a Alicia de Larrocha (Mozart y Chopin), en un recital (14 de febrero); la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo en un programa de clásicos vieneses: Haydn, Mozart, Beethoven —éste con la relativamente infrecuencia **Octava sinfonía**— (7 de marzo); un recital pianístico a cargo de Carme Vilá, dedicado a Schumann y Liszt, principalmente, en la línea de conmemoraciones lisztianas del obligado centenario (25 de marzo).

Continuará el ciclo con un interesantísimo estreno español: el del oratorio com-





puesto por el emperador Leopoldo I de Austria, **Il lutto dell'Universo**. Leopoldo I, introductor definitivo de la ópera en Austria fue el gran padrino del arte lírico italiano en tierras germánicas, ya que siguiendo su ejemplo muchas pequeñas cortes alemanas del XVII introdujeron la ópera en sus costumbres, y no hay que olvidar que fue el propio hijo de Leopoldo I, el archiduque Carlos de Austria (más tarde emperador Carlos IV) quien introdujo la ópera en Cataluña durante su breve estancia en Barcelona como pretendiente al trono de España y rey de los catalanes. Sin el ejemplo de su padre, Carlos de Austria no hubiera contraído la afición musical que siempre le caracterizó, y que heredó también su hija, la emperatriz Maria Teresa. El oratorio en cuestión, interpretado por Música Antigua de Viena, tendrá su audición el 16 de abril próximo.

El ciclo se completará con un concierto Bach a cargo de la Orquesta Barroca de Amsterdam, con varios de los conciertos para clave (23 de abril); un recital de la prestigiosa soprano Ileana Cotrubas — **Lieder**, esta vez, de Schubert, Debussy, Liszt y Wolf— (30 de abril); una visita de la Orquesta Filarmónica Eslovaca, con Dvorak y Mendelssohn en el programa (9 de mayo) y un recital de Josep Carreras, con el distinguido pianista Vincenzo Scalerà, basado en obras en su mayoría de infrecuente programación de Hahn, Duparc, Massenet, Tosti, Puccini, Respighi, Halffter y Guastavino.

Una programación variada e interesante, pues, que indudablemente contribuirá a restaurar la vida musical barcelonesa en su brillantez de antaño. Esperamos que la nueva entidad se consolide y mantenga la originalidad de muchos de sus planteamientos.

## “ANDREA CHENIER” UN PASO ATRAS

Por Alberto Vilardell

**D**espués de la brillante inauguración con **Moses und Aron**, que supuso la confirmación, una vez más, que el Gran Teatro del Liceu tiene un Coro que puede afrontar cualquier obra, con garantía de éxito y calidad, y una orquesta que cuando está bien preparada y dirigida alcanza un muy buen nivel, estas representaciones de la obra de Giordano tuvieron un nivel bastante inferior y ello se produjo por una serie de circunstancias. Una de ellas fue la dirección de Romano Gandolfi; ya he dicho en anteriores ocasiones que admiro la labor que este maestro y Vittorio Sicuri han realizado en la masa coral, pero es un hecho cierto que el dirigir se mueve bajo otras coordenadas y Gandolfi, que es capaz de conseguir de esta última agrupación unos refinamientos, unas ductilidades unos «fortes» homogéneos y compactos y una continuidad en el discurso vocal, no lo consigue con la Orquesta; logra cohesión en los músicos pero a unos volúmenes excesivamente brillantes y muchas veces y este es el caso de esta **Andrea Chenier** sus versiones pecan de lineales y poco matizadas, no consiguiendo la luminosidad y la belleza de sonido que logran otros directores (como ocurre en los casos más recientes de Uwe Mund y Woldemar Nelsson). Bajo su batuta, la Orquesta no pasó de un nivel discreto, e incluso el coro, alcanzando un buen nivel, no llegó a la cota que nos tiene acostumbrados.

Qué duda cabe que uno de los pilares de una representación de esta obra es el tenor, «rol» que en nuestra ciudad han cantado los más importantes intérpretes; este año reaparecía Lando Bartolini, que es un cantante que poseyendo una muy buena voz, un registro agudo sanísimo y una técnica suficiente, pone todo ello al servicio de un limitado sentido expresivo. Este hecho que en otras obras pasa más inadvertido, en la «particella» de **Andrea Chenier** es condición imprescindible. Por ello, la versión de Bartolini fue lineal, segura pero con pocos matices y pobre de sentido dramático, acompañada de un estático trabajo de actor, moviéndose dentro de una gris corrección, desde el «Improviso»; falto de mayor emotividad, al «Si fu soldato», con poca fuerza o a «Come un bel di di Maggio», que pecó de poca ductilidad. Su mejor momento fue el dúo que cierra la obra, que por sus condiciones canta a tono y con una gran brillantez. Por todo lo dicho creo que era merecedor de un aplauso cortés y en ningún caso protestable por un sector de público como algún día ocurrió.

Vicenc Sardinero no es, a priori, un Carlo Gerard, dado que su voz se mueve dentro del campo de barítono lírico, pero es que además su instrumento va perdiendo homogeneidad y seguridad, lo que lleva a que sus prestaciones resulten a un nivel muy discreto. En estas funciones su actuación siguió estas pautas, con mo-

mentos flojos en los recitativos y en los dúos, y algo mejor nivel en las dos arias, sin que por volumen, por estilo, línea e interpretación lograra, sin embargo, dar la fuerza ni en el aria (que recuerda el trabajo de su padre), ni en la conocida «Nemico della patria».

La mejor prestación de estas representaciones fue sin duda la de Eva Marton, que aún en una obra que no encaja completamente en su estilo, y en las condiciones actuales de su voz, mostró su belleza vocal, su gran sentido interpretativo, su sugestivo fraseo con una expresividad notabilísima como puso en evidencia en toda la ópera y de forma especial en el aria «La mamma morta», o en los dúos. La seguridad en los registros central y agudo, con algo menos de redondez en el registro grave, supusieron una interpretación llena de matices y tanto vocales como escénicos, estando siempre pendiente de los más mínimos detalles, tanto en sus frases como en las de los demás, y dándole una gran vivencia al personaje. Francamente bien, Rosa María Ysás, en «La Mulata Bersi»; correcta, Cecilia Fondevila en «La condesa de Coigny», y mucho más discreta Montserrat Aparici, como «Madelón».

Piero de Palma es uno de aquellos míticos cantantes que han hecho una obra maestra en sus intervenciones dentro de su larga y brillante carrera, dando realce a estos papeles secundarios que existen en todas las óperas, que han quedado como modelo para las generaciones futuras. Pero creo que en la actualidad se dan dos condicionantes que deberían tenerse en cuenta: su estado actual en el ámbito vocal es, lógicamente y por razones de edad, menos brillante, lo que el cantante suple y supera con su larga experiencia y con sus conocimientos del personaje. Por otro lado por razones crematísticas, creo que en la



La grandeza del «Boris Godunov» representado por Matti Salminen.



actualidad es un lujo que el teatro no puede permitirse, máxime teniendo cantantes locales como José Ruiz, que como ha demostrado en repetidas ocasiones puede afrontar estos «roles», si no a la altura escénica de Piero di Palma, sí a un muy buen nivel, sobre todo si es apoyado por un buen director escénico. Con todo, la actuación del tenor italiano se movió en los grandes niveles escénicos que nos tiene acostumbrados y unos niveles vocales menos brillantes. Correcto, Alfonso Echevarría, que se fue afianzando a medida que transcurrían las representaciones y que se está afinando en este tipo de papeles por su bella voz y su buena línea, y más discretos el resto de los actuantes.

La producción escénica realizada para el Teatro de la Zarzuela de Madrid, con producción de Hugo de Ana, tuvo sus mejores bazas en el efecto visual, con unos decorados bien realizados, quizá algo enmarcados por la idea inicial, pero que resultaban. La dirección de actores mucho más discreta, ya que sólo brillaron en este aspecto los que por su propia concepción del personaje tienen la idea muy concebida.

### «Boris Godunov»: Un gran paso adelante

Todos los comentarios que hacía relativos a las posibilidades de coro y orquesta, y el hecho de conseguir unas representaciones completas se dieron en estas funciones de la obra de Mussorgski. Y lo fueron porque coincidieron los integrantes necesarios para conseguirlo. Pilar de todo ello fue, sin duda, la dirección de Woldemar Nelsson que supo galvanizar a la Orquesta del Liceu, consiguiendo destacar cada uno de los matices de la obra, pasando de la fuerza al detalle, de la delicadeza al dramatismo, de la grandeza de la escena de la coronación al melodismo de la escena entre «Marina» y «Dimitri», o a la densidad de la escena de las alucinaciones. Debe tenerse en cuenta que la obra se dio en la versión de 1874, y no como era hasta hace poco habitual, la de Rimsky-Korsakov, lo que conlleva una menor brillantez, por lo que se hace más meritoria la labor de Nelsson al conseguir una versión tan lograda de la partitura.

También fue una base importante la puesta en escena de Piero Faggioni, con unos decorados procedentes de La Fenice de Venezia, realizados por Pier Luigi Picci, y con un vestuario, que al no poder ser el de la producción italiana por haberse destruido por un incendio, procedía de la ópera de Zurich, y de la E.N.O. de Londres. El regista se planteó la forma de resolver el simbolismo y el juego de primeros planos, marcados por una buena luminotecnia. Dada que la obra tiene diez cuadros, es evidente que no en todos se consiguió el mismo resultado, pero en general enmarcó con carácter las situaciones dramáticas, enlazó las diferentes escenas dando un mayor protagonismo al pueblo ruso. Incluso en el cambio del espacio teatral, realizó cada una de las situaciones y trabajó de forma importante con los actores, definiendo no sólo los personajes principales, sino hasta los más secundarios. Como pequeño detalle negativo puedo señalar la iluminación de la escena de la coronación, al existir alguna zona oscura que se evidenciaba en el paso de «Boris» del segundo al primer plano.

En estas funciones se dio además lo que se puede definir como un reparto equilibrado de gran nivel, donde no hubo ningún actuante que no estuviera a tono. Matti Salminen dio vida al personaje de «Boris», que es uno de esos «roles» punta del mundo de la ópera. El bajo finlandés, que posee una voz poderosa, de bello timbre, con una gran vitalidad en los registros medio y grave y con total suficiencia en el registro agudo, tiene además una gran línea de canto que le permite un fraseo depurado, con intención en cada frase y expresando con claridad los distintos sentimientos por lo que evoluciona el personaje del zar ruso, desde la majestuosidad de la escena de la coronación, hasta la delicadeza de su diálogo con «Xenia», pasando por la firmeza paternal de su escena con «Fiodor» hasta llegar a la fuerza dramática del momento de las alucinaciones o de la muerte, todo ello acompañado de un estimable trabajo de actor. Esto le permitió alcanzar una gran prestación en todos los campos, que se hubiera completado con una mayor vitalidad interna.

Las voces graves fueron interpretadas además por Dimiter Petkov, que hizo un magnífico «Varlaam», con una voz fresca con una escena inconmesurable y un fraseo lleno de intención y Paul Plishka, que nos mostró su gran línea de canto en el «rol» de «Pimen», con gran expresividad, y quizá la voz poco timbrada en determinados momentos. Del resto de intérpretes merece destacarse a Sven Olof Eliasson que como «Príncipe Shuiski», supo expresar tanto la malediciencia del personaje

como sus deseos más íntimos, con un gran trabajo de actor y con una voz suficiente y segura. Kimmo Lappalainen en «el idiota», supo estar a la altura del zar, en la escena de San Basilio y dar la fuerza tanto vocal como escénicamente en el cuadro que cierra la obra. Muy correcto Walton Groenroos en «Schekalov», y discreto por línea de canto, por intención y por voz Ivan Konsulov, en «Rangoni». La actuación de Peter Lindroos como «Dimitri» fue correcta en la escena del monasterio y poco convincente en el cuadro de Polonia, donde se evidenciaron problemas en el pase de la voz y en el registro agudo.

Entre el amplio reparto debe destacarse la «Dida» de Rosa María Ysás, sin duda el mejor papel que ha hecho en el Liceu, por intención, por prestación escénica y por nitidez vocal, y también José Ruiz, que en «Misail» estuvo a la altura de ese gran cantante que es Petkov, y demostró que es uno de los elementos que para este tipo de personajes es básico en la estructura de colaboradores del teatro. También fue muy interesante Adrianna Stamenova, en «la posadera» y Alfonso Echevarría en «Nikitich», cumpliendo Antoni Lluch y Jesús Castellón. El personaje de «Marina» fue interpretado con gran dignidad por Ruza Baldani, con buena voz y correcto estilo, quizá algo anticuado, y discretas, Marijke Hendricks como «Fiodor» y Jeanette Favaro como «Xenia».

En resumen una representación que confirma que cuando están los elementos necesarios, la ópera se convierte en OBRA TOTAL.



Eva Marton y Lando Bartolini, afrontando el difícil dúo del cuarto acto.



## CONJUNTO EUROPEO DE JOVENES MUSICOS DE INSTRUMENTOS DE VIENTO

**D**e maravilloso hay que calificar al Conjunto E.J.B.E. La **Fantasia en Do mayor para violín y piano**, de Schubert, casi fue un alarde de virtuosismo; el violín y el piano, estuvieron a una altura digna del mejor elogio. Magníficos los dos en sonido y matiz en la obra romántica, destacando el «Andantino» por la sencillez y elegancia de ambos solistas en todas las variaciones. En la obra de Berg, poco oída y muy discutida, se encuentran hallazgos plausibles, otros menos logrados quizá por ir a pie forzado con ciertos sonidos cogidos o seleccionados con algunas letras de Schoenberg, Webern y Berg, donde nos encontramos con una escala o más bien sucesión de sonidos en algún momento cromáticos y

dejando un hueco de cuarta o sexta: La-Si b-Si-Do-Re-Mi-Sol (en el tema pianístico, luego en la madera), La-Mi-Si b (en el tema del violín), La-Si b-Mi-Sol (más tarde en la trompa). Hay momentos en que los oyentes poco habituados a esta clase de música, se encuentran confusos y desorientados.

Destacaron todos en general por el empaste y conjunción, ensamblando perfectamente madera y metal. Hay que recordar los cambios de instrumento, pues el conjunto no sólo lleva flautín, corno-inglés, clarinete bajo, también requinto, flauta contralto en Sol y... hasta contrafagot.

La **Clemenza di Tito**, pulcra, sencilla, amable; en una palabra «música de

*Mozart*». Destaquemos las Arias: «Del piu sublime soglio» y «Parto, parto, ma tu ben mio» No son 8 jóvenes solistas, son un todo perfecto cuidado y matizado. Un oboe segundo observando notas graves de dificultad, unos trompas que no sobrepasan a clarinetes y fagotes consiguen lograr una versión muy loable. El «Trio»... de ensueño.

La Sala Fénix, totalmente llena, poca juventud, pero público selecto. Todas las obras fueron aplaudidas con entusiasmo, algo menos la de Berg. Nuestro mejor aplauso para el director Frank Cramer que conoce muy bien a sus músicos y las obras y sabe llevarlas sin gestos excesivos ni efectos circenses.—**ANTONIO MOYA.**

## RASTROPOVICH, EN HOMENAJE AL REY

**E**l viernes 22 de diciembre se celebró en el Teatro Real un concierto extraordinario de la Orquesta de la RTVE con la colaboración, como solista y director, de Mstislav Rostropovich. El concierto conmemoraba de manera oficial el décimo aniversario de la proclamación de Juan Carlos de Borbón como Rey de España y contó con la asistencia de los Monarcas, que presidieron el acto desde el palco real.

Mi primera reserva debe referirse al programa. Está bien que se haya encargado un estreno mundial, en este caso la **Fanfarria para la alegría de la paz** de Xavier Montsalvatge, pero la brevísima obra del autor catalán, tres minutos de música, no parece suficientemente importante como para una conmemoración como la que se celebraba. Por otra parte, la **Sinfonia núm. 5**, de Shostakovitch tampoco parece una partitura muy adecuada para el evento. Lo más lógico y también lo más interesante, siempre desde mi punto de vista, hubiese sido que la obra central del programa llevase firma española y constituyese además un estreno absoluto.

No se le puede negar a Mstislav Rostropovich entusiasmo en la realización del concierto, tanto en su faceta de violonchelista como en la de director, y partiendo de la calidad media de la Orquesta de la RTVE hay que consignar que logró un buen rendimiento y una respuesta atenta y entregada de toda la agrupación. Otra cosa son los resultados. Así, la obra de Montsalvatge tuvo una versión crispada y dura muy poco acorde con su título; en cualquier caso la nueva partitura no pasa de ser una obra de circunstancias en la que se advierte el oficio de su autor y muy poco más. En el hermoso **Concierto en Do mayor**, de Haydn, Rostropovich mostró una vez más la hermosura de su sonido, siempre noble, vibrante y redondo, pero creo que no es el clasicismo el período que más conviene a su temperamento, que se

encuentra mucho más a gusto en la música moderna y, sobre todo, en el romanticismo; así la línea general del solista no siempre tuvo el equilibrio y la contención deseable e incluso en la cadencia del primer movimiento hubo algún ligero atropello y afinación no del todo perfecta. De las numerosas veces que he tenido oportunidad de escuchar al señor Rostropovich —al que considero, sin ninguna duda, como el primer violonchelista del mundo— ésta ha sido la vez

en que el gran intérprete soviético (¿o hay que decir ya norteamericano?) me ha gustado menos, siempre dentro de la altísima categoría de uno de los más grandes instrumentistas de este siglo.

Es la **Quinta Sinfonia**, de Shostakovitch, obra predilecta y frecuentemente programada por el Rostropovich director. Partitura brillante, con un tercer tiempo muy hermoso, es utilizada por las grandes orquestas para mostrar su virtuosismo ya que además posee un final apoteósico. Y



DECCA



# OBRAS PARA PIANO ESPAÑOLAS Y FRANCESAS EN LA CASA DE VELAZQUEZ

es en este tipo de obras de lucimiento orquestal donde se advierten con más claridad las limitaciones de una orquesta como la de la RTVE, muy lejos todavía de las grandes centurias europeas y norteamericanas. Rostropovich volcó en la ejecución todo su entusiasmo, su conocimiento de la obra, su apasionada entrega. Pero nunca me ha parecido que el gran violonchelista fuese un director de técnica depurada ni de un conocimiento a fondo de los recursos, problemas tímbricos, de equilibrio entre las distintas familias, de depuración sonora y de claridad expositiva. Los «tempi» de los tres primeros movimientos fueron en general bastante justos; no así el último, el cual además de en exceso rápido fue atropellado y confuso, en busca de una brillantez que resultó más bien banal y, por momentos, grandilocuente. La orquesta llegó a este último movimiento un poco cansada y tal vez por ello el rendimiento global que hasta entonces había sido muy aceptable, dentro de sus posibilidades, se vio mermado en sus intenciones expresivas, mostrando las debilidades del metal de manera inocultable, y también de las demás familias.

El público que abarrotaba el Real, acogió con mera cortesía la **Fanfarria**, de Montsalvage, aplaudió con ganas aunque sin llegar al entusiasmo el **Concierto** de Haydn y aclamó largamente la **Sinfonía** de Shostakovich. Esperemos que Mistislav Rostropovich vuelva pronto a la ciudad y en calidad exclusivamente de violonchelista, y a ser posible en un programa dedicado a la música de cámara, aspecto éste que todavía no ha ofrecido en Madrid, si exceptuamos un lejano concierto en el que interpretó tres **Suites para violonchelo solo**, de Bach. Sea como sea, que vuelva.—**CARLOS RUIZ SILVA.**

La Casa de Velázquez, institución cultural franco-española, se decanta claramente en sus actividades musicales hacia la creación más reciente. Buena prueba de ello, por ejemplo, son los conciertos a cargo del L.I.M.

Dentro de una línea de programación sumamente rigurosa se ha de enmarcar la actuación de la pianista Ana María Vega, que presentó una selección sin concesiones del pianismo de la hora presente. Sólo las obras de su segunda parte eran ya conocidas en Madrid.

Las tres partituras del autor español estaban firmadas por representantes de las últimas promociones, pero que comienzan ya a ocupar un espacio propio en el panorama creativo del país. **Cunha esquizada mixtura do espellos** (1985), de Manuel Balboa, aporta un nuevo tratamiento de un material en origen nacionalista. El proceso es muy interesante. Eduardo Pérez Maseda es posiblemente uno de los componentes más conocidos de aquellos que rondan la treintena. Sus **Tres Movimientos** (1983) es obra que refleja con nitidez sus preocupaciones constructivas. **Rondó** (1981), de Adolfo Núñez, busca intencionadamente los contrastes entre lo calmo y lo turbulento. La obra de Balboa se ofrecía en estreno

absoluto, las de Pérez Maseda y Núñez se escuchaban en Madrid por vez primera.

La segunda parte del concierto de Ana María Vega estuvo dedicada a músicos franceses perfectamente consagrados. Sus obras no tenían, por lo tanto, la connotación de rabiosa actualidad que acompañaba a las hispanas. **Figure** (1977), de Michele Reverdy, es música de enorme efecto por su trazo poderoso, sus oportunas alusiones pseudojazzísticas y su escritura de virtuosidad extrema. Antoine Tisné es uno de los representantes más cimeros del piano francés actual. Su teclado es siempre una explosión lujuriosa y vitalista. De su colección *Extraits de Cimaïses* (1966) pudimos oír **Ville suspendue** y **La chute de l'ange**.

Ana María Vega se produjo como una concedora de las características propias del piano del presente. No es de extrañar, pues ha seguido estudios con el gran especialista Pedro Espinosa. Dotada de un mecanismo seguro, Vega cuidó la sonoridad específica de cada obra. Dijo muy bien las de Balboa y Pérez Maseda y expresó convenientemente las alternancias en la de Núñez. La joven pianista supo esculpir con firmeza la pintura, por momentos tétrica, de Reverdy. Igualmente discurrió con buena línea por el difícil piano de Tisné.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA.**

## DISCOS CRITICADOS

<b>BACH:</b> Obras para laúd. Sonatas y partitas para violín solo. Suites para violoncelo solo (Sollischer, Milstein, Fournier)	54
<b>BERG:</b> Concierto para violín y orquesta "A la memoria de un ángel".	54
<b>BARTOK:</b> Concierto para violín y orquesta núm. 1 (Chung Solti)	54
<b>BRAHMS:</b> Concierto para piano y orquesta núm. 1 (Rubinstein Mehta)	55
<b>BRAHMS:</b> Danzas húngaras. <b>DVORAK:</b> Danzas eslavas (Boskovsky)	55
<b>BRITTEN:</b> Variaciones sobre un tema de Purcell (Guía orquestal para jóvenes). Cuatro interludios marinos de Peter Grimes (Giulini)	55
<b>FALLA:</b> El amor brujo. <b>STRAVINSKY:</b> El pájaro de fuego (Bumbry Maazel)	56
<b>LISZT:</b> Valses-Caprichos basados en Schubert (Jándó)	56
<b>MAHLER:</b> Sinfonía núm. 6 "Trágica". <b>R. STRAUSS:</b> Metamorfosis (Barbirolli)	56
<b>MAHLER:</b> Sinfonía núm. 9. Adagio de la Décima sinfonia (Maazel)	56
<b>MOZART:</b> Dos conciertos para flauta. Andante en Do mayor. Rondó en Re mayor (Graf, Leppard)	56
<b>MOZART:</b> Sonatas para piano K 310 y 457 (Brendel)	57
<b>MOZART:</b> Concierto para violín y orquesta núm. 2 en Re mayor. <b>HAYDN:</b> Concierto para violín y orquesta en Do mayor (van Keulen, Ros Marba)	57
<b>SCHUBERT:</b> Cuarteto núm. 14 "La muerte y la doncella" (Cuarteto Orlando)	57
<b>SCHUBERT:</b> Canto del cisne (Haeflinger, Dahler)	58
<b>SIBELIUS:</b> Canciones completas (Krause, Sodestrom, Gage, Ashkenazy, Bonelli)	58
<b>SIBELIUS:</b> Sinfonía núm. 2 (Maazel)	58
<b>SMETANA:</b> Mi País (Kubelik)	58
<b>R. STRAUSS:</b> Guntram, Op. 25 (Goldberg, Tokody, Soloyon-Nagy, Gatia, Bandi, Fulop, Takacs, Gregor, Kovacs, Bator, Toth, Queler)	59
<b>R. STRAUSS:</b> La mujer sin sombra (Nilsson, Rysaneckhess, Berry, King, Wimberger, Rysaneck, Jahn, Helm, Alyary, Dickie, Bohm)	59
<b>VAUGHAN WILLIAMS:</b> Sinfonía núm. 5. Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis (Barbirolli). <b>VAUGHAN WILLIAMS:</b> Sinfonía núm. 7 "Antártica" (Burrowes, Boult)	59
<b>VERDI:</b> Arias de La fuerza del destino. Il trovatore. Otello. Don Carlo. Un ballo in maschera y Giovanna d'Arco (Tebaldi)	60
<b>VIVALDI:</b> Conciertos para violoncelo, cuerda y continuo (Schiff, Brown)	60
<b>VIVALDI:</b> Introducción al Gloria. R. 642. Gloria R. 589. Credo R. 591 (Negri)	61
<b>WAGNER:</b> Escenas de El holandés errante. La Walkyria y Parsifal (Estes, Fricke)	61
<b>WEBER:</b> Concertino para trompa y orquesta en Mi menor. <b>R. STRAUSS:</b> Conciertos para trompa núms. 1 y 2 (Baumann, Masur)	61

## RECITALES

<b>BARBER:</b> Adagio, Op. 11. <b>KHACHATURIAN:</b> Adagio de Spartacus. <b>SCHMIDT:</b> Intermezzo de Notre Dame. <b>GRIEG:</b> La mañana (de Peer Gynt). <b>SIBELIUS:</b> Vals triste. <b>MASCAGNI:</b> Intermezzo de "Amico Fritz". <b>RACHMANINOV:</b> Vocalise. <b>SATIE:</b> Gymnopédies I y II (Foster)	61
<b>BERGONZI, CARLO:</b> Arias de óperas	61
<b>CALLAS:</b> Arias de óperas francesas (Preter)	62
"CHRISTMAS CAROLS". Canciones de Navidad (Preston)	62
<b>NORMAN, Jessye:</b> "With a song in my heart". Canciones norteamericanas (Williams)	62
"KLEMPERER EN BUDAPEST" (Vol. 6). <b>BACH:</b> Suite orquestal núm. 2	
<b>SCHUBERT:</b> Sinfonía núm. 8 "Inacabada" (Szebenyi, Klemperer). "KLEMPERER EN BUDAPEST" (Vol. 8). <b>MOZART:</b> Sinfonía núm. 39. <b>BACH:</b> Suite orquestal núm. 4 (Klemperer)	62
<b>CALLAS:</b> Arias de Cherubini. Spontini y Bellini (Serafin, Votto)	62
<b>MARTON, Eva:</b> "Grabaciones de 1971 a 1977" (Kord, Lebel, Lukacs)	63
"MUSICA BARROCA PARA METAL" ("BAROQUE BRASS"). Obras de Biber, M. Franck, Hassler, Speer, Scheidt, J.S. y C.P.E. Bach, D. Scarlatti y anónimos (Philip Jones Brass Ensemble)	63
<b>PAVAROTTI:</b> "Mamma". Canciones populares italianas (Mancini)	63
"OBERTURAS DEL SIGLO XVIII". <b>HAENDEL:</b> L'Olimpiade. Il pastor Fido. <b>GRETRY:</b> Le jugement de Midas. <b>RAMEAU:</b> Pygmalion. <b>D. SCARLATTI:</b> Sinfonía en Si mayor. <b>BONONCINI:</b> Polifemo. <b>SACCHINI:</b> Oedipe a Colonne. <b>MEHUL:</b> La chesse du jeune Henri (Leppard)	63
"RENAISSANCE BRASS" (Música de metal del Renacimiento). Obras de Franchos, Passerau, Agricola, Lassus, Vecchi, Susato, Byrd, Farnaby y Gibbons (Philip Jones Brass Ensemble). "LA BATAGLIA". Obras de Byrd, Banchieri, Kuhnau, Jenkins y Haendel (Philip Jones Brass Ensemble)	64
<b>RAIMONDI, Ruggiero:</b> Obras de Tosti, Brogi, Denza y Rotoli (Scimone). <b>SIMIONATO, Giulietta:</b> Arias de Il Barbiere. La Cenerentola. I Capuletti ed i Montechi. La Favorita, Cavalleria Rusticana. Un ballo in maschera. Il Trovatore. Aida, Don Carlo y La Forza del destino	64
<b>STADE, Federica von:</b> "Retrato"	64
"VIAJES CON MI VIOLONCELO" (Lloyd Webber, Cleobury)	64



# EL DORADO OCASO DE LA DIOSA

**T**odos los grandes intérpretes vocales tienen unos años de apogeo en los que se funden la experiencia y las facultades todavía intactas que permiten la expresión más completa del arte del canto. Luego, el inevitable transcurrir del tiempo va limando, lenta pero implacablemente, esas facultades: la zona aguda de la voz va perdiendo la antigua facilidad y brillo, el «fiato» se hace más corto, algunos registros se endurecen, el sustento de la columna de aire se mantiene menos firme... y paralelamente a ese deterioro físico puede manifestarse una mayor hondura expresiva, una depuración más acabada del estilo, una mejor administración de los recursos disponibles. Cuando la técnica no es sólida el final de la voz sobreviene con celeridad en cuanto se cumplen los cuarenta años; en los casos en los que el artista ha asentado su carrera sobre una gran técnica, la longevidad es mucho mayor, aun cuando es indudable que influyen otros factores en el mejor o peor mantenimiento de las facultades vocales.

El caso de Montserrat Caballé se aparta de lo habitual debido a los graves y múltiples problemas de salud que ha venido sufriendo a lo largo de buena parte de su dilatada carrera y que se han traducido en numerosas operaciones y en constantes observaciones médicas. Estos problemas de salud han afectado, como es lógico, a la voz que en los últimos diez años sobre todo ha sufrido y atravesado por numerosas crisis. Hoy a sus cincuenta y dos años (nació el 12 de abril de 1933) Montserrat Caballé, tal y como apareció en su último recital madrileño del 3 de diciembre, sigue poseyendo en el ocaso de su gloriosa carrera, una voz que todavía puede provocar la admiración y el más exquisito placer al oído. Ya en sus apariciones en la *Armida* de Gluck tuvimos ocasión de escucharla en excelentes condiciones vocales (que no se confirmaron en las posteriores representaciones de *Andrea Chenier*), condiciones que han vuelto a poner de manifiesto en el escenario del Real. La calidad de la voz se muestra sobre todo en la zona media y primer agudo aunque los graves resultan más convincentes y fáciles que antaño; la voz pierde, en cambio, su habitual belleza cuando fuerza para emitir en «forte» en la zona alta, resultando un timbre duro y en ocasiones incluso agrio. Pero cuando la emisión se realiza a media voz o en «piano», el instrumento vuelve a sonar con una hermosura, una riqueza de armónicos y una pureza tímbrica absolutamente incomparable. A eso debe añadirse la maestría del fraseo, el «legato» literalmente único y todavía una capacidad de «fiato» que sigue asombrando. En todos estos aspectos Montserrat Caballé sigue siendo, sin disputa, la primera soprano del mundo.

El programa elegido para su recital —a beneficio de la Fundación Reina Sofía y presidido por la Soberana— constó solamente de dos autores: Haendel y Rossini. Habiendo un repertorio tan amplio, variado y de calidad escrito originalmente para voz y piano, no comprendo muy bien por qué se eligen obras que requieren orquesta; la reducción pianística empo-



Montserrat Caballé.

brece y altera el contenido musical, desvirtuando las intenciones del compositor. Me hubiese gustado poder escuchar a la señora Caballé un Haendel con un pequeño grupo instrumental, tal y como tuve oportunidad de hacerlo en un inolvidable concierto londinense, en el Drury Lane, en 1967. Pero ciñéndonos a lo escuchado en el Real hay que admitir que pese a lo inadecuado del acompañamiento, las arias de Haendel ofrecidas —de *Teodora*, *Jefté*, *Rinaldo* y *Josué*— estuvieron salpicadas de auténticas maravillas, como las prodigadas en «Lascia ch'io pianga» de *Rinaldo* o en «Oh, who can tell» de *Josué*, aunque en las siete arias ofrecidas hubo momentos que sin temor a exagerar podrían calificarse de mágicos por la pureza de la línea de canto, el prodigio de los filados —con el sostenimiento de unos «fili di voce» verdaderamente asombrosos—, la nitidez general de las ornamentaciones —nunca excesivas ni sobrecargadas—, así como una emotividad expresada en su justo medio, sin romper nunca el perfil estilístico, pero con el sello inconfundible de la personalidad de la artista. Lo que parece por

completo increíble es que Montserrat Caballé no haya grabado hasta ahora —o al menos yo no tengo noticias de ello— ningún disco dedicado a Haendel. Esperemos que todavía pueda hacerlo; ha sido una lástima no haber aprovechado el tricentenario del nacimiento del autor de *El Mesías* para realizar un documento sonoro que uniese los nombres del gran compositor y la gran soprano.

La parte dedicada a Rossini tuvo una realización más irregular. Lo mejor se dió en «Oh bell'alme generose» de *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (y no «bell'alme innamorata» como aparecía en el programa de mano) y sobre todo en la belliniana «L'ora fatal s'apressa» de *Maometto II*, en la que hizo una de sus inconfundibles e insuperables exhibiciones de canto «legato», acompañado de una expresividad de tonos casi elegíacos y de una elegancia belcantista verdaderamente admirable. Lo menos bueno se produjo en «D'amore il dolce impero» de *Armida*, en la que algunos cambios excesivamente bruscos del «piano» al «forte» pusieron de manifiesto cierta rudeza y las agilidades no siempre se resolvieron con absoluta perfección. Pero también aquí hubo cosas de valor, como las incursiones en el registro grave.

Fuera de programa, Montserrat Caballé interpretó la amplia y difícil escena del III acto de *Le Cid* de Massenet «De cet affreux combat... Pleurez mes yeux!», en la que mostró una rara habilidad para combinar los elementos líricos con los más dramáticos, la media voz de tendencia exquisita con un leve pero efectivo desgarró, la emisión valiente de las notas altas —en algún momento levemente duras—, con un registro grave amplio y muy bien apoyado por una columna de aire de espléndida anchura. La segunda obra, *Vocalise*, de Montsalvatge, fue magníficamente cantada en todos sus registros, con riqueza de colores y matices presidida siempre por un control dinámico y respiratorio absolutamente excepcional. Estábamos ante un ocaso, pero ante un ocaso con tonalidades del oro más depurado.

Miguel Zanetti, acompañante todo terreno, tuvo una actuación discreta, superior a sus últimas intervenciones en el Real, que parecían responder a una cierta crisis o falta de preparación. Siguió siempre a la cantante, cosa no fácil, y se adaptó con habilidad a los diferentes estilos, mostrando su veteranía y su conocimiento.

El recital terminó a la una y cuarto de la madrugada. A lo largo de todo él, el público, que abarrotaba el Real pese a lo alto de los precios, mostró complacencia y entusiasmo, con largos y calurosísimos aplausos y bravos. Al final del concierto, después de las propinas, abandonado el teatro por la Reina, apagadas las luces del escenario, los espectadores continuaron aplaudiendo minutos y minutos hasta conseguir que se encendiesen de nuevo las luces de la sala y apareciera otra vez Montserrat Caballé. Podrán ustedes imaginarse el griterío que se produjo entonces en la sala. Todos parecían decir: «Larga vida a la diosa».

Carlos Ruiz Silva



## ALICANTE

### LA JOVEN ORQUESTA DE CÁMARA

No son pocas las difíciles andaduras que han malogrado nuestras formaciones orquestales aquí en la provincia de Alicante, algunas ya desaparecidas, acalladas tal vez por una larga y enraizada tradición bandística, espíritu de esta tierra mediterránea. En la actualidad han iniciado su actividad y han proliferado una serie de Orquestas, como es el caso de la Orquesta del Conservatorio «Oscar Esplá» de Alicante, que originariamente se formaría bajo las órdenes del catedrático de Órgano de este Conservatorio, Adolfo Gutiérrez Viejo, y que más tarde se desglosaría para constituir esta Joven Orquesta de Cámara, patrocinada por la Diputación Provincial de Alicante. Y ha tenido su primera actuación en Alicante capital con la colaboración del Ayuntamiento, tras ya una gira efectuada por varias localidades de la provincia; algunos de sus componentes integraban a su vez esta Orquesta aludida del Conservatorio «Oscar Esplá», y que con sus esfuerzos y estímulo la han creado de una manera autónoma como asociación cultural teniendo sus propios estatutos regidos por un total de 15 miembros.

Cabe subrayar, por otra parte, el florecimiento de las Jóvenes Orquestas encabezadas por la J.O.N.D.E., —la nuestra ha participado en una «Trovada de Orquestas Jóvenes de la Comunidad Valenciana», en la población de Sueca (Valencia), en la que estaban presentes agrupaciones de Alcira, Cullera y Liria—; en Valencia capital se ha formado recientemente la Orquesta Sinfónica de la Universidad, y el día de la pasada Festividad de Santa Cecilia hacía su primera presentación otra joven Orquesta, la de la Biblioteca Musical de Madrid, bajo la batuta de una prometedora neófita directora de orquesta Azucena Fernández Manzano, alumna del Conservatorio madrileño. Este es un balance muy positivo para el lanzamiento de la música española coincidiendo con el pasado Año Europeo de la Música y al mismo tiempo, Año Internacional de la Juventud. Simultáneamente podrían sumarse

los instrumentistas que las integran, a la convocatoria para formar parte de la Joven Orquesta de la Comunidad Europea (ECYO).

De la Joven Orquesta de Cámara de Alicante, señalemos que está integrada en su totalidad por la sección de cuerda, reflejando una maduración con sus propias limitaciones por el hecho de ser sus componentes estudiantes y no profesionales, aunque hay algunos que han terminado la carrera. En su repertorio existe el predominio del estilo barroco, y de la música folklórico-sinfónica. Hay que anticipar que dentro de una línea de encargos de música contemporánea estrenarán una obra que se les ha encomendado del joven compositor Esmeragdo Iñesta, profesor del Conservatorio «Oscar Esplá». Han ofrecido su concierto en Alicante en el Auditorio de la Biblioteca Pública de la Casa de Cultura, al frente, su actual director, Jesús Mula, quien se ha hecho cargo de la buena preparación de esta Orquesta. El profesor Mula estudió Dirección de Orquesta en Valencia (había dirigido la Orquesta del Conservatorio de esta ciudad), ha dirigido formaciones para Banda mayormente, es compositor a su vez y profesor de clarinete del Conservatorio «Oscar Esplá». Juzgo que abordó muy bien este concierto con un programa seleccionado y estudiado, asimilado por un público mayoritario, compuesto por obras contrastadas entre lo armonioso del barroco y las melodías de corte popular y signo folklórico-nacionalista. Interpretaron en su primera parte los dos **Concerti Grossi** de Corelli, núms. 7 y 8 de la **Op. 6**, que sin apenas solución de continuidad se enlazaron los «Vivace», final del primero e inicial del segundo. Baste hacer notar que la forma contrapuntística del barroco está marcada por la pauta del «soli» de la cuerda contestada por el «tutti» orquestal, y no alcanzó un gran nivel de perfección técnica la cuerda en este período. Concluyeron en la segunda parte, de carácter muy juvenil, alegre y jovial, con las **Diez pequeñas piezas para orquesta de cuerda**, de Bela Bartók, y la ejecución de una especie de danzas con reminiscencias populares de Gustav Holst, —obra muy característica del autor de **Los Planetas**—, la **Suite de San Pablo**. Llegó muy bien este grupo de jóvenes a ahondar en la esencia de esta música popular con estas composiciones. Alentamos sus ánimos para la buena continuidad y mejores promesas a esta pequeña Orquesta, única en su

género en Alicante, a la que deseamos todo el apoyo y protección que merece por parte de los organismos oficiales. **EMILIANO GARCIA ALCAZAR.**

## ASTURIAS

### CONCIERTO HOMENAJE A BALDOMERO FERNANDEZ

Ha tenido lugar el estreno del **Poema de un niño**, obra sinfónica del ovetense Baldomero Fernández, después de setenta años de su composición, debido a que su autor no quiso nunca que se estrenara fuera de su bien amada ciudad de Oviedo.

El maestro Baldomero Fernández compuso esta obra tras una tragedia familiar como fue la muerte de su hijo preferido, Baldomerín, que pese a su corta edad de cuatro años, ya apuntaba unas magníficas condiciones para la música. Primero la había escrito para piano, pero al escucharla su buen amigo Fernández Arbós, director de la Sinfónica de Madrid, le dijo que aquello tenía mucho valor y debía instrumentarla. Tuvo oportunidad de estrenarla en Madrid, pero como antes comentábamos, nunca quiso que se estrenara en ningún sitio hasta que lo fuera en Oviedo.

Esta temporada, a causa de las obras de remodelación del Teatro Campoamor, la Orquesta Sinfónica de Asturias se ha visto obligada a trasladar sus

conciertos al Teatro Filarmónica, circunstancia que nos ha beneficiado a los amantes de la música, debido a la gran acústica que tiene este teatro.

Tras la obra de Baldomero Fernández, se interpretó el **Concierto para violín** de Mendelssohn, con orquesta de cuerda, por Víctor Martín y Perfecto García Chornet, y al final de su actuación los grandes y reiterados aplausos premiaron su meritoria interpretación.

Como broche final de este magnífico concierto, pudimos deleitarnos con la **Cuarta Sinfonía en Re menor** de Schumann, bien llevada por Víctor Pablo, quien destacó el carácter propio de cada tiempo, cuidando al máximo su expresión.

### Coro de la Fundación Principado de Asturias

En el Hotel de la reconquista, de Oviedo, fue presentado a los medios de difusión el programa para la Temporada 1985-1986 del Coro de la Fundación Principado de Asturias. El acto fue presidido por el Consejero de Cultura Manuel Fernández de la Cera; el Director de la Fundación Principado de Asturias, Graciano García; el Director de la Orquesta Sinfónica y Director asociado del Coro de la Fundación, Víctor Pablo Pérez, y el principal Director invitado, Luis Vila.

Dentro del programa, que a continuación detallaremos, destaca la presentación oficial del Coro, en el Teatro Real de Madrid, el 4 de febrero, en compañía de la Orquesta Sinfónica de Asturias, en un concierto homenaje a S.A.R. El Príncipe de Asturias, con motivo de su mayoría de edad. Interpretarán bajo la dirección



El Coro de la Fundación Principado de Asturias, dirigido por Víctor Pablo Pérez.



de Víctor Pablo Pérez, la **Misa de la Coronación**, de Mozart.

También cabe destacar las **Misas** de Mozart y de Schubert y la interpretación de los coros de **El Mesías** de Haendel, pues pretende que este año se pueda hacer la obra completa, lo que supondría un gran paso en la historia de la música coral asturiana. Con los **Psalmi**, de Ernesto Halffter, participarán por vez primera en el Festival Internacional de Música y Danza de Asturias. Actuaron, también con la Orquesta Sinfónica de Asturias, en el concierto extraordinario de Navidad, con la **Misa en Sol mayor** de Schubert.

Junto con el director del Coro, Víctor Pablo Pérez, está prevista la intervención de los siguientes directores invitados: Luis Vila, Edmon Colomer, Miguel Angel Campos, J. Alberto Martín Vigil, José Angel Embil y José Estéban Miranda. También colaborarán los pianistas Francisco Javier Pantin y María Teresa Pérez.—**JUANA MARY DIAZ-AGERO SOLIS.**

## BILBAO

### LA «SINFONIA DE LOS DOS MUNDOS»

Ikas Ama de Deusto, que dirige el Padre Pascual Barturen, ha participado en la ceremonia de beatificación del Hermano Gárate, celebrada en Roma, ante cien mil personas y transmitido a todo el mundo por Radio Vaticano. Esta agrupación, que iniciando así una gira de cinco días por Italia, ha actuado en seis ocasiones y en una recepción que los P.P. Jesuitas, ofrecieron en su casa Generalicia al Santo Padre, en honor de los tres beatos jesuitas. **La Sinfonía de dos mundos**, composición literario-musical, basada en un texto del Helder Cámara, Arzobispo de Recife, en Brasil, que ha sido estrenada en Bilbao, en la Parroquia de San Felicísimo de Deusto. Helder Cámara recitó su propio texto y por cierto con una fuerza expresiva fuera de lo común. Pierre Kaelin, autor de la música, ha sido el director de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, Orfeón Donostiarra, Escolanía del Corazón de María y Escolanía de San Ignacio. La partitura es grata y cumple la misión para la que fue creada; comprende seis temas o capítulos y concluye con el canto que expresa que cuando los

dos mundos se unan se producirá algo maravilloso. «*Dos mundos unidos un canto. El Espíritu sopla en la noche, una sinfonía*». Bien, el director, autor de la música, así como la interpretación.

### Sociedad Coral de Bilbao

Esta institución, que celebra su centenario a lo largo de 1986, ha iniciado su temporada interpretando, en formación camerística, obras del Conde de Peñaflorida, Zubiaurre y Brahms, para terminar con el **Magnificat en Re mayor**, de Bach, la Sinfónica de Bilbao dio en solitario entre unas obras y otras, composiciones de Arriaga, Donostia y Arrieta. Si la primera y segunda parte tuvieron momentos felices, la tercera y final fue realmente extraordinaria: el **Magnificat** de Bach. Bien los solistas, que cumplieron, sin llegar a la cota alta a que nos tienen acostumbrados. Ellos fueron: Rosario Morillas (soprano), María Folcó (mezzo-soprano), Javier de Solaun (tenor) y Santos Ariño (barítono). El director de la Coral, Gorka Sierra recibió por su trabajo rector grandes muestras de complacencia, y asimismo el director de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, Urbano Ruiz laorden, fue muy felicitado por el gran éxito alcanzado en dicho concierto.

### Temporada de las dos orquestas

El primer trimestre de la temporada la Sinfónica de Bilbao y la de Euskadi ofrecieron sus habituales ciclos de conciertos. La primera de ellas tuvo como director en sus dos primeras sesiones a Enrique García Asensio, Mark Kaplan actuó como excelente solista en el **Concierto en Re mayor para violín**, de Brahms y la norteamericana Peggy Walsh lo hizo en el **Concierto para trompa y orquesta** de Strauss. En las siguientes sesiones, la Sinfónica de Bilbao actuó dirigida por Max Bragado Darman y por el rumano Mihail Brediceanu. El violinista Bartosz Bryla tuvo una actuación aceptable en **Tzigane**.

Por su parte, la Sinfónica de Euskadi ofreció un concierto extraordinariamente brillante (el segundo de su temporada) en formación camerística y actuando como director y solista Félix Ayo. Colaboraron haciendo gala de una extraordinaria calidad el violinista George Nicolescu y el oboísta Rafael

Alonso Arago, en los **Conciertos** de Bach interpretados: **para violín y oboe, para dos violines y para violín solo**. Félix Ayo posee la virtud de su gran seguridad, belleza del sonido y afinación. La interpretación de la **Petite Messe Solenne**, de Rossini, por parte de la Sinfónica de Euskadi fue ofrecida en memoria del recientemente fallecido crítico y compositor Sabino Ruíz jalón, en otra de sus sesiones. El Orfeón Donostiarra demostró aquí su extraordinario nivel y gustó mucho la soprano Enequina Lloris, que formaba el cuarteto solista junto con el tenor Vinson Cole, la mezzo Helga Muller, y el bajo Ricardo Salaberria (que sustituyó con acierto a Giorgio Suryan).

### Sociedad Filarmónica de Bilbao

Inició su curso con una sesión de música de cámara con un programa dedicado íntegramente a Haendel a cargo del trío formado por Alvaro Marías (flauta), Silvia

Abranovich (viola da gamba) y Aline Zylberch (clave). La Orquesta de Cámara del Suroeste de Alemania clausuró el ciclo Bach en el tricentenario de su nacimiento, con una integral de los **Conciertos de Brandemburgo**, dirigida por Alberto Blancaflort. Antonio Baciero ofreció un recital de piano con un brillante resultado, interpretando obras de Bach, Scarlatti y compositores españoles del siglo XVIII. Otras actuaciones se debieron a la Orquesta de Cámara de la Filarmónica Checa, el Cuarteto Franz Schubert de Viena, el Trío Yuval y el pianista Daniel Thaison. Destacó la presencia de la Orquesta de la Fundación Gulbenkian, dirigida por su director adjunto y concertino Max Rabinovitsj. El programa fue muy interesante por ofrecer obras poco usuales en las salas de conciertos bilbaínas: **Obertura de l'amore industrioso**, de Joao de Sousa Carvalho (1745-1798) y **Concierto para oboe y orquesta de cuerda en La menor**, de Vaughan Williams (1872-1958), junto con la **Sinfonía Italiana** de Mendelssohn. **JOSE URQUIJO RESPALDIZA**

## GUIPUZCOA

### LA CONMEMORACION DEL AÑO EUROPEO DE LA MUSICA

El eco despertado por la llamada del Año Europeo de la Música se ha extendido a toda la geografía de la provincia de Guipúzcoa. Su reducida extensión geométrica favorece la intercomunicación artística. Por esta razón hemos visto vibrar, durante todo el año, a entidades, grupos, instituciones musicales como respuesta a la iniciativa europea. Todas las manifestaciones culturales de índole musical han estado impregnadas del sello de la europeidad. No se han multiplicado novedades. Se han potenciado las realizaciones. La intensa actividad que habitualmente caracteriza a la vida musical guipuzcoana se ha visto enriquecida con referencias, orientaciones, conciertos, conferencias. Se han prodigado los mensajes musicales de las instituciones oficiales. El pueblo guipuzcoano ha experimentado la presencia benéfica de la europeidad como invitación a la música.

El clima ha estado propiciado por una campaña bien realizada a través de los medios de comunicación. La información institucional y la facilitada por asociaciones privadas han hecho posible la participación constante y habitual del pueblo en la vida musical. Aun cuando no se haya tomado cuenta de los números, los datos estadísticos acerca de la asistencia de aficionados serían sorprendentemente satisfactorios. Quienes vivimos desde la cercanía la vida artístico-musical de nuestra provincia podemos dar fe de la pujanza adquirida entre nuestras gentes por la proclama europea en favor de la música. En Guipúzcoa se ha respirado un ambiente musical que ha penetrado por todos los intersticios de su intensa vida musical.

La Asociación de Cultura Musical de San Sebastián ha incrementado su interés en la campaña actual favoreciendo la contratación de conjuntos e intérpretes nuevos, además de los que formaban el elenco normativo de temporada. Por otra parte, la Quincena Musical procura orientar sus programaciones subrayando el acontecimiento que conmemora el centenario de Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel, Domenico Scarlatti, Heinrich Schütz, Alban Berg. Su música ha sido escuchada con profusión y estima,



en sesiones dedicadas integralmente a algunos de los autores.

Hay que señalar también la celebración de un ciclo singular. En la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián ha sido ofrecida la integral para órgano de Bach, interpretada precisamente por el organista titular José Manuel Azkue. Dieciséis sesiones que recibieron la respuesta más entusiasta de asistencia por parte del público.

Sin embargo, la nota que con más personalidad singulariza la vida musical de nuestra provincia es la riqueza coral. Algunos de los coros más notables han recorrido nuestra provincia acercándonos a la música de los grandes. El Orfeón Donostiarra ha interpretado la **Cantata núm. 51**, de Bach con la orquesta Virtuosos de Moscú, la **Pasión según San Mateo** de Bach con la Orquesta Sinfónica de Euskadi, además de sus numerosas intervenciones dentro y fuera de España. La Coral Andra Mari, de Rentería, lo ha hecho con **Theodora**, de Haendel recorriendo la Península. El Coro Ametsa de Irún ha cantado la **Misa en Si menor** de Bach, con la Orquesta Bayonne Cote Basque. El coro Donosti Ereski ha asumido la interpretación de programas dedicados a la figura de Bach. Guipúzcoa entera conmemoró el 21 de marzo la gozosa fecha del nacimiento de Bach con un magno concierto ofrecido en la Basílica de Santa María del Coro, con la interpretación de obras de órgano, coros y corales de la **Pasión según San Juan**, de Bach. Fueron sus intérpretes el organista José Manuel Azkue y el Orfeón Donostiarra bajo la dirección de Antxón Ayestarán. Pero además nuestra provincia, fiel a un compromiso adquirido, ha celebrado su anual Festival Bach que en coordinación con «Abenduko Musikaldia» ha ofrecido programas llenos de interés, en los que han intervenido el flautista Jean Pierre Rampal y la Opera de Cámara de Bulgaria.

Por otra parte, los festivales musicales de raigambre han subrayado la celebración del Año Europeo de la Música con ajustadas orientaciones culturales. Tal como es el caso de Musikaste de Rentería, el Festival Internacional de Música Romántica de Loyola, el Concurso Internacional de Masas Corales de Tolosa. Sus repertorios han respondido a la llamada europea. No podemos silenciar tampoco la proverbial actividad coral que define la vida musical de nuestra provincia. Se han multiplicado las

colaboraciones, encuentros, participaciones conjuntas potenciadas por la Federación Guipuzcoana de Masas Corales. Solicitados desde el extranjero, bastante de nuestros coros han viajado por Europa como signo de hermandad y tributo de calidad. Baste nombrar al Orfeón Donostiarra, Coros Donosti Ereski, Eskifaia de Fuenterrabia, Ametsa de Irún, Santa Cecilia de San Sebastián, Coral San Ignacio de San Sebastián, mensajeros válidos de nuestro cantar y deseo de hermandad.

La múltiple actividad musical ha tenido este año una componente peculiar, Guipúzcoa ha conmemorado la figura de un hombre de la cultura, nacido en Azkoitia en pleno siglo XVIII. Xavier de Munieue e Idiáquez, conde Peñafloreda, cultivador de la música, e introductor de los aires europeos en nuestra tierra, fallecido en 1785. Su recuerdo ha favorecido numerosos actos culturales de índole tan diversa como la que caracterizó la polifacética vida del conde de Peñafloreda.

En el mes de diciembre, la Diputación Foral organizó su ciclo denominado Diciembre Musical-Abenduko Musikaldia en el que actuaron, entre otros, el conjunto italiano I Concertanti, el flautista Jean Pierre Rampal, el Orfeón Donostiarra, la Opera de Cámara de Bulgaria, la Escolanía de San Ignacio y la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Son destacables la dedicación de dos de los conciertos al Conde de Peñafloreda y la presentación de un disco con obras suyas, y también el estreno exclusivo de la **Misa de Aranzazu**, de Domenico Scarlatti, por parte de la Peñafloreda Capella, con una Orquesta Barroca y actuando como solistas: Kuewjsilver (soprano), Lee Ragin (tenor), Borret (tenor) y Luis Alvarez (bajo), todos bajo la dirección de José Rada, y con el patrocinio de las tres Diputaciones Forales y del Gobierno Vasco.—  
**FRANCISCO ESNAOLA.**

## LEON

### II FESTIVAL INTERNACIONAL DE ORGANO «CATEDRAL DE LEON»

Entre los actos musicales más destacados que se han



La Capilla Clásica de Valladolid.

desarrollado en nuestra ciudad durante el año 1985, sin duda el más importante ha sido este segundo festival, organizado por la Asociación de Amigos del Organo «Catedral de León», bajo el patrocinio del Ayuntamiento y de la Diputación, con la colaboración de la Junta de Castilla y León (Conserjería de Educación y Cultura), Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Cabildo Catedral, Universidad de León y Conservatorio Profesional de Música.

El programa estaba integrado por obras de Bach, Haendel, Scarlatti y Schütz en conmemoración del tricentenario del nacimiento de los tres primeros y del cuarto centenario del último, desarrollándose en la incomparable Pulchra leonina iluminada con todo esplendor, alternativamente, en su interior hasta el comienzo de los conciertos y desde el exterior durante la interpretación de las obras, para así poder contemplar las irisadas vidrieras con el color relampagueante de la luz. ¡Hermoso marco para la más hermosa música!

Cuatro conciertos de órgano a cargo de Jean Guillou (París), Hubert Meister (Munich), Luigi Celegnini (Roma) y Peter Dicke (Coblenza), los que interpretaron, el primero la **Ofrenda musical** de Bach, adaptación integral para órgano de ese GRAN SEÑOR del instrumento que es J. Guillou; el segundo ofreció una antología de la obra para órgano de Bach: **Preludios y Fugas, Fantasía, Toccata y Corales**; el tercero, las transcripciones realizadas por Bach de los **Conciertos de Vivaldi para orquesta Op. 3 núm. 8, Op. 2 núm. 5 y Op. 3 núm. 11**, y cuatro **Sonatas para órgano** de Scarlatti; y, por último, el

cuarto fue magnífico intérprete de un programa «El nombre de Bach en el Romanticismo»; integrado por obras de Liszt, Otto Barblan y Max Reger, que entusiasmaron al auditorio.

La Capilla Clásica de Valladolid, dirigida por Antíoco Bartolomé, y el organista Uwe Karsten (Herford), fueron intérpretes de la **Tercera parte del ejercicio para teclado**, de Bach (versión grande de los **Corales del Dogma**). La Orquesta de Cámara «Reina Sofía» que dirige Gonçal Comellas (concertino), con el organista Peter Dicke y el violinista concertino, ofrecieron varias obras con órgano concertante y violín solista, de Bach. Además de estos dos conciertos, en días sucesivos, la Orquesta de Cámara Española, bajo la dirección de Víctor Martín, y el organista Peter Dicke, interpretaron en otros dos programas la integral de los **Conciertos para órgano y orquesta**, de Haendel, obteniendo resonantes éxitos.

Los **Conciertos para dos violines y orquesta, Op. 3 núm. 8, y Op. 7 núm. 11**, de Vivaldi; el **Concerto grosso Op. núm. 8 en Do menor**, de Haendel y la **Salve Regina para soprano y orquesta de cuerda**, de Scarlatti, fueron interpretados para la Orquesta de Cámara del Festival con los solistas Luis y Andrés Fleta Pascual, la soprano María Dolores Arenas y Adolfo G. Viejo al clave, todos bajo la dirección de Julio Ferreras, con sobriedad y claro concepto estilístico del Barroco. La misma Orquesta de Cámara y el Coro de Festival, la soprano María Dolores Arenas y el organista Miguel del Barco, dirigidos por Adolfo G. Viejo, ofrecieron el **Concierto para órgano y orquesta de cuerda en Re menor** y el **Con-**



cierto-Suite en Fa mayor, de Haendel; el **Concierto de Brandemburgo núm. 1** y la **Cantata núm. 52 «Mundo pérfido, yo no confío en ti»**, para soprano y orquesta, de Bach. El temperamento musical desplegado por el director, con toda la fuerza comunicativa que le caracterizaba, unido a la magnífica voz de la solista, de personalísimo timbre y vibrante expresividad, determinaron el clamoroso triunfo obtenido.

El Coro Universitario de León, bajo la dirección de Samuel Rubio, interpretó dos extraordinarias obras: **Stabat Mater para 10 voces y órgano**, de Scarlatti, y **Musikalische Exequien para 6 voces, solos y continuo**, de Schütz. Ambas estrenadas por el Coro, la primera en el Festival Internacional de Orquestas Jóvenes celebrado en Murcia, y la segunda en este concierto, cuyas versiones fueron fiel reflejo de la vehemente efusividad con que el director las impregna, haciéndolas llegar a los oyentes con toda su fuerza expresiva, produciendo en ellos el más desbordante entusiasmo. Bajo el título **La música flexible y la improvisación**, cuatro intérpretes de vanguardia: Frederic Montargés (violín), Esperanza Abad (soprano), Jean Pierre Dupuy (piano) y Xavier Joaquim (percusión), interpretaron, respectivamente, las obras siguientes: **Serenata per un satellite**, de Bruno Maderna; **Sequenza núm. 3**, de Luciano Berio; **Klavierstück XI**, de Karlheinz Stockhausen, y **Tensión-Relax**, de Joan Guinjoan, ofrecidas a modo de aperitivo del plato fuerte: **Contrapunto alla mente**, partitura-pauta que sirve para que los solistas anteriores, a los que se incorporó Adolfo G. Viejo al órgano, bajo la supervisión del compositor Joan Guinjoan, más como moderador que como director, ofrezcan la improvisación correspondiente, en la que cada uno de ellos se erige, en un momento dado, en protagonista y creador. Y todo ello, como homenaje a los compositores Bach, Haendel, Scarlatti y Schütz, utilizando sus nombres en notación latina como material musical para la improvisación. Concierto que fue muy del agrado del público que mostró vivo interés por esta música vanguardista.

El Festival se clausuró con el concierto del grupo Hesperión XX, dirigido por Jordi Savall, que ofreció **El Arte de la Fuga**, de Bach. Compuesto por ocho instrumentistas de primera calidad: Jordi Savall (discat-viola de gamba), Christophe Coin (alto-viola de gamba), Roberto Gini (tenor-viola de gamba), Paolo Pandol-

fo (bajo-viola de gamba), Bruce Dickey (corneta), Paolo Grazzi (oboe da caccia), Charles Toet (trombón) y Claude Wasmer (fagot)), el grupo Hesperión XX, en su original y admirable versión, consiguió una auténtica recreación de la catedral del sonido que es **El Arte de la Fuga**, esfuerzo el más colosal que jamás se haya intentado por un músico genial y una de las cumbres de la música de todos los tiempos. Los concertistas supieron construir esa catedral sonora que llenó las naves de la Pulchra leonina, haciendo de ella templo soñado de la música universal. Broche de oro del festival que será recordado por todos los leoneses cada vez que, en lo sucesivo, vuelvan a gozar de la hermosa obra de música-visión realizada por Manolo Martín, genio de la fotografía y musicólogo sensible, contenida en «Presencia de la música en la Catedral» audiovisual sorprendente proyectado en el mismo, que desvela insospechados aspectos del templo vivificados con la fuerza expresiva que surge de la música adecuada en cada momento, estableciéndose una simbiosis artística de música e imagen auténticamente creativa y sobrecogedora.—**JOSE CASTRO OVEJERO.**

## SANTIAGO DE COMPOSTELA

### CONCURSO DE ANTEPROYECTO DEL PALACIO DE CONGRESOS DE COMPOSTELA

«*Aquellos grandes muros de piedra*» es el lema del trabajo premiado en el concurso de anteproyectos del Palacio de Congresos de Santiago de Compostela y cuya autoría es de los arquitectos madrileños Julio Cano Laxo y Diego Cano Pintos. El futuro centro estará ubicado en el Burgo de las Naciones y su superficie edificable será de unos 17.000 m<sup>2</sup>. El presupuesto global asciende a unos 700 millones de pesetas, costo que incluye el mobiliario de los dos auditorios con los que contará el complejo cultural. El empujón inicial fue dado por la administración central al incluir la obra dentro del plan nacional de

auditorios para música. El resto —en declaración del alcalde de Santiago— deberá ser financiado por la Comunidad Autónoma dado que este edificio viene a ser el Palacio de Congresos de Galicia (habida cuenta de que en Compostela se celebran el 75 por cien de los congresos que tienen lugar en Galicia). Según las previsiones más optimistas, las obras de la primera fase, el Auditorio, deberán estar entregadas a mediados de 1987.

El presidente del jurado que falló los premios —Alejandro de la Sota— señaló que «*de los sesenta trabajos presentados se le había adjudicado el premio a "Aquellos grandes muros de piedra" porque tiene unas ventajas muy grandes respecto a los demás en materia de ubicación, ya que enlaza con el Burgo de las Naciones de manera muy natural y crea un paisaje alrededor del edificio muy importante...*».

Ha sido meteórica la ascensión/convocatoria/fallo de una idea en principio tan compleja como la que nos ocupa. Corrían los meses de abril-mayo del año pasado cuando se iniciaron los primeros contactos de la administración local con la central, dentro del plan general de auditorios de música. Todos los plazos se han cumplido (en una Galicia donde rara vez se cumplen los plazos). Es evidente el apoyo del gobierno central al perseverante alcalde, Gerardo Estévez, empeñado en devolver a la ciudad las galas y el reconocimiento de la época de Galmírez (premios internacionales para la ciudad, reconocimientos de la Unesco, etc.). Nos congratulamos si con esta caza y captura de distinciones para Santiago van mejorando las condiciones de vida y la fachada de la ciudad de más hermosa fachada de España, aunque sean famas y honores lo que menos necesita Compostela..., si bien es obvio y razonable pensar que las mejoras infraestructurales vendrán detrás de los reconocimientos.

Y es que la reseña de la noticia del Palacio de Congresos-Auditorio encierra dentro una cierta carga explosiva que como siempre se reventará a BALON PASADO: problemas políticos serios a la hora de completar el acuerdo sólo asumido, hasta el momento, por una de las partes; queda por resolver el tema de las viviendas de los más de dos mil estudiantes residentes en el Burgo de las Naciones, para quienes, en la práctica, no hay soluciones alternativas; graves problemas de tráfico en una zona de pésimos accesos, a la que

habrá que hacer un estudio previo en este sentido, etc...

No tengo nada en contra de la política de los hechos consumados, especialmente cuando las refriegas de las partes beligerantes en el ring municipal (AP/PSOE) no permiten planificar en paz y armonía; y esas realizaciones están por encima —al menos en opinión de los ciudadanos de a pie—. Con el plano del anteproyecto en la mano y la moción de censura al alcalde Estévez ya resulta trataremos más adelante de analizar una serie de puntos que van a estar presentes en una realización compleja cuya fase primera —según las opiniones más optimistas— estará terminada a mediados del 87; aunque me sospecho que se va a alargar y se va a convertir en escarapate y pretexto de aguda, y no siempre inoportuna, polémica. Es el peligro de jugar a BALON PARADO en una sociedad tan vieja, sabia y resabia como la compostelana, llena, ahora, de MERCADERES recién instalados.

### La saga-fuga de Joam Trillo (primera parte)

Una vez más se hizo bueno el refrán de que «*la cuerda rompe por lo más débil*», pero grullesco requiebro que nos recuerda que nada se puede hacer contra el gigante (la Sociedad Económica de Amigos del País) en un ambiente, como decía líneas más arriba, de MERCADERES en el que pesa más la relación que la razón.

Ciertamente, es el tema del Conservatorio de Santiago de Compostela el que más atención ha acaparado en la prensa local de los últimos meses: por la propia problemática que encierra y que a todos preocupa; por aquello del Año Europeo de la Música y porque cada nuevo escrito, entrevista u opinión, sirve para arrojar más oscuridad, si cabe, sobre el asunto.

En realidad, la cosa es bastante sencilla como planteamiento (no como solución): la Sociedad Económica de Amigos del País, una entidad gestora del Conservatorio, no desea perder su última razón de ser, su último eslabón de prestigio que lo une a la realidad presente de la ciudad; y así espantan cualquier intento de ayuda/acercamiento que pueda conllevar un mínimo de control (y cualquier ayuda económica hoy exige un mínimo de control). Verdaderamente, contemplo y comprendo aquellas razones, no obstante, es lamentable que esa fuerza de negativa disuasión, orientada a que nadie se acerque a sus lindes,



no cambie de signo y —teniendo en cuenta la prepotencia e influencia de estos directores de la vetusta sociedad— busquen socios para una aventura positiva de hacer «ex nihilo» un nuevo Conservatorio para Galicia, aventura que en solitario les está desacreditando una y otra vez. Un Conservatorio para la ciudad, para la capital de la comunidad autónoma, un centro que no va a evolucionar de la estructura económica de subsistencia basada en las matrículas de esos mil desafortunados inscritos.

Tanto la anterior directora como el recientemente agotado director, Joám Trillo, con armas y resultados diversos, se estrellaron contra un ordenamiento que supera cualquier análisis estadístico/escolar relativo a la enseñanza de la música que por manido resulta tópico. La desgracia, para ellos y para todos, es que mientras en otras localidades, a través del ayuntamiento, diputación, Xunta u otra fórmula colegial más o menos feliz, se aportaron medios para superar el estado de tercermundismo musical reinante, en el nuestro, la solución —sin infravalorar los problemas posteriores que se verdrán encima— pasa por el ACOSO Y DERRIBO de una situación insostenible creada por una sociedad (la Económica de Amigos del País) cuyas últimas púrpuras, a la espera de nuevas iniciativas, son la Escuela de Secretariado y el Conservatorio de Música.

Entre tanto, Joám Trillo, su exdirector, ha hecho las maletas (tras el rechazo de su plan docente y lo poco que pintaba en las decisiones del centro) y se ha ido al Conservatorio de Vigo. Sería personalizar decir que lo echaremos de menos, que se trata del mejor profesional que hay por estas tierras... Sencillamente, el fundador y director de la naciente orquesta de cámara, activista musical impenitente, investigador, premio de la crítica Galicia 1981 y apóstol de los imposibles musicales, se ha cansado. Se ha cansado de lamentarse ante un muro que no da respuestas lógicas a unos decretos sobre la enseñanza de la música y sobre PESAS Y MEDIDAS de un Conservatorio. Y es que los AUTONOMICOS aún están verdes para hacer frente a las LOGICAS aspiraciones por mantenerse de una Sociedad Económica cuya última razón de ser está atacada en sus bases (es un decir porque no está atacada en realidad) por quienes quieren, sencillamente, hacer un Conservatorio sólido y prestigioso. Los argumentos están ahí, ahora sólo queda por ver quién le pone el cascabel al gato.

## El órgano mudo de la Catedral de Santiago

Creo que fue en el año 84 cuando, tras una PRIMAVERA que ya duraba varios años en las relaciones de la ciudad con el Cabildo de la Catedral, en materia de utilización de la Catedral, por cuestiones de fórmula, de malos entendidos y de patalata de algunos canónigos, se le negó la Catedral a la Universidad para el estreno de **El Mesias** de Haendel, con el Coro Universitario, orquesta y solistas, dirigidos por John Hoban. El marco hubo de trasladarse a San Martín Pinario.

Lo que en su día consideramos como una decisión pasajera ha pasado a convertirse en la constante y resultado de cualquier petición que se le formula al Cabildo; u los HALCONES con sus boias negras vetan cualquier intento de que la Catedral se convierta, nuevamente, en MERCADO de la música y no en centro de oración y recogimiento. Como debe ser. Postura tan rígida convierte a nuestro centro catedralicio en la cabeza de serie del integrismo en esta materia.

Lo que en principio parecía que iba a ser un tema de prohibición de ocupación de espacios en el presbiterio se ha extendido caprichosamente al órgano barroco (maravilla del siglo XVIII del que ya hemos hablado anteriormente). Fue hace pocos meses el intento del Coro Universitario que presentaba los **Corales de Adviento y Cuaresma del Pequeño libro de Organo** de J.S. Bach, con Montserrat Torrent al órgano, y, más recientemente, el de una sociedad local de organizar un concierto de órgano a cargo de Francis Chapelet, concierto para el que se llegaron a imprimir programas y a enviar invitaciones. No sabían con quién trataban... Lógicamente, sin mayor explicación se suspendió el concierto, porque, evidentemente, no existía el permiso por ningún lado.

Las pasadas fiestas del Apóstol o el más reciente acto de traslación de los restos del Apóstol, presididos por el alcalde de Santiago en representación del Rey, nos permitieron comprobar que la capilla de música de la Catedral más importante de España (junto con otras dos o tres) hasta el siglo XIX presentaba una plantilla de cantores y unos resultados realmente lamentables. Yo sugeriría, ya que veo que a nadie del Cabildo a nivel práctico le interesa la reconstrucción de su capilla de música, que al menos se redimiesen con música ajena, música de grandes organistas que pueden de-

volver, aunque sólo sea de vez en cuando y por poco tiempo, la honrilla musical perdida y no encontrada desde hace bastantes años. ¡Animo, señores capitulares! —**CARLOS VILLANUEVA.**

## SEVILLA

### NUEVO CURSO DE JUVENTUDES MUSICALES

Ha comenzado su andadura en este nuevo curso Juventudes Musicales. El concierto de apertura fue interpretado por el Ars Trio de Praga que integran Martin Bally, piano; Dana Vlachova, violín y Jan Palenicek, violoncello. Estos tres jóvenes solistas interpretaron un bello concierto integrado por sendos **Trios** de Beethoven, Shostakovitch y Brahms, que supuso póstico idóneo a la que deseamos fructífera temporada. Otro concierto organizado por esta entidad ha sido el ofrecido por el pianista ruso Rauf Kasimov, tercer premio en el Concurso Internacional Paloma O'Shea de 1984, y que estaba integrado por obras propias del repertorio virtuosístico debidas a Mozart, Chopin, Liszt y Scriabin. A los aplausos del público correspondió el artista con varios extras.

La Fundación «Luis Cernuda» ha organizado un concierto homenaje en memoria del pintor Fernando Zobel, con el estreno en Sevilla de **Exequia por Fernando Zobel**, de Jose Luis Turina, que contó con el concurso de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Grupo de Cámara), la Schola Gregoriana Hispana y el Coro Villa de Madrid, todos bajo la dirección de José Ramón Encinar. La obra de Turina, demuestra maestría en la escritura y un completo dominio del color, lo que da como resultado una obra muy bella y sugerente, llena de unción religiosa. Mención especial merece el fragmento «Aleluya», de una delicadeza y serenidad extraordinarias y como no, el solo de flauta, instrumento éste tan querido del desaparecido artista. Muy bien el coro, con una partitura nada fácil, así como la orquesta, muy atinada en todo momento. Mención aparte merece la versión que de **El amor brujo** hizo José Ramón Encinar (que también se interpretó en el concierto que comentamos) y

que resultó a nuestro juicio inconexa y fría (aparte el gran barullo de la «Danza ritual del fuego») a pesar de los buenos oficios de violín, cello, oboe, corno inglés y trompa solistas.

La Orquesta Bética Filarmónica, ha ofrecido dos de sus conciertos de temporada. En el primero de ellos, bajo la dirección de Vicente Spiteri, interpretó la **Obertura de Fingal** de Mendelssohn, el **Concierto para violoncello** de Manuel del Castillo, actuando de solista. Pedro Corostola y la **Octava Sinfonía** de A. Dvorak. Nos gustó la actuación del veterano maestro, que hizo versiones coherentes y equilibradas. Del concierto de Castillo y su intérprete, ya comentamos sus excelencias con motivo de su estreno en Sevilla, excelencias que en este breve espacio de tiempo parecen haberse acrecentado, con esa perfecta simbiosis MUSICA-MUSICO que ha vuelto a repetirse en la figura de Pedro Corostola.

Bajo la dirección de Luis Izquierdo, la Orquesta Bética interpretó **Allegro, tema y variaciones** de Mozart y **Adagio para cuerdas** de Barber y con el guitarrista Alfonso Moreno el **Concierto Op. 30** de Giuliani y **Fantasia para un gentilhombre** de Rodrigo. Un agradable concierto este que comentamos en el que el guitarrista mejicano mostró su buen hacer, luciendo seguridad y un sonido redondo y penetrante en unas muy buenas versiones, llenas de musicalidad y sensibilidad.

Presidida por el nuevo Director del centro, Fernando Pérez Herrera ha tenido lugar la apertura de curso del Conservatorio Superior de Música con una conferencia concierto a cargo de la profesora de clave María Nieves Gómez Alvaro. Deseamos al nuevo Director así como a su equipo toda clase de éxitos en su gestión al frente del centro. —**JOSE MANUEL DELGADO.**

## VALENCIA

### RADIO-2 EN VALENCIA

Durante los cinco miércoles del dicho mes de octubre, los oyentes de Radio-2 pudieron seguir el ciclo **Miércoles Musicales de Radio Nacional**, transmitido en directo desde el Centro Cultural de la Caja de Ahorros en Valencia. Por él desfilaron diversos artistas valencia-



nos: la flautista Juana Guillén, la soprano María Angeles Peters, los pianistas Perfecto García Chornet, Bertomeu Jaume, José Doménech, etc., en sesiones tan interesantes como las consagradas a la integral de las **Sonatas para violín y bajo continuo**, de Haendel, las canciones románticas de Paolo Tosti, las primeras audiciones de obras de compistores valencianos, etc., en una serie de programas comentados ante el micrófono por Eduardo López-Chavarri Andújar.

También en este campo de las actuaciones para RTVE, cabe reseñar los espacios protagonizados por el pianista valenciano Fernando Puchol, en la segunda cadena de TVE, con obras de Soler, Chopin, Liszt, etc., y la transmisión por Radio-2, en su programa matinal, de una grabación de páginas lisztianas a cargo de Mario Monreal.

## Sociedad Filarmónica

Esta veterana entidad abrió su temporada 85-86, tan llena de interesantes novedades, con un recital lírico de la soprano Sonia Ghazarian, acompañada al piano por Edelmiro Arnaltes. El programa, amplio y ambicioso, permitió apreciar las cualidades y las limitaciones de la cantante armenia. Entre las primeras, su musicalidad y la adecuada diferenciación estilística con que abordó los **Lieder** de Mozart y Brahms. También el verdiano **Non t'accostare all'urna** y el aria de «Pamina», de **La Flauta Mágica** convinieron a la expresividad y al tono vulnerable que caracteriza a la soprano, por más que la página mozartiana revelara graves insuficiencias en el registro agudo, hasta el punto de **CALAR** en las escalas ascendentes de notas picadas y ser incapaz de mantener una línea vocal estable y una correcta cuadratura. La Ghazarian, que resuelve eficazmente y hasta con gracia, personajes de carácter lírico y juvenil —«Marzellina», en **Fidelio**, «Zdenka» en **Arabella**, «Annchen» en **Der Freischütz**, en incluso «Nannetta» en **Falstaff**— carece de posibilidades en el repertorio italiano romántico: sus dos interpretaciones bellinianas, el «Oh, quante volte» de **I Capuletti e i Montecchi** y el «Come per me sereno» (con la temible «cabaletta» «Sovra il sen») de **La Sonámbula**, resultaron francamente penosas, dado el tremendo esfuerzo que ha de desplegar a partir del  $La_4$ , fracturándose la homogeneidad tímbrica de los registros y degene-

rando el canto en puro y simple grito. Con muy buen sentido renunció a dar el sobreagudo final de la «cabaletta» de **La Sonámbula**, así como algunos adornos, que su instrumento duro y precario en el «fiatto», es incapaz de emitir. Además la voz es pobre en armónicos, suena a veces gangosa y queda fuera de control en el registro de cabeza. Una verdadera lástima, ya que el repertorio interpretado era bellísimo y merecedor de una intérprete más completa.

## Orquesta Municipal

El 22 de octubre tuvo lugar el acto de presentación de la temporada 85-86, con comentarios al programa general a cargo de Javier Casal, secretario técnico de la O.M.V., y la intervención de Eduardo López-Chavarri Andújar, que trató el tema «*Lo que un valenciano desearía para y desde la Orquesta Municipal*». Bajo la dirección de su titular, Manuel Galduf, la orquesta interpretó la **Sinfonía núm. 100 en Sol mayor**, de Haydn, partitura de indudable compromiso para la cuerda y que figurará en uno de los programas del presente ciclo.

El 24 y 26 de octubre, la O.M.V., dirigida por Galduf, estrenó con carácter absoluto la **Genetliaca**, de J. Antoni Orts. Obra de proporciones amplias, tanto en duración como en la plantilla instrumental exigida, ofrece un entramado contrapuntístico y tímbrico en el que la referencia a lo atonal se produce en climas próximos al impresionismo e incluso a Bartók. Es evidente la búsqueda de un lenguaje propio, que sin duda habrá de perfilarse más allá de lo actualmente promisorio, en la producción futura de este joven e interesante compositor valenciano. La Orquesta, muy entregada en esta obra, secundó con eficacia a los hermanos Claret en el **Doble Concierto en La menor, Op. 102**, de Brahms. Dada la dificultad que en su montaje y ajuste presenta este concierto, fue muy meritoria la labor del conjunto y de su director, aun cuando la presentación de los Claret —significativamente, la de Lluís— no siempre respondiera al cien por cien de sus posibilidades. En la segunda parte, una **Cuarta Sinfonía** de Schumann que incidió más en la faceta apasionada y vibrante que en la absoluta depuración del sonido, razón por la cual se alcanzaron los mejores resultados en los momentos de fuerza y potencia sonora, así en la bien resuelta introduc-



La Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS.

ción al «Lebhaft» final, donde la sección de metales tuvo una destacada y brillante actuación.

El segundo de los programas (7 y 9 de noviembre) presentó la desagradable sorpresa de que el pianista inicialmente previsto, el joven Christian Beldi (Premio Iturbi 1984), no pudo comparecer ante nuestro público. Hubo de ser sustituido y también la obra programada, interpretándose el **Concierto núm. 5 en Mi bemol mayor**, de Beethoven, por Mario Monreal, secundado desde el podio por Eduardo Cifré. Este dirigió previamente unos **Reales Fuegos Artificiales**, de Haendel, dentro de una línea muy TRADICIONAL —en la acentuación, las dinámicas y la plantilla empleada— concluyendo el programa con una **Quinta Sinfonía**, de Schubert, cuyo segundo movimiento marcó el momento de mayor calidad del concierto, desde un punto de vista de interpretación y también de ejecución.

## La Orquesta Sinfónica de la URSS, en el Principal

El público del Principal tuvo ocasión de aplaudir con fervor —y a veces con inoportunidad— la actuación de este conjunto soviético, poseedor de unas calidades tímbricas —en especial, la cuerda— dinámicas y de ajuste ciertamente insólitas en nuestro país. Esto no quiere decir que, en relación a otras orquestas europeas —y soviéticas, en particular— la Sinfónica Nacional se produzca con total idoneidad en la afinación, la pureza sonora y la exactitud en los ataques. En este triple aspecto, no cabe hablar de perfección, si bien las fisuras y asperezas no pasaron de lo anecdótico y momentáneo y el resultado final de su ejecución merece una nota media bastante alta. En el aspecto de la interpretación

quizá pudiéramos discutir los criterios aplicados por el maestro Vladimir Verbitsky (un inciso: en Madrid la orquesta fue dirigida por Gennadi Rozhdestvensky. Diferencia sustancial que abona las tesis malintencionadas de que el público valenciano sigue siendo considerado como de segunda). El Tchaikovsky de Verbitsky, muy coherente con la tendencia general de los directores soviéticos, permite que salga a la superficie todo lo que de teatral, exasperado y desmesurado hay en este autor. En Occidente, se tiende a apagar esas pasiones y los grandes maestros buscan un mayor equilibrio y refinamiento sonoro. Los malos, claro, se quedan en lo de APAGAR y nos sirven un Tchaikovsky edulcorado en los momentos líricos y superficialmente CHARANGOSO en los pasajes más externos (como el final de la **Cuarta Sinfonía**). Este tipo de interpretación es bien conocido —y sufrido— por nuestro público. De ahí el deslumbramiento ante esa falta total de inhibición demostrada por los soviéticos en **Romeo y Julieta** y en la mencionada sinfonía. Pero si lo excesivo conviene, en ocasiones, como virtud, no parece claro que deba convertirse en definición absoluta. Y esto es lo que, a mi entender, priva a estas versiones de Verbitsky de la visión completa y compleja que exige Tchaikovsky. Se ha dicho que estos músicos lo interpretaron SIN COMPLEJOS. Y jugando con la polisemia del término yo me pregunto ¿es posible un Tchaikovsky SIN COMPLEJOS? Una versión lúcida, equilibrada y adecuadamente COMPLEJA nos la da Mravinsky, en sus registros de las tres últimas **Sinfonías**. Y un viejo disco de 1938, con Furtwängler al frente de la Filarmónica de Berlín, nos devuelve una **Patética** leída con inmensa piedad, con un humanismo capaz de trascender el elemen-



to puramente EXTERNO para penetrar en las sombras de aquel ser atormentado (y conste que no hago profesión de TCHAIKOVSKYANISMO).

Para mí, lo mejor de la embajada musical soviética se dio en las interpretaciones de arias de óperas rusas, a cargo de la mezzosoprano Tamara Siniavskaja. Partiendo de una voz homogénea y perfectamente emitida, nos ofreció unas versiones de auténtica antología del aria de «Marfa», en la *Khovantchina* de Mussorgsky, uno de los papeles cumbre del repertorio ruso para esta cuerda, así como de las arias de «Iubasha», en *La Novia del Zar*, y de «Lei», en el tercer acto de *La doncella de nieve*, ambas de Rimski-Korsakoff. Al haber iniciado su actuación con el aria de «Vania» en *Ivan Susanin* (o *Una vida por el zar*), de Glinka, el mini-ciclo ofrecido por la Sinavskiana permitió apreciar la evolución de la ópera rusa, desde las estructuras más italianizantes de Glinka —con su perfecta diferenciación entre recitativo y aria— a la plena e idiosincrática canción de Rimski, pasando por el arioso declamado de Mussorgsky. Como propinas, la cantante nos ofreció dos arias de *Carmen*, de Bizet: pese a la bondad del instrumento, sus interpretaciones de estas arias carecieron de idiomatismo, de adecuación estilística y tuvieron dos puntos negativos, en la absurdamente lenta «Habenera» y en el Si agudo final de la «Seguidilla», algo incómodo y no perfectamente emitido. A pesar de todo, hay en esta mezzosoprano gran clase y para los interesados mencionaré que tiene grabadas varias óperas completas, en el sello Melodiya (distribuido en Europa occidental por EMI): *Una vida por el zar*, de Glinka (SLS 1651123); *Ruslan y Ludmilla*, del mismo autor (el papel de «Ratmir», SLS 5247); *El invitado de piedra*, de Dargomyzhsky (el papel de «Laura», SLS 5196) y dos versiones de *Eugen Onegin*, de Tchaikovsky (el papel de «Olga», grabaciones dirigidas por Rostropovich SLS 951/3, que estuvo editada en España, y la más moderna por Mark Ermler, SLS 5191).

La Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Valencia organizó actividades musicales. Así, el ciclo de conciertos de la Banda Municipal, que actuó el 29 y 31 de octubre, dirigida por Luis Sanjaime, y conciertos en el salón de fiestas del propio Ayuntamiento, como el programa de música de cámara ofrecido por el cuarteto de cuerda estatal de Georgia y un grupo de solistas, con obras de Haydn, Liszt,



Mary Kathleen Ernst.

Prokofiev, Bellini, etc.—GONZALO BADENES MASO.

### Mary Kathleen Ernst y Ewa Osinska en Valencia

Dos jóvenes e interesantes pianistas han realizado una gira de recitales por la Comunidad Valenciana. Valencia, Segorbe, Elda, Gandía y Castellón han escuchado a Mary Kathleen Ernst, de Estados Unidos y Ewa Osinska, de Polonia, dos auténticas profesionales de distinta formación y proyección estética unidas por una técnica de gran solidez y un perfecto acabado de todas sus versiones. Mary K. Ernst, formada en la famosa Juilliard School de Nueva York fue ganadora del tercer premio del Concurso Internacional de Piano José Iturbi de 1983. Ya en aquel momento impresionó por sus versiones de Martín y Copland. En esta oportunidad incluyó obras del valenciano Francesc Cuesta, contemporáneo de Iturbi y Rodrigo (y también invidente), Beethoven, Albéniz, Liszt y dos estrenos americanos: las *Tres piezas para piano (Mighty*



Ewa Osinska.

*bird flying, Great storm came y Sun breaks through*) de Larry Alan Smith y *Scirocco* de la compositora Judith Shatin Allen. Ambas obras, de grandes dificultades técnicas fueron interpretadas con soltura y decidido ímpetu, totalmente de memoria. *Scirocco* posee una fuerza interna de eficiente dramatismo en tanto que las obras de Larry A. Smith se adscriben a una estética menos arriesgada.

Sus versiones de Beethoven, Rachmaninoff y Liszt tuvieron altas prestaciones de la pianista en tanto que Albéniz resultó un tanto diluido debido a unos «tempi» poco adecuados.

Ewa Osinska primer Premio Jaén 1975 impresionó por su personal y eficiente visión de las músicas de su compatriota Chopin. No hay nada gratuito en su juego pianístico ni alardes de falso virtuosismo decimonónico. Todo en sus versiones responde a un pensamiento musical responsable. Bastaría su interpretación de la *Polonesa Op. 53* o del *Grande Valse brillante Op. 18*, para dar validez a su pensamiento de pianista de fina sensibilidad. Igualmente esta intérprete posee unas magníficas dotes para la música española que le

valieron premios en Jaén y Santiago de Compostela. Ahora ha ofrecido dos sólidas versiones de *El Puerto* y *Triana* que pusieron al público prácticamente en pie. No menos altura tuvo su Mozart ofrecido con perfecto cuidado y especial atención a los pedales. Osinska es una intérprete honesta que recorre su camino con seguridad y sin emboscadas.

### La Orquesta Reina Sofía, por primera vez en la Comunidad Valenciana

La presentación en Valencia de la Orquesta de Cámara Reina Sofía constituyó todo un acontecimiento musical de primerísimo orden. Bajo el patrocinio y organización de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana esta joven formación camerística propuso un interesante programa con obras barrocas (Haendel, Telemann, Vivaldi) junto a Mozart y Montsalvatge. Solista relevante por sonido y cuidado y fraseo bien medido fue el canario Humberto Orán, violinista de técnica suficiente y concepto depurado que abordó la obra de Telemann con rigor y sin amaneramientos.

La labor global de la Orquesta puede y debe calificarse de muy positiva, no sólo por los resultados obtenidos y los responsables solistas que la integran sino por el tiempo que llevan juntos en esta empresa musical. Todos ellos son profesionales ejemplares que desarrollan su actividad en otros conjuntos sinfónicos por lo que sus experiencias anteriores se amalgaman con especial familiaridad.

Afortunadamente hay compositores actuales que han escrito y escriben para este tipo de formaciones, digamos, clásicas. Xavier Montsalvatge, reciente Premio Nacional de Música, es el autor del *Concertino 1+13*, obra muy bien comprendida por los profesores de la Reina Sofía y que demuestra como cualquier instrumento del pasado puede ser válido con un lenguaje actual.

El público colmó el templo de la Companya de Valencia teniendo que tomar asiento en las gradas del altar y los pasillos del recinto. Los interminables bravos y ovaciones fueron prueba suficiente del agrado de los valencianos. Las cámaras de Aitana llevaron la noticia por toda la Comunidad y es casi seguro que esta orquesta regrese a estas tierras para varios conciertos en Castellón, Elche y Gandía.—J. DOME-NECH PART.



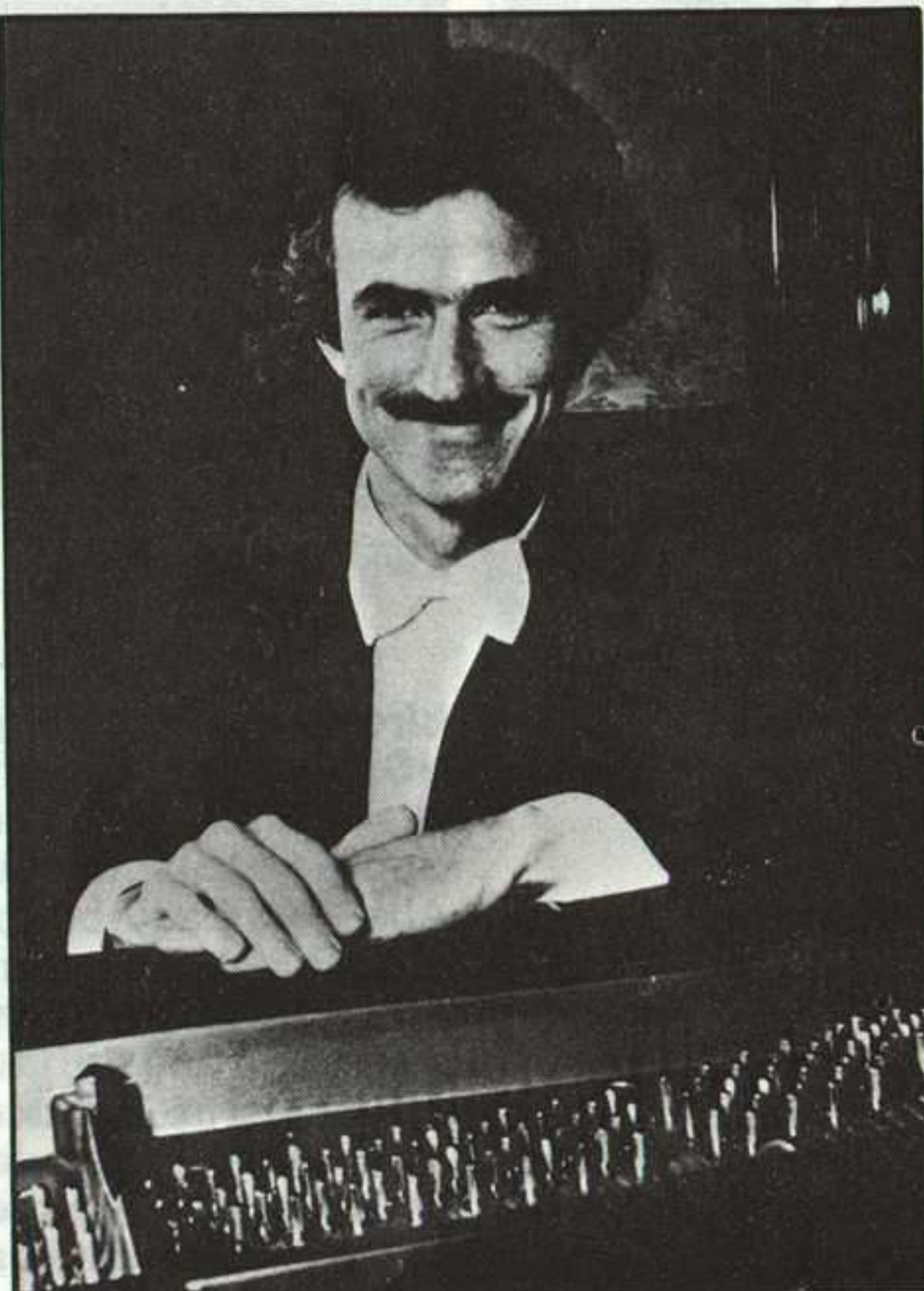
## HUGH TINNEY: SIGO SIENDO UN "ESTUDIANTE"

Por Emilia Levy

El vencedor del último Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, Hugh Tinney, es un irlandés de 27 años educado artísticamente en Gran Bretaña. A pesar de su juventud, se perfila como uno de los concertistas a tener en cuenta, un intérprete particularmente sensible que se recrea e identifica especialmente con el mundo musical romántico. Un año después de vencer el Concurso, Tinney volvió tocar en el claustro de la Catedral santanderina un recital que comprendía obras de Bach, Schubert, Liszt y Chopin, con gran éxito de público y crítica. Su presentación madrileña se produjo en el Teatro Real con la Orquesta de Radiotelevisión, con el **Primer concierto** de Brahms. Posteriormente, ha grabado un disco con un programa Liszt que incluye la **Sonata Dante**, los **Valses Oubliés 1 y 2**, **Bendición de Dios en la soledad** y **Chasse-Neige** (Decca 9-40099), una coproducción del Certamen Paloma O'Shea con Radio Nacional de España, con la producción artística de José Luis Pérez de Arteaga (comentado en el núm. 561 de RITMO), que fue presentado en Madrid el pasado 17 de octubre. Ahora, Tinney realiza la gira mundial que va implícita en el galardón Paloma O'Shea.

**EMILIA LEVY.**—¿Que representó para usted volver a Santander el pasado verano, después de todo un año cuajado de emociones y nuevas experiencias, fruto y consecuencias todas ellas del primer premio obtenido en el «Paloma O'Shea»?

**HUGH TINNEY.**—Me gustó muchísimo volver a Santander, una ciudad que, como es lógico, quedará siempre unida a mis más bellos recuerdos profesionales. Fue extraordinariamente emocionante el recital que di dentro del Festival Internacional de Santander, y no sólo por el marco soberbio del claustro de su catedral, sino por el seguimiento, atento y silencioso de todo su público. Fue para mí muy agradable comprobar el lleno absoluto y advertir que, incluso, había gente escuchando a través de las ventan-



nas. Eché de menos, sin embargo, el ambiente que viví el primer año, durante el desarrollo del Concurso. Me faltaron mis compañeros, la presencia de otros intérpretes, jóvenes como yo, con quienes poder intercambiar ideas, interpretaciones pianísticas y experiencias. Aquella atmósfera vivida es algo inolvidable. Es inevitable hablar del Concurso de Piano Paloma O'Shea, considerado, en los más cualificados ambientes musicales, como uno de los más importantes del mundo.

**E.L.**—¿Qué opina usted del Concurso y de la decisión del jurado?

**H.T.**—No me corresponde juzgar si es el mejor concurso o no. Sí sé que está entre los primeros del mundo, equiparable al Liszt o el Islad de Estados Unidos, por citar alguno. Tampoco puedo enjuiciar la labor del Jurado, porque, la música especialmente, como casi todas las artes, es algo muy subjetivo. De ahí que yo mismo no puedo dilucidar si en la edición última yo era efectivamente el mejor entre los demás concursantes. Personalmente, creo que había grandes intérpretes; sin embargo, este juicio tampoco creo que sea válido. Si tuviera que enjuiciar a otro pianista, podría decidir sobre la marcha si técnicamente es bueno o no. Pero pianísticamente hablando no podría definirme; eso es algo que está ligado a propio gusto. Con respecto a las pruebas que se nos impusieron, fueron bastante difíciles, sobre todo la obra **Cadencia**, de Cristóbal Halffter. Es un tipo de música que nunca había hecho y que probablemente nunca volveré a hacer, pero, sin duda, fue algo estimulante e interesante, como lo fue la inclusión de la música de cámara con el quinteto de piano. Esa inclusión en el Paloma O'Shea me parece muy acertada e importante.

**E.L.**—Usted participó en el Concurso «Pozzoli» en su edición correspondiente al año 83, en el que resultó vencedor y que le preparó para ganar, un año más

tarde, el Paloma O'Shea. ¿Volverá a presentarse a nuevos concursos de piano?

**H.T.**—A mi edad, 27 años, es todavía factible participar en concursos. A pesar de todo, creo que nunca pueden definir el futuro profesional de un artista. Particularmente me considero muy afortunado habiendo ganado dos, máxime porque el Paloma O'Shea posibilita, sobre todos los demás, la realización de recitales y conciertos por todo el mundo, en las mejores salas. Esto, obviamente, es muy importante, porque me ha permitido tocar muchas más veces que si yo no hubiera quedado ganador. Tengo aún por delante la gira y en mi haber ya hay la grabación de un disco que se presentó en octubre en Madrid. Sin duda, ganar el Concurso ha sido lo más importante de mi vida.

**E.L.**—Acaba de mencionar su reciente grabación discográfica. ¿Por qué un disco dedicado íntegramente a Liszt?

**H.T.**—Era el momento de hacerlo. En los últimos años he estudiado profundamente la obra de Liszt y creo que me encontraba preparado para abordar todo un Long Play sobre sus obras. Esto no quiere decir que sea mi compositor favorito, porque, igualmente, me ilusionan, como intérprete, las obras de Mozart, Chopin, Bach o Debussy. Sobre el disco, creo que ha quedado brillante y que puede gustar. Lo grabamos en tres días en los estudios de Radio Nacional para la casa Decca.

**E.L.**—¿Como enjuicia usted el actual panorama pianístico internacional?

**H.T.**—La tecnología, la perfección de las grabaciones discográficas, condicionan, presionando, al artista. El público cada vez exige y entiende más, y está mucho más educado musicalmente que en pasadas generaciones. Esto crea una presión constante en los artistas hasta el punto de que se cuida mucho más la técnica que el propio gusto interpretativo. Se va a la perfección, pero eso no quiere decir que se sea el mejor. Hay, efectivamente, hoy día grandes intérpretes, lo que no significa que haya grandes artistas. Ser un gran concertista es para mí tener buena técnica, indudablemente, pero es también saber proyectar la propia sensibilidad en la música que se hace; es amarla, sentirla y saberla decir. Para mí, quizá, faltan estos matices en los jóvenes pianistas, como digo demasiado presionados por los avances tecnológicos y por las reproducciones discográficas. Personalmente, me quedo con pianistas como Fisher.

**E.L.**—¿Qué prepara ahora Hugh Tinney entre un descanso y otro de sus giras de conciertos?

**H.T.**—Sigo estudiando y ampliando mi repertorio porque comprendo que, abiertas las puertas tras el Premio Paloma O'Shea, la responsabilidad para seguir adelante con éxito es exclusivamente mía. Quiero abordar toda la gran obra del piano, pero por etapas, sin prisas, cuando llegue el momento. Considero que aún no estoy preparado, quizá, por edad o porque necesitaré más estudio, para abordar la «**Appassionata**» de Beethoven, o la **Gran Sonata** de Franz Liszt. A pesar de los premios y los conciertos, sigo siendo todavía un estudiante.



## Abono A:

21, 22 y 23 de febrero.—Dukas: **El aprendiz de Brujo**. Llácer Plá: **Concierto para piano y orquesta** (estreno, encargo de la O.N.E.). Sibelius: **Sinfonía núm. 5** Fernando Puchol (piano). Director: Maximiano Valdés.

## Abono B:

14, 15 y 16 de febrero.—Cervelló: **Vers l'infinit**. Montsalvatge: **Concierto breve para piano y orquesta**. Reger: **Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart**. Angeles Rentería (piano). Director: Salvador Más.

28 de febrero, 1 y 2 de marzo.—Bruckner: **Sinfonía núm. 8 en Do menor**. Director: Jesús López Cobos

## Abono libre:

7, 8 y 9 de febrero.—Mozart: **Sinfonía núm. 35, K. 385**. Gershwin: **Rapsodia núm. 2** Bartók: **Concierto para orquesta**. Michael Tilson Thomas (piano). Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Michael Tilson-Thomas.

## Abono C, Recitales:

11 de febrero.—Obras de Schubert y Schumann. Eulalia Solé (piano).

## Abono D. Música de cámara:

18 de febrero.—Obras de Barber, Bloch y Toldrá. Steven Dann (viola). Orquesta de Cámara Española.

## Abono E. Música de Cámara y polifonía:

25 de febrero.—Obras de Brahms y Liszt. Coro Nacional de España. Director: Maximiano Valdés.

## IBERMUSICA GRANDES ORQUESTAS DEL MUNDO: I CICLO: EUROPA (Teatro Real de Madrid)

12 de febrero.—Brahms: **Concierto para violín y orquesta, Op. 77**. Rimsky-Korsakov: **Scheherazade Op. 35**. Miriam Freid (violin). Royal Philharmonic Orchestra. Director: Yuri Temirkanov.

13 de febrero.—Prokofiev: **Sinfonía clásica Op. 25**. Rachmaninov: **Rapsodia sobre un tema de Paganini**. Chaikovsky: **Sinfonía núm. 4 Op. 36**. Dimitri Alexeev (violin). Royal Philharmonic Orchestra. Director: Yuri Temirkanov.

## IBERMUSICA. X CICLO DE GRANDES INTERPRETES (Teatro Real de Madrid)

5 de febrero.—Schumann: **Papi llons Op. 2**. Beethoven: **Sonata Op. 57 «Appassionata»**. Liszt: **Sonata en Si menor**. Nicolas Economu (piano).

22 de febrero.—Bach: **Sonata en La mayor BWV 1015**. Chacona de la BWV 1004. Beethoven: **Sonata Op. 30/III**. Brahms: **Sonata Op. 108**. Vladimir Spivakov (violin). Sergei Bezrodny (piano).

## ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE LA RADIOTELEVISION (Teatro Real de Madrid)

6 y 7 de febrero.—Haydn: **Obertura de «Lo speziale»**. Bartók: **Concierto para viola y orquesta**. Brahms:

**Sinfonía núm. 4 en Mi menor**. Enrique de Santiago (viola). Director: Yoav Talmi.

13 y 14 de febrero.—E. Halffter: **Canticum in P.P. Johannem XXIII**. Bruch: **Concierto núm. 1 en Sol menor**. Brahms: **Sinfonía núm. 3 en Fa mayor, Op. 90**. Pierre Amoyal (violin). Director: Antoni Ros Marbá.

20 y 21 de febrero.—Haydn: **Sinfonía núm. 95**. Saint-Saëns: **Concierto núm. 1 en La menor para violoncelo y orquesta**. Brahms: **Sinfonía núm. 1 en Do menor**. Aurora Nátola de Ginastera (violoncelo). Director: Gary Bertini.

27 y 28 de febrero.—Haydn: **Sinfonía núm. 45**. Beethoven: **Concierto núm. 1 en Do mayor**. Brahms: **Sinfonía núm. 2 en Re mayor**. Rold-Dieter Ahrens (piano). Director: Miguel Angel Gómez Martínez.

## TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid)

3, 6, 9, 11 y 13 de febrero.—Rossini: **La Cenerentola**. Agnes Baltsa, Douglas Alhsted, Bruno Pola, Enzo Dara. Giorgio Tadeo. Dirección de escena, Emilio Sagi sobre el montaje de J. Cox. Producción del Teatro de la Zarzuela original del Glyndenbourne Festival Opera. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro del Teatro de la Zarzuela. Director: Alberto Zedda.

28 de febrero y 3, 6, 8 y 10 de marzo.—Strauss: **Salomé**. Libro: Hedwig Lachman según Oscar Wilde. Hildegard Behrens, Horst Hiester-mann, Donald McIntyre, Franz Wecher. Dirección de escena, Seth Schneidmann. Producción del Teatro de la Zarzuela. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro del Teatro de la Zarzuela. Director: Antoni Ros Marbá.

## EUROCONCERT (Palau de la Música Catalana, de Barcelona)

14 de febrero.—Mozart: **Variaciones sobre un tema de Gluck. Rondó en La menor Kv 511**. **Sonata en Si bemol Kv 33**. Chopin: **Preludios**. Alicia de Larrocha (piano).

## IBERCAMERA (Palau de la Música Catalana, de Barcelona)

11 de febrero.—Royal Philharmonic Orchestra. Miriam Vries (violin). Director: Yuri Temirkanov.

17 de febrero.—Vladimir Spivakov (violin), Sergei Bezrodny (piano).

## GRAN TEATRE DEL LICEU (Barcelona)

3, 6, 9 y 12 de febrero.—Wagner: **Lohengrin**. Jerusalem, Molnar, Loren-gar, Nentwig, Randova, Knodt, Wil-sing. Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceo. Director: Christof Perick.

17, 20, 23 y 26 de febrero.—Wag-ner: **El oro del Rin**. Norup, Demitz, Laubenthal, Slabbert, Clark, Tscham-mer, Holle, Meier, Studer, Wulkopf, Anhorn, Borchers, Browner. Orques-ta y Coro del Gran Teatro del Liceo. Director: Mathias Kuntzsch.

## ORQUESTA DE LA CIUTAT DE BARCELONA (Palau de la Musica Catalana)

8 y 9 de febrero.—Garreta: **Pastoral**. Beethoven: **Concierto núm. 5 para piano y orquesta «Emperador»**. Brahms: **Sinfonía núm. 3**. Dezso Ranki (piano). Director: Antoni Ros Marbá.

15 y 16 de febrero.—Guinovart: **Moviment simfonic**. Stravinsky: **Con-**

**cierto para violín y orquesta**. Schu-mann: **Sinfonía núm. 3 «Renana»**. Gerard Claret (violin). Director: Edmon Colomer.

22 y 23 de febrero.—Cervelló: **Concierto Grosso**. Haydn: **Concierto para violoncelo y orquesta**. Beetho-ven: **Sinfonía núm. 7**. Natalia Futman (violoncelo). Director: Salvador Más.

## FUNDACIO CAIXA DE PENSIONS CICLO DE JOVENES PIANISTAS (Barcelona)

11 de febrero.—Katia y Mariella Labeque. Centre Cultural de la Caixa de Pensions.

26 de febrero.—Beethoven: **Sonata Op. 10 núm. 3**. Albéniz: **El Albaicin**. Scriabin: **Sonata núm. 5**. Chopin: **Balada núm. 2**. Listz: **Fantasia «D'apres une lecture de Dante»**. Hugh Tinney.

## ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA (Teatro Principal)

13 y 15 de febrero.—Bernstein: **Obertura de Candide**. Gershwin: **Rhapsody in blue**. Bernstein: **Suite de West Side Story**. Renée La Bonté (piano). Director: Jan Brooks.

27 de febrero.—Bernstein: **Obertura de Candide**. Gershwin: **Rhapsody in blue**. Bernstein: **Suite de West Side Story**. Renée La Bonté (piano). Director: Jan Brooks.

27 de febrero y 1 de marzo.—V.R. Ramos: **Y en el centro (había algo como) cuatro seres** (estreno). Proko-fiev: **Concierto núm. 2 en Sol menor**. Schumann: **Sinfonía núm. 1 «Primavera»**. Juan Llinares (violin). Direc-tor: José Ramón Encinar.

## SOCIEDAD FILARMONICA DE VALENCIA

10 de febrero.—I Musici.

17 de febrero.—Alicia de Larrocha (piano).

24 de febrero.—Vladimir Spivakov (violin), Boris Bejterev (piano).

## ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

19, 20 y 21 de febrero.—Elgar: **Serenta para cuerda**. Williams: **Fan-tasia on Christmas Carols**. Haendel: **Oda para el día de Santa Cecilia**. Coro Universitario de Oviedo. Coro Ars Musicae. Katherin Power (sopra-no), Miguel Sola (baritono). Director: Sabas Calvillo. Día 19, Grado; día 20, Avilés; día 21, Oviedo.

## ORQUESTA SINFONICA «CIUDAD DE PALMA» (Auditorium de Palma de Mallorca)

11 de febrero.—Torrandell: **Canto de la poda Op. 42**. **Noches Burlesca Op. 52**. Poulenc: **Concierto para piano**. Liszt: **Tasseo**. Copland: **El salón México**. Perfecto García Chor-nét (piano) Director: Julio Ribelles.

25 de febrero.—Mozart: **Sinfonía concertante para violín y viola**. Beethoven: **Concierto para violín**. Juan Enseñat: **Collage** (estreno) Groffé: **Suite del Gran Cañón**. Lukas David (violin), Sibelle Langmaack (viola). Director: Rafael Martínez.

## ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio de Música)

14 de febrero.—Puccini: **Capricho Sinfónico**. Paganini: **Concierto núm. 2 en Si menor**. Borodin. **Sinfonía núm. 2 en Si menor**. Gongçal Come-

llas (violin). Director: Octav Ca-lleya.

28 de febrero.—Turina: **Canto a Sevilla**. E. Halffter: **Rapsodia portu-guesa**. Falla: **Noches en los jardines de España**. **Suite de El sombrero de tres picos**. Guillermo González (piano). Director: Armando Krieger.

## ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

26, 27 y 28 de febrero.—Obras de Guridi. Sociedad Coral de Bilbao. Director, Mathias Kuntzsch. Día 26, Teatro Guridi, de Vitoria; día 27, Teatro Astoria, de San Sebastián; día 28, Teatro Campos Eliseos, de Bilbao.

## ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE

20, 21 y 22 de febrero.—E. Halffter: **Sinfonietta**. Solista a determinar. Director: Victor Pablo Pérez. Día 20, Teatro Leal de La Laguna; día 21, Teatro Guimerá, de Santa Cruz de Tenerife; día 22, Parque San Francis-co, del Puerto de la Cruz.

## ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO (Teatro Campos Eliseos)

6 y 7 de febrero.—Programa a determinar. Director: Max Bragado Darman.

20 y 21 de febrero.—Vivaldi: **Concierto para guitarra en Re mayor**. García Abril: **Concierto Aguediano**. O. L. Fernández: **Batuque**. Gould: **Sinfonía latinoamericana**. Ernesto Bitetti (guitarra). Director: Enrique García Asensio.

## SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

27 de febrero.—Vladimir Spivakov (violin), Boris Bechterej (piano).

## CONSERVATORIO DE MUSICA DE BADAJOZ

Febrero.—José Maria Gallardo (guitarra).

## UNIVERSIDAD AUTONOMA. CICLO «LA ORQUESTA DE CAMARA EN LA EUROPA DE NUESTRO TIEMPO» Teatro Real, Madrid.

11 y 15 de febrero.—I Musici.

## FUNDACION JUAN MARCH (Madrid)

3 de febrero.—Obras de Milhaud y Chausson. Tomas Tichauer (viola). Trio de la Fundación San Telmo de Buenos Aires. Conciertos del mediodía.

5 de febrero.—Dieupart: **Suite para flauta de pico y bajo continuo**. Couperin: **Pieces du septieme ordre du clavecin**. Danian Philidor: **Sonata para flauta de pico y bajo continuo**. Hotteterre: **Suite en Mi menor**. La vigne **Sonata «La Baussan»**. Alvaro Marias (flauta de pico y travesera barroca) Aline Zylberach (clave). Renée Bosch (viola de gamba). Ciclo Barroco francés.

10 de febrero.—Obras del Cancio-nero de Eduardo Laco, J. León, M. García, García Lorca, Obradors y López de Saa. Dolores Cava (sopra-no), Emilio López de Saa (piano). Conciertos del mediodía.

12 de febrero.—Franck: **Preludio coral y fuga**. Debussy: **Homenaje a Rameau**. **Pour le piano**. Ravel: **Menuet**



antique, Pavana. **Le tombeau de Couperin.** Ramon Coll (piano). Ciclo Barroco francés («La influencia del Barroco en el piano francés»).

17 de febrero.—Obras de Aslinger, Bach, Regner, Bendson, Osakar, Musser, Peters, Steinquest y Chavez. Aula de Percusión del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Director: José María Martín Porrás. Conciertos del mediodía.

19 de febrero.—Mozart: **Trio en Si bemol mayor Kv 254. Trio en Sol mayor Kv 496. Trio en Do mayor Kv 548.** Trio Mompou. Ciclo Mozart: tríos y cuartetos con piano.

24 de febrero.—Obras de Buxtehude, Bach, Franck, Messiaen, Arizaga y Ginastera. Adelma Gómez (órgano). Conciertos del mediodía.

26 de febrero.—Mozart: **Trio en Si**

**bemol mayor Kv 502. Trio en Sol mayor Kv 564. Trio en Mi mayor Kv 542.** Trio Mompou. Ciclo Mozart: tríos y cuartetos con piano.

#### INSTITUTO FRANCES (Barcelona)

24 de febrero.—Beethoven: **Trio Op. 9 núm. 1.** Dusapin: **Musique fugitive.** Mozart: **Divertimento 563.** Trio a Cordes de París.

#### XIX FESTIVAL DE OPERA DE LAS PALMAS (Teatro Pérez Galdós)

6 y 7 de febrero.—Wagner: **Tannhauser.** Casapiedra/Lisowska, Trekel-Burckhardt/Lisowska, Stejskal,

Goldberg, Adam/Vogel/Hubner, Lorenz/Freier, Wlaschiha/Olesch, Bindszus/Millgramm. Orquesta y Coros de la Opera del Estado Alemana de Berlín. Director: Heinz Fricke.

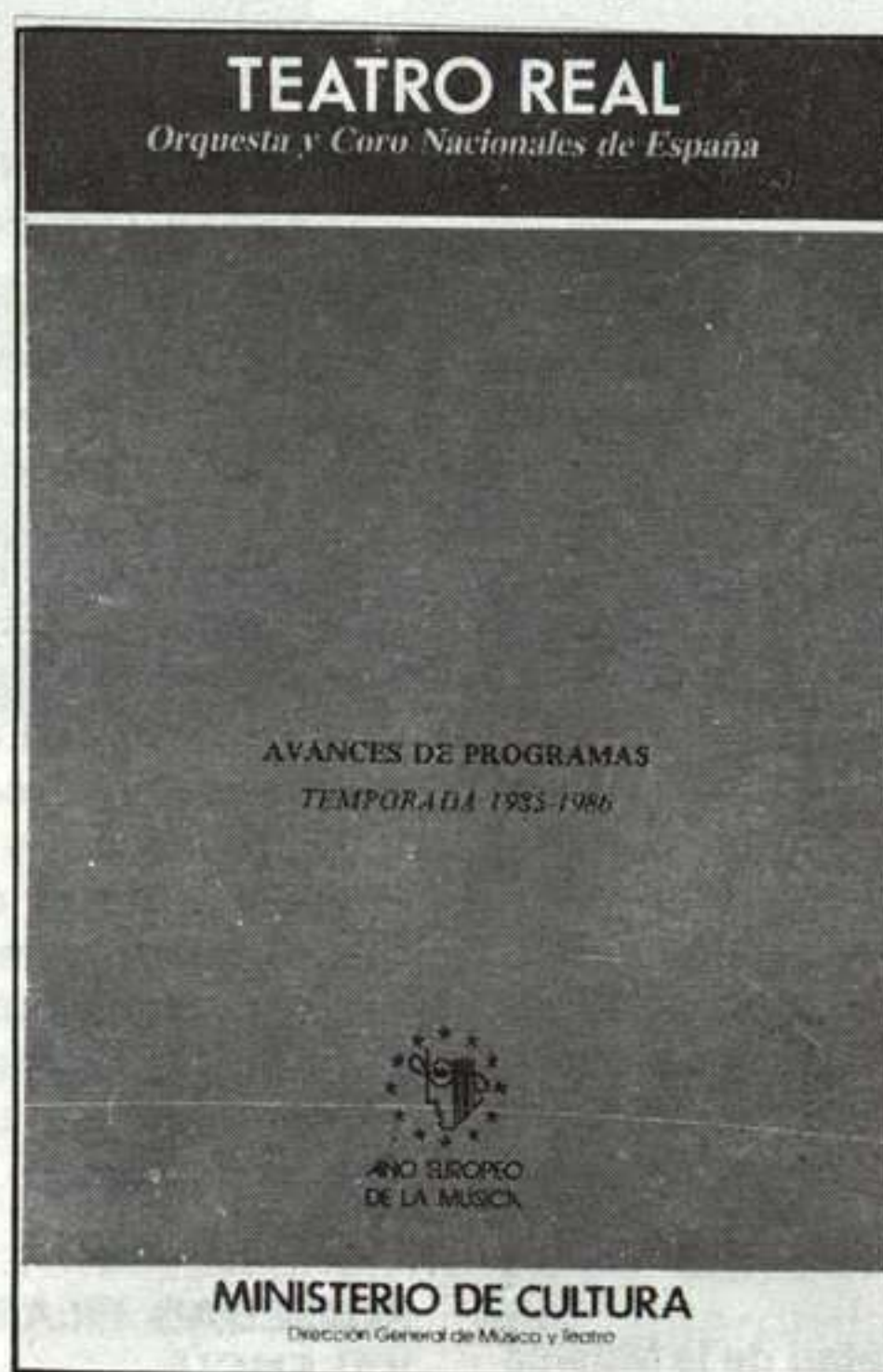
10 y 11 de febrero.—Mozart: **La flauta mágica.** Nossek/Hajossyova, Buchner/Gebherdt, Nawe, Hoff/Vulpinus, Schaller-Kayn/Schroter, Matteewa, Eisenfeld/Stejskal, Freier, Hubner/Vogel, Wlaschiha/Reeh, Henzel/Schmidt. Orquesta y Coros de la Opera del Estado Alemana de Berlín. Director: Hermut Haenchen.

14 y 15 de febrero.—Mozart: **Così fan tutte.** Hajossyova, Prieu/Trekel-Burckhardt, Nossek/Eisenfeld, Schreier/Ramirez, Lorenz/Riedelm, Vogel/Mikuñas. Orquesta y Coros de la Opera del Estado Alemana de Berlín. Director: Heinz Fricke.

23 de febrero.—Concierto extraordinario. Katia Ricciarelli (soprano), Edelmiro Arnaltés (piano).

26 y 28 de febrero.—Verdi: **La Traviata.** Ricciarelli, Uriz, Cabrera, Frusoni, Pons, Gonzalo, Balboa, López Galindo, Borrás. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Coral Lírica de Las Palmas. Director de la Coral: Felipe Amor. Director de Escena: Emilio Sagi. Director: Max Bragado.

3 y 6 de abril.—Gounod: **Romeo y Julieta.** Ana María González, Asunción González, Sánchez, Kraus, Di Palma, Wheatley, Ferrin, Ramirez, Borrás. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Coral Lírica de Las Palmas. Director de la Coral: Felipe Amor. Director de Escena: Giuseppe de Tomasi. Director: Alain Guingal.



## Cursos, becas y concursos

□ En marzo de 1986 se celebrará la **Muestra Nacional de Música de Jazz para jóvenes intérpretes**, convocada por el Ministerio de Cultura. Es para conjuntos o solistas profesionales o aficionados menores de 30 años. La inscripción finaliza el 28 de febrero y hay que remitir curriculum y una cinta cassette grabada recientemente. Cada solista o conjunto realizará una actuación de 30 a 45 minutos de duración en una muestra de los seleccionados que se realizará durante el próximo mes de septiembre, acompañada de un encuentro-seminario, con participación de personalidades del jazz. El primer premio es de 300.000 pesetas y grabación de un Lp, el segundo, 150.000 pesetas. Habrá además dos accésit al mejor intérprete (100.000 pesetas) y a la mejor composición o arreglo (100.000). Enviar la documentación al Instituto de la Juventud c/ José Ortega y Gasset, 71, 28006 Madrid.

□ **Abel Carlevaro**, famoso guitarrista y pedagogo uruguayo impartirá un **Seminario internacional de Guitarra** en el Conservatorio de Valencia, con el patrocinio de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. El día 1 de abril próximo, Carlevaro ofrecerá una conferencia a la que seguirá, hasta el día 8, el Seminario. Posteriormente hará una gira de conciertos por la Comunidad Valenciana. Se admiten 20 alumnos activos y otros tantos oyentes. Las clases tendrán lugar en horario de mañana (de 10,30 a 13,30). Los participantes no residentes en Valencia podrán solicitar una ayuda de viaje y estancia. Información: Teléfono (96) 349 02 44, extensión 1298).

□ La Sección de Música Antigua de la Institución Fernando el Católico, de la Diputación de Zaragoza, organizará del 21 al 23 de noviembre de 1986 el congreso titulado **Concertus musicae et conventus musicorum Melchior Robledo (1586)**, para conmemorar el cuarto centenario de la muerte del polifonista Melchor Robledo, maestro de Capilla de la Seo zaragozana. Se invita a músicos, historiadores del arte y de la cultura a enviar comunicaciones, con una extensión máxima de 15 folios a doble espacio, para su publicación. La defensa de estas comunicaciones (para el que las desee exponer públicamente) se hará mediante un resumen de 3 folios leído en el congreso. Las ponencias serán desarrolladas por especialistas nacionales y extranjeros. Información: Sección de Música Antigua, Institución Fernando el Católico, Palacio Provincial, Plaza de España 2, Zaragoza.

□ El **I Concurso Internacional de Composición Goffredo Petrassi** está abierto a todos los músicos sin limitación de edad, que puede enviar una composición sinfónica inédita de una duración máxima de 30 minutos, antes del 20 de abril de 1986. Información Concurso Internazionale di Composizione Sinfonica G. Petrassi c/o Orchestra Sinfónica dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini, Piazzale Cesare Battisti, 15 - 43100-Parma (Italia). El Instituto Italiano de Cultura. Sección Cultural de la Embajada de Italia, que está en la calle Mayor, 86 - 28013 Madrid, tiene también las bases de este concurso. Teléfonos: (91) 247 86 03 y 247 52 05.



MERCADO

# NUEVOS MODELOS YAMAHA

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

MERCADO • MERCADO • MERCADO • MERCADO • MERCADO



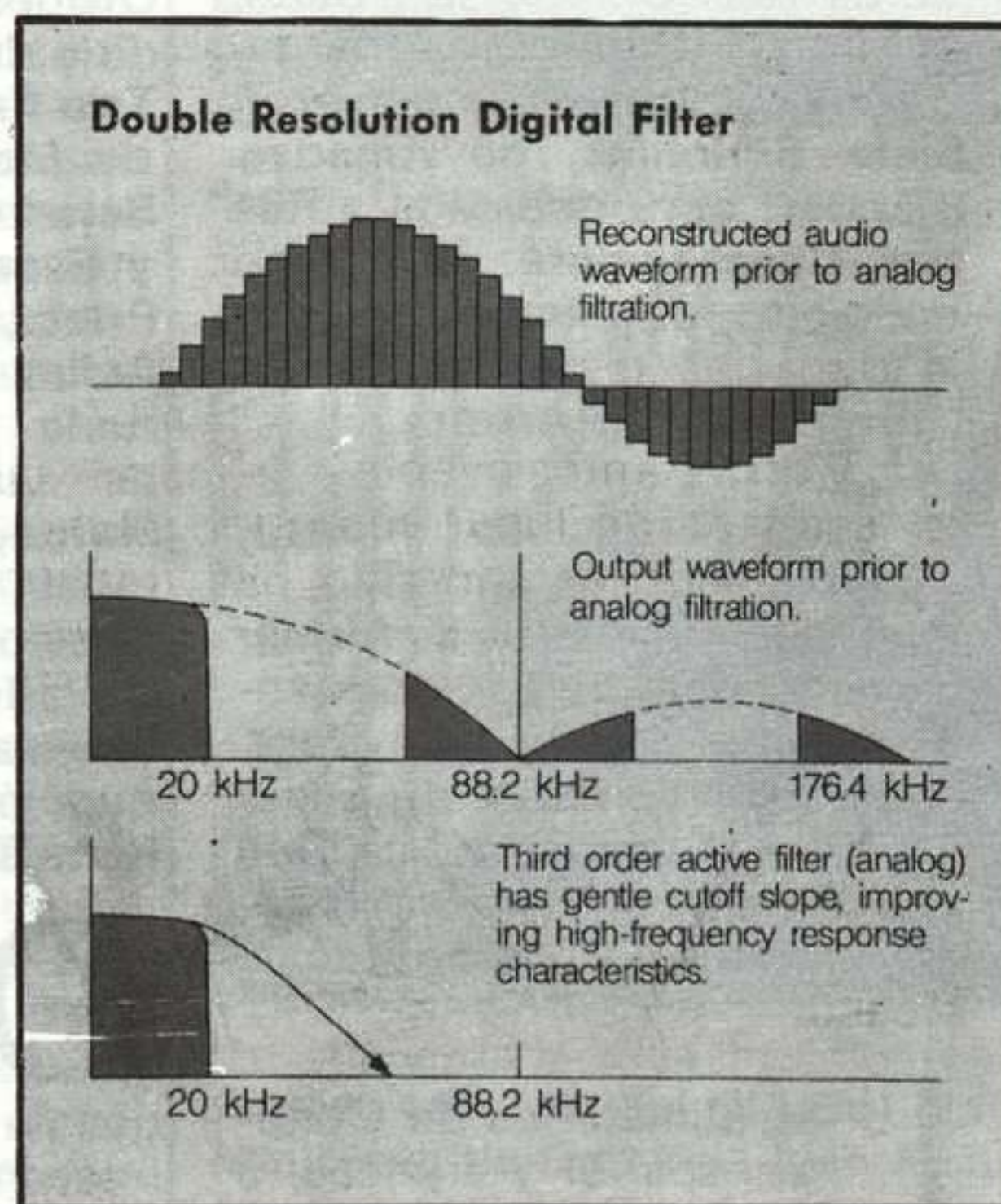
La firma Yamaha, que distribuye en España Gaplasa, acaba de sacar al mercado dos nuevos modelos de equipos reproductores de discos compactos: el CD-400 y el CD-X3. Les detallamos a continuación algunas de las características principales de estos equipos.

**A**mbos modelos, el CD-X3 y el CD-400 conservan muchas de las características de sus predecesores el CD-X2 y el CD-3.

- Filtro digital.
- Programación aleatoria de hasta 9 selecciones.
- Display con 4 LEDs con indicador de
- Número de selección.
- Tiempo de lectura transcurrido de la selección en curso.
- Tiempo total transcurrido desde el inicio del disco.
- Repetición de un disco completo y de las selecciones programadas.
- Teclado y funcionamiento similar.

Las características diferenciales son:

- El CD-X3 es ancho "midi".
- El CD-400 es ancho "normal".
- CD-X3 y CD-400 sólo existen en versión "black".
- Ambos incorporan un nuevo fonocaptor laser de 3 haces con eje deslizante y lente de superficie no esférica.
- La búsqueda de selecciones es posible hacerla con la bandeja abierta. (Muy importante cuando el contenido del disco sólo se muestra en la etiqueta del disco y no en la cubierta del estuche).





## ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

El Conjunto barroco **Zarabanda**, formado por **Alvaro Marías** flauta de pico), **Aline Zylberach** (clave) y **Sylvia Abramovicz** (viola da gamba) ha participado recientemente en los Festivales de Música Antigua de Lisboa organizados por la Fundación Gulbenkian, con obras de Haendel, actuando también en Obidos y Oporto. Posteriormente, ofreció un programa con obras de F. de la Torre, Salma y Salaverde, Falconieri, Vivaldi, Telemann, F. de Castro, J. Ch. Bach y anónimos, en el ciclo «Músicos y música española en Londres» que tuvo lugar en el Wigmore Hall. **Zarabanda** también actuó en Bruselas y Bastogne, dentro de Europalia, con un programa titulado «Música española del siglo de Oro».

**Pablo Cano** (clavecinista) ha realizado una gira por Estados Unidos organizada por el Comité de Intercambio Cultural Hispano-norteamericano y el Ministerio de Asuntos Exteriores español. Actuó en el Kean College, de Nueva Jersey; en la Universidad Católica de Washington, con motivo de un Simposium sobre Tirso de Molina; en la Miridiam House, en concierto organizado por la Embajada Española en Washington; en la Universidad de Virginia y en la Opera House de Miami. Su programa estuvo formado por música española de los siglos XVI al XVIII, incluyendo obras de **Cabezón Correa de Arauxo**, **Albero**, **Soler** y anónimos.

**Jesús Villa Rojo** ha formado parte del Jurado Internacional del Premio Bucchi, de Roma. En esta edición, el Premio estuvo dedicado al clarinete en las modalidades de composición e interpretación y tuvo una participación masiva: 101 clarinetistas y cerca de 300 composiciones de jóvenes de todo el mundo. Paralelamente al concurso, la Associazione Musicale «Valentino Bucchi» organizó un congreso internacional sobre los instrumentos de viento en la realidad contemporánea, en el que **Villa Rojo** presentó la ponencia: **El clarinete y sus posibilidades multifónicas**.

El **Grupo Universitario de Cámara de Compostela** hizo una gira de conciertos en la costa este de



El Grupo de Cámara de Santiago de Compostela.

Estados Unidos. Empezaron por un concierto en el museo de Providence (Rhodes Islands) y siguieron con cinco actuaciones en Boston para la Sociedad de Música Antigua de Cambridge. Bajo la dirección de **Carlos Villanueva**, el **Grupo** interpretó canciones de peregrinos (incluyendo obras de **Alfonso X el Sabio** y del **Livre Vermell**) y de **Juan del Enzina**. El **Grupo** acabó su gira americana con un concierto en la Universidad de Yale.

**Rafael Casasempere** (flauta) y **Gonzalo Manzanares** (piano) han realizado un concierto en el Instituto Español de Estambul (Turquía), en el que, aparte de obras de C. Ph. E. Bach, Schuman, Gaubert, Maderna, Bartók y Copland, incluyeron **Siete Sinfonías**, de **Amadeo Blaquer**, obra dedicada a **Rafael Casasempere**. El mismo concierto fue interpretado por el dúo dos días antes en la Universidad de Ankara.

**José Francisco Alonso**, pianista santanderino, ha sido invitado a formar parte del Jurado del importante Premio Chaikovsky 1986, como representante de España. En la Unión Soviética hará una gira de conciertos actuando en Rusia, Leningrado y Moscú.

Los Ministerios de Cultura español y francés, a iniciativa de la Casa de Velázquez, han fomentado un

proyecto de intercambios de música contemporánea entre Madrid y Burdeos. Entre los días 11 y 17 de diciembre, se realizó en la ciudad francesa un ciclo de conciertos organizados conjuntamente por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, por parte española y la Association pour la Diffusion et Animation de la Musique en Aquitaine, por parte francesa. Los españoles que actuaron fueron: **Grupo Circulo** dirigido por **José Luis Temes** (con obras de **Aracil**, **Berea**, **Encinar**, **Fernández Guerra**, **Enrique X. Macías**, **Martín Lladó**, y **Riviere**); **Ana María Vera** (piano) y **Carmen González** (canto) en un Homenaje a Falla, con la Orquesta Bordeaux Aquitaine, dirigida por Roberto Benzi; **Trio Federico Mompou** (obras de **Mompou**, **Marco**, **Turina**, **Benet Casablanca** y **Gerhard**) y **Esperanza Abad** (obras de **Prieto**, **Agundez**, **González Acilu**, **Miguel Alonso**, **Maderuelo** y **Abad**); un programa de **Luis de Pablo**, **Tomás Marco**, **Félix Ibarro** y **Cristobal Halffter** desarrolló el Ensemble Musique Nouvelle, dirigido por Michel Fustel-Labezat y **Luis de Pablo** pronunció una conferencia sobre la música española de hoy.

**Octav Calleya** dirigió una serie de conciertos en Polonia, con la Orquesta Filarmónica de Dublin, interpretando a Saint-Saëns, Chaikovsky, Rimsky-Korsakov, Beethoven y Bruckner.

## Concierto-homenaje a Bartolomé Pérez Casas

Organizado por la Comunidad Autónoma de Murcia y con la colaboración del INAEM del Ministerio de Cultura, tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid un concierto-homenaje al maestro Pérez Casas con motivo de los treinta años de su muerte. Odón Alonso dirigió a la Orquesta Nacional en un programa formado por la **Suite «A mi tierra»**, de Pérez Casas y la **Sinfonía «Pastoral»**, de Beethoven, que fue la última obra que dirigió Pérez Casas el 25 de noviembre de 1949. Pérez Casas acaba de ser nombrado hijo predilecto de la ciudad de Murcia, a título póstumo, según informó el presidente de la Comunidad murciana, Carlos Collado, en las palabras que pronunció en el Teatro Real antes de comenzar el concierto y como presentación del mismo.

## Federico Mompou, hospitalizado

El compositor catalán de noventa y tres años Federico Mompou fue ingresado en la Clínica Quirón, de Barcelona, aquejado de una arritmia cardíaca. Afortunadamente, la evolución del enfermo fue muy favorable y pocos días después fue dado de alta y regresó a su domicilio.

## Plácido Domingo, operado en Barcelona

«Esta vez no deseo concebir un bis», dijo Plácido Domingo al salir de la operación a que fue sometido en el Instituto Dexeus, de Barcelona. Domingo se sintió enfermo cuando esperaba en el aeropuerto barcelonés de El Prat un avión para irse a Londres. Acudió a la clínica barcelonesa donde le recomendaron someterse a la intervención quirúrgica de una doble hernia inguinal sin más dilación. Plácido Domingo pasa su convalecencia en Barcelona y ya se encuentra totalmente recuperado, si bien ha tenido que cancelar sus compromisos hasta el mes de marzo. A la salida del hospital, Domingo anunció que, pese a todo, desearía rodar las últimas escenas de la película **Otello** de Franco Zeffirelli durante el mes de febrero.



## CON NOMBRE PROPIO



**ROGELIO GROBA** acaba de concluir una nueva obra. Se llama **Metaphoras**, es un ballet sinfónico que consta de nueve danzas y está escrita para orquesta incluyendo arpa, piano y grupo de percusión. La obra sinfónica de este compositor está integrada, entre otras, por las sinfonías **Lúdica** y **Bucólica**, los conciertos **Gulansés** para flauta y orquesta y **Coexistencias** para piano y orquesta.

**PLACIDO DOMINGO** y **ALFREDO KRAUS** formaron parte del elenco que el Teatro del Liceo realizó un concierto extraordinario por Méjico. La presencia de los dos tenores en un mismo «cast» fue largamente comentada. **Plácido Domingo** también interpretó la **Antología de la Zarzuela** en el Teatro Monumental de Madrid a beneficio de Méjico.

**SABINO RUIZ JALON**, compositor y crítico musical, ha muerto en Bilbao a la edad de 83 años. Ejerció también como profesor y conferenciante y entre sus obras más importantes son destacables **El Atalayero de Matxitxako**, estrenada por Arámbarri en 1936, **Capri-cho Ibérico**, **Preludios vascos**, **Berceuse** para orquesta de cámara y la zarzuela vasca **Tierra y mar**.

**ENRIQUE MUÑOZ RUBIO** ganó el III Concurso de Composición «Valentín Ruiz Aznar» con su obra para piano **A nosotros**. Concurrieron cincuenta y tres obras procedentes de Cataluña, Santander, Madrid y Granada. **Muñoz Rubio** es alumno de García Abril y profesor en la escuela La Vihuela, de Madrid.

**ENRIQUE LUZURIAGA** murió en Santander el pasado 26 de noviembre. Concertista de piano, estudió con Saturnino Fresno y José Cubiles y posteriormente en la Ecole Normale de Paris, bajo la dirección de Alfred Cortot y Lazare Levy. **Marienna** fue su compañera y colaboradora y trabajó como pianista suyo la mayor parte de su vida. Era profesor de interpretación de la Escuela Superior de Canto.

**ANGEL BARJA** recibió el Premio Internacional de Composición organizado por la Real Academia de Bellas Artes de Granada con motivo del Año Europeo de la Música, por su obra **Impression for Bach**, así como el Medallón de dicha Academia. El Jurado estuvo compuesto por **Carmelo Bernaola**, **Francisco Guerrero**, **José García Román** y **José Enrique Ayarra**. **Juan Alfonso García** actuó como secretario.

## Concesión de los Premios Nacionales para Empresas Fonográficas, Ediciones Sonoras y Críticos Discográficos

En el Ministerio de Cultura fueron concedidos los premios correspondientes a 1984 para Empresas Fonográficas, Editoras Musicales y Críticos Discográficos. Por parte del Ministerio de Cultura estuvieron presentes en el acto de concesión el Subsecretario Ignacio Quintana, el director general del Instituto Español de Artes Escénicas y de la Música José Manuel Garrido, el director del departamento musical de este mismo Instituto Alfredo Carrión y el director general del Libro Juan Manuel Velasco. Les acompañó el presidente de la Asociación Fonográfica y Videográfica Española, Ramón Segura, que pronunció unas palabras agradeciendo al Ministerio su atención al mundo discográfico y se refirió a la problemática de las empresas de este campo, centrada, sobre todo, en las grabaciones pirata. Ignacio Quintana

también tomó la palabra y a continuación se procedió a la entrega de los galardones de 1984 con bastante retraso desde que se fallaron, pues ya se conocen los correspondientes a 1985. Estos son los siguientes: premio al valor artístico y cultural concedido «Ex-aequo» a Etnos y Dial Discos por **Juan Sebastian Bach: Lieder y Arias** y **Félix Máximo López: Música para clave**. Pasarela y Tecnigasa han sido premiadas por la creación fonográfica más importante relativa a música popular española por **Desde Andalucía con el Flamenco de José Galán y Música tradicional de Zamora**, respectivamente. La grabación más destacada en el ámbito del estudio e investigación del patrimonio musical español ha sido **J. B. Pla: Sonatas para dos flautas**, también de Etnos. La más destacada en creaciones de autor español actual, «ex-aequo» para **Talleres de Arte Actual**, del Círculo de Bellas Artes y **Bacarissee-Chumillas**, de Etnos. En cuanto a la concesión de los galardones de 1984, destacamos la presencia de nuestro colaborador Pedro González Mira, que recibió, junto con Alvaro Marías, el Premio Nacional de la Crítica Discográfica, por su labor en RITMO.



Pedro González Mira, Premio Nacional de Crítica Discográfica 1984.



De izquierda a derecha, Ramón Segura (AFIVE), José Manuel Garrido (director del INAEM), Ignacio Quintana (subsecretario del Ministerio de Cultura), Juan Manuel Velasco (director general del Libro) y Alfredo Carrión (director del departamento de música del INAEM).



## Homenaje al maestro Quiroga

Promovido por la Sociedad General de Autores de España, y anunciado en una comida ofrecida el 5 de diciembre por la misma, en la gran sala de consejos, el Ministerio de Cultura, a través del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), con la adhesión del Excmo. Ayuntamiento de Madrid, tributó un homenaje de carácter nacional al popular maestro Quiroga, consistente en la celebración de un concierto en el Teatro Real que ha tenido lugar el 14 de enero, fecha del cierre de este número y en el que la Orquesta Nacional de España interpretó un programa con obras de Quiroga en versiones para gran orquesta realizadas y dirigidas por algunos miembros del Consejo de Administración de la S.G.A.E., como Carmelo Bernaola, Tomás Marco, Luis de Pablo, Manuel Alejandro, García Segura y Teddy Bautista, entre otros. Comprende también el homenaje la edición de un doble elepé, con una selección de las canciones más populares del compositor sevillano, a quien el Ayuntamiento de Madrid el reciente Pleno acaba de concederle el título de Hijo adoptivo y cuyo nombre va a intitular un Premio Nacional de Composición de música española, que el Ministerio de Cultura creará como complemento del homenaje. En próximo número daremos amplia reseña de estos actos.—A.R.M.

## Premios del disco en Bélgica

La Unión de la Prensa Musical Belga que concede anualmente sus premios «Caecilia» y «René Snepvangers» acaba de hacerlo para los correspondientes a 1985. El Jurado estuvo compuesto por Albert de Sutter, Mirek Cerny, Marcel Doisy, Harry Halbreich, Serge Michel, Jacques Mairel, Luc Leytens, Jacques Van Deun, Chris Van de Wauw, Gérald Vinckenbosch y Willy Clijmans. Los Premios «Caecilia» fueron los diez discos siguientes:

**BACH:** Suites para cello núms 1 a 6. H. Schiff, EMI, 2700773.

**CAVALLI:** Xerse. René Jacobs. HMF, 1175/78.

**DUKAS:** La Péri. Sinfonía en Do. A. Jordan. Erato, 75175.

**HAENDEL:** Solomon. J.E. Gardiner. Philips, 412 612.

**HONEGGER:** Cuartetos de



Alfredo Carrión, el maestro Quiroga y Juan José Alonso Millán.

cuerda. Cuarteto de Ginebra. Erato, 74101.

**MARTINU:** Les Jeux de Marie. Jiri Behalovek. Supraphon, 1116 340.

**MONTEVERDI:** Vespres de la beata Vergine. Andrew Parrot. EMI, 2701293.

**MOZART:** Grosse Messe KV 427. Harnoncourt. Teldec, 6.43120.

**OCKEGHEM:** Requiem. Hillier. EMI, 270098-1.

**SCHUTZ:** Mattheus Passion. Hillier. EMI, 270018.

El premio «René Snepvangers» fue para el registro de Ricercar 026/7 de **Bach: Orgelwerke 3**, por B. Focroulle. Este premio se concede a un disco y el libro del año. Lucía tores belgas, intérpretes o producción de este país.

Por otro lado, la revista italiana **Música Viva** concedió por primera vez en su historia sus Premios Asolo para el disco y el libro del año Lucía Valentini-Terrani fue premiada por el **Stabat Mater de Pergolesi, de la Deutsche Grammophon** Daniela Goldin recibió el premio al mejor libro: **La vera Fenice**, de editorial Einaudi. Premios especiales tuvieron John Eliot Gardiner por su grabación del **Magnificat** de Bach (Philips) y Ricordi por una grabación de piezas de Chaikovsky tocadas por Sviatoslav Richter.

## Premio Internacional Fernando Pessoa

El Premio Internacional Fernando Pessoa, convocado por el Ministerio de Cultura de Portugal, ha sido ya fallado en Lisboa por un Jurado compuesto por Claudio Santoro (Brasil), Ramón Barce (España), Claudio Ambrosini (Italia), Joly Braga Santos y Jorge Peixinho (Portugal). Las obras debían ser sinfónicas, con voz, solistas o coro y conteniendo textos de Fernando Pessoa. Los premios primero y segundo quedaron desiertos y el tercer premio fue obtenido por Stefan Dragostinov (Bulgaria), por su **Oda marítima**. Hubo tres menciones honoríficas a René Quillier (Francia), Joao Paiva Oliveira (Portugal) y Enrique Macías (España).

## Estreno de la «Misa de Aránzazu», de Scarlatti

El estreno mundial de la **Misa en Re mayor**, conocida por «Misa de Aránzazu» por haber sido recientemente descubierta en este monasterio guipuzcoano, se realizó en la catedral vieja de Vitoria con el patrocinio del Gobierno Vasco, las tres Diputaciones Forales y retransmitido por la Euskal

Telebista. Los coordinadores del proyecto y descubridores de la partitura fueron Jon Bagües y José Rada e interpretaron la partitura inédita de Scarlatti el Coro Peñafloreda Capella, una orquesta barroca y solistas. Posteriormente la misma «Misa de Aránzazu» fue interpretada en la catedral de Santiago, de Bilbao y en el Teatro Príncipe, de San Sebastián.

## Labor del L.I.M. en el Año Europeo de la Música

El Laboratorio de Interpretación Musical ha celebrado este Año Europeo de la Música su décimo aniversario como colectivo dedicado a la interpretación de la música del siglo XX. Su actividad se ha desarrollado en distintas vertientes de investigación, estudio e interpretación de nuevas composiciones y el resumen o síntesis de sus programaciones desde 1975. Dentro de este año el L.I.M. ha ofrecido estrenos absolutos de Miguel Alonso, Avelino Alonso, García Román, Sarrey, Rafael Díaz, De las Heras, Roldán Samián, García Laborda, Alcides Lanza y Mastrogiovanni. Estrenos en España han sido obras de Petrassi, Hilda Dianda, Sbordoni, Raxach, Juan Hidalgo,



Villa Rojo, Binger, St. Marcoux, Alcides Lanza, Etkin, Guacero, Stockhausen y Aponte-Ledée. El LIM ha celebrado sus diez años de existencia con un programa llamado «Síntesis de una década», que ha consistido en 24 conciertos, dos mesas redondas, dos conferencias y una exposición de partituras gráficas. Todos estos actos se han desarrollado en la Fundación Juan March, Instituto Alemán, Instituto Italiano y Casa de Velázquez, en Madrid; Museo de Bellas Artes de Bilbao y Conservatorio de Música de Málaga. Las entidades patrocinadoras de conciertos y conferencias fueron: INAEM, Comuni-

dad de Madrid, Caja de Ahorros Vizcaína, Casa de Velázquez, Diputación Provincial de Málaga, Fundación Juan March, Instituto Alemán, Instituto Italiano y Radio Nacional de España. Coincidiendo con estos actos ha sido presentado el libro-documento **LIM 75-85**, publicado por la Universidad de Oviedo en su colección Ethos-Música que dirige Emilio Casares, una exposición de partituras gráficas donde han figurado los originales de los autógrafos dedicados por los compositores al LIM y la presentación de un disco dedicado al clarinete actual.

La participación del LIM, por otra parte, ha sido requerida

por las instituciones correspondientes, para su participación en el Festival Internacional de San Sebastián (dos conciertos), Ensembles 85 de Valencia, Jornadas de Nueva Música de Sevilla, Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Ciclo de Música Contemporánea de Pamplona (seis conciertos), Festival Música del siglo XX de Bilbao (ocho conciertos), Ciclo Música y Tecnología de la Fundación Juan March de Madrid (cuatro conciertos), Jornadas de Música Contemporánea de Granada, Homenaje a León Felipe en Zamora y Encuentro de Compositores Luso-Españoles en Lisboa. La relación de

intérpretes que han participado es muy amplia y pueden destacarse junto con los miembros del LIM (Belén Aguirre, Francisco Martín, Luis Rego, Pedro Estevan, Manuel Lillo, Fernando Aranda, Tomás Castillo, Miguel López y Jesús Villa Rojo) a Esperanza Abad, Meg Sheppard, Manuel Cid, Alcides Lanza, Nicolás Daza, Wladimir Martín, José Iges, etc. En las mesas redondas y conferencias han participado Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Miguel Alonso, Antón Larrauri, Emilio Casares, Xoan M. Carreira, Angel Medina y Carlos Villasol. Domingo Sarrey ha sido el realizador de videos y audiovisuales.

## ESTRENOS

**ANGEL BARJA: Impression for Bach.** Premio Internacional de Composición de la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Juan Alfonso García (órgano). Granada, 29 de noviembre.

**MOISES DAVIA: Canto a Madrid.** Concierto de despedida del autor como director titular de la Banda Municipal de Madrid. Orfeón de Castilla, Banda Sinfónica Municipal de Madrid. Director, Marcos Vega. Teatro Español. Madrid, 15 de diciembre.

**EDUARDO PEREZ MASEDA: Traspasa el aire todo.** Ensemble Musique Nouvelle. Director: Georg-Elie Octors. Europalia. Bruselas, 18 de octubre de 1985.

**CARMEN SANTIAGO DE MERAS: Dos Canciones.** Textos R. de Campoamor. Isabel Rivas (mezzo-soprano), Ramona Sanuy (piano). Lunes Musicales de Radio Nacional, Oviedo, 28 de octubre.

**AVELINO ALONSO: Días críticos.** Isabel Rivas (mezzo-soprano), Ramona Sanuy (piano). Lunes Musicales de Radio Nacional. 28 de octubre.

**PEDRO BRAÑA: Tres Canciones.** Isabel Rivas (mezzo-soprano), Ramona Sanuy (piano). Lunes Musicales de Radio Nacional. Oviedo, 28 de octubre.

**VAZQUEZ DEL FRESNO: Dos canciones Op. 31.** Texto: Angel González. Isabel Rivas (mezzo-soprano), Ramona Sanuy (piano). Lunes Musicales

de Radio Nacional. Oviedo, 28 de octubre.

**JUAN HIDALGO: Palpiti.** Laboratorio de Interpretación Musical. Director: Jesús Villa Rojo. Casa de Velázquez. Madrid, 4 de diciembre de 1985.

**AVELINO ALONSO: Canciu de Seronda.** Begoña Enguita (flauta). Fundación Museo Evaristo Valle. Gijón, 8 de diciembre.

**ROBERTO GERHARD: Collages, Sinfonía núm. 3.** Estreno en España. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Teatro Real. Madrid, 15 de noviembre.

**CLAUDIO PRETO: Fandango de Soler.** Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Teatro Real. Madrid, 15 de noviembre.

**XAVIER MONTSALVATGE: Fanfarria para la alegría de paz.** Concierto conmemorativo de la proclamación del Rey Juan Carlos. Orquesta de Radiotelevisión. Director: Mstislav Rostropovich. Teatro Real. Madrid, 22 de noviembre.

**TOMAS MARCO: Quinteto filarmónico.** Encargo del British Council. Quinteto Syrnix, de Londres. Teatro Real. Madrid, 13 de noviembre.

**CARLOS ORDOÑEZ: Pantomima.** Lucía Simón (soprano), Víctor Ardelean (violín). Orquesta Nova Schola Praetensis, de Madrid. Director: Abilio Blázquez Alonso. Teatro Real. Madrid, 27 de noviembre.



La mezzo-soprano asturiana Isabel Rivas y Ramona Sanuy (piano), obtuvieron un gran éxito en el concierto de los Lunes Musicales de Radio Nacional, el pasado día 28 de octubre, transmitido en directo por Radio 2, con obras de compositores asturianos, bajo el título «La canción de concierto en Asturias», algunas de ellas estrenos y dedicados a la cantante.



## LONDRES

(G.B.)

El Festival dedicado en Londres a Mahler se dividió en dos partes, una presentada en la primavera y otra en el otoño. Su director artístico y principal organizado es Claudio Abbado.

Por Agustín Blanco Bazán

La exhibición contemporánea al acontecimiento reunió en el «foyer» contiguo a la moderna sala de conciertos del Barbican Centre, dibujos y aguafuertes de Klimt y Schiele, bocetos arquitecturales de Otto Wagner y Adolf Loos, junto a fotos y documentos de Ludwig Wittgenstein, Sigmund Freud y el Archiduque Rodolfo. Finalmente: Johann Strauss (h), Schoenberg, Berg, Richard Strauss, y aquel cuya música parece adentrarse con mayor incisividad que las demás artes y la filosofía en la complejidad del hombre del siglo XX.

«La sinfonía debe ser como el mundo: debe abarcarlo todo», decía Mahler a Sibelius en 1907. Los organizadores del Festival se atuvieron inteligentemente a esta visión totalizadora para evitar el enrolamiento de Mahler en las tendencias pseudo-modernistas que tan a menudo desfiguran la comprensión de los fenómenos de innovación genuina. En el ensayo que prologa el programa del Festival, Donald Mitchell define la modernidad de Mahler como una exhaustiva capacidad de indagación que, precisamente por querer abarcarlo todo, descalifica cualquier proposición de rompimiento con el pasado en aras del futuro: El compositor rescató el motete barroco en el primer movimiento de su **Octava sinfonía** y la influencia de las **Pasiones** de Bach es perceptible en *Der Abschied*. En el tercer tomo de su biografía mahleriana, La Grange aporta indicios que permiten sospechar que tuvo acceso a los cilindros de la música china cuando trabajaba en **La Canción de la tierra**. En el extremo opuesto figura una carta de Mahler a Franz Schalk recomendando las partituras del joven Varése. «¡Varése, cuya importancia nosotros no pudimos apreciar antes de 1945!», exclama Mitchell.

Los programas de la primera parte del Festival fueron dignos de admiración por la coherencia de la coordinación de una temática tan variada como la insinuada en los párrafos precedentes: no sólo se asociaron diferentes épocas musicales a través de hilos conductores estrictamente relacionados con técnicas de composición, sino que integraron elementos de inspiración poético-filosófica de gran complejidad. Creo conveniente citar algunos ejemplos, porque en mi opinión la legitimidad del concepto mismo de festival musical está relacio-

nada con la asignación de supremacía a las ideas, alrededor de las cuales éstos deben desarrollarse y no en torno a la mitificación de los intérpretes: Bach figuró en el programa a través de orquestaciones de sus obras realizadas por conocidos músicos del ambiente vienés... sólo que de diferentes épocas: El **Preludio y fuga en Mi bemol** fue presentado por Abbado y la Sinfónica de Londres en el arreglo de Schoenberg, mientras que el Cuarteto Lasalle ejecutó las orquestaciones de Mozart para tres fugas de **El clave bien temperado**. En el mismo programa se incluyó un nuevo ejemplo del tratamiento vienés de la fuga, esta vez a cargo de un romántico: la **Grosse fugue Op. 133** de Beethoven.

En el programa del 11 de abril, los cencerros de las **Cinco piezas para Orquesta Op. 10** de Anton Webern fueron asociados con similar instrumentación y temática bucólica que cierra la **Sinfonía núm. 7** de Mahler. Las ideas de color sintetizadas en las raíces de romanticismo tardío de los fragmentos de Webern, guardan asimismo una indudable relación con las dos «Nachtmusik» de la **Séptima**.

La inclusión en una de las veladas de la **Sinfonía núm. 14** de Shostakovich se hizo no sólo teniendo en cuenta la obvia influencia que Mahler ejerciera sobre el



Retrato de Mahler por Emil Orlik.

compositor soviético en el tratamiento de la estructura y la expresión de la forma sinfónica... sino también porque, según lo advierten los comentarios del programa, es importante comparar la rebelde y desesperada oposición a la muerte de éste último con la calma aceptación expuesta en **La Canción de la tierra** y la **Novena sinfonía** mahlerianas. En el mismo programa, el talentoso y joven director de orquesta inglés Simón Rattle, dirigió la London Sinfonietta y a la mezzo Felicity Palmer en los **Lieder eines fahrenden Gesellen**, un ejemplo de sinfonismo vocal de caracteres no totalmente diferentes de la **Sinfonía** de Shostakovich.

Según Abbado, el programa del Festival debía extenderse selectivamente no sólo a los músicos directamente influenciados por Mahler como Shostakovich,

sino también a aquellos en cuyas composiciones puede percibirse la herencia de la escuela vienesa: Abbado y la Sinfónica de Londres, y dos extraordinarios pianistas italianos, Bruno Canino y Antonio Ballista tomaron a su cargo, respectivamente el **Lontano** y **Monument, Selbstportrait, Bewegung**, de Ligetti, cuyo importante **Concierto de Cámara** se escuchó en el otoño. El Cuarteto Lasalle interpretó la única obra de Luigi Nono programada para la primera parte del Festival: **Fragmente-stille, an diotima. Das atemde Klarsein**, del mismo compositor, cerró la segunda parte del Festival, con su intérprete ideal, Abbado, quien al frente de la Sinfónica ofreció en el mismo programa la **Sexta sinfonía** de Mahler. El Festival incluyó también en su primera parte obras de Berio, *Birthwhistle*, *Ferneyhough* y *Maderna*, y aún de jóvenes compositores que como Wolfgang Rihm (**Dis Kontur**) no parecen haber heredado las virtudes de síntesis, claridad de conceptos y evitación de reiteraciones que caracterizaran a la escuela vienesa. La **Pequeña sinfonía, Op. 15**, de Alexander Goehr, en cambio, me impresionó como un ejemplo de alta profesionalidad en el tratamiento de la forma coral y sus variaciones, desarrolladas en breve duración, con orquestación ahorrativamente utilizada, y certidumbre conceptual. A mi juicio es afortunada la inclusión en el Festival de obras de Dallapiccola, y de las **Escenas de una novela** del compositor húngaro György Kurtág, una serie de poemas musicalizados con extrema sobriedad de orquestación (violín, contrabajo y cémbalo) y un uso casi mezquino del color. No obstante estos últimos resultados son de rara expresividad. La inclusión de músicos franceses se redujo a Debussy (caracterizado como el fundador de una escuela paralela a la de Mahler) y a Pierre Boulez (**Notaciones**). Semejante extensión del programa podría tal vez haber incluido a Messiaen y a Stravinsky.

## Finalmente, Mahler

Para deleite de quienes tuvimos la fortuna de asistir al Festival, pero supongo para zozobra de los ejecutantes, la Sinfónica de Londres arremetió, entre el 14 de marzo y el 21 de abril con las **Sinfonías 1, 2, 4, 5, 7 y 8**, ésta última dirigida por Colin Davis y las demás por Abbado. Las obras fueron acompañadas en los respectivos programas por composiciones de la complejidad de ejecución del tipo de las siguientes: de Berg: **Concierto para violín, Tres piezas para orquesta, Op. 6** tres fragmentos de **Wozzeck**, tres piezas sinfónicas de **Lulú**; De Webern: **Piezas para orquesta Op. 6 y 10**, y el **Rondo**; las **Notaciones** de Boulez; el **Concierto para oboe**, de Maderna, etc.

No es de extrañar que la ejecución de la complicada y poco convincente **Octava sinfonía** constituyera el concierto de menor interés. Esta obra precisa una orquesta y directores absolutamente excepcionales para lograr resultados, que aún en estas condiciones, no siempre son satisfactorios. Una sinfónica exhausta y un director que como Colin Davis no se halla interiorizado en Mah-



ler no podían sino producir una versión de calidad profesional, pero aburrida.

Abbado por el contrario, es un director mahleriano de raza, que combina tal vez como ningún otro, transparencia con incisividad, consistencia y lirismo. Abbado da a Mahler una expresividad que raramente alcanzan sus colegas germanos. Lo extraordinario es que ninguna de estas cualidades lleva al efectismo o impide una reconcentrada lectura de detalles: el «Poco adagio» de la **Cuarta sinfonía**, la famosa marcha fúnebre sobre el tema de «Frère Jacques» y el «grito de la tierra herida» (la expresión es de Mahler) de la **Primera sinfonía** son momentos musicales que Abbado ha hecho famosos en Londres. Durante el festival tuve la oportunidad de escucharlo en otras dos interpretaciones memorables: la **Segunda sinfonía «Resurrección»**, con el extraordinario concurso de Jessie Norman y Lucia Popp como solistas, y los nocturnos de la **Séptima sinfonía**. En el último concierto del Festival, Leonard Bernstein y una orquesta de gran tradición mahleriana: la Concertgebouw de Amsterdam, tuvieron a su cargo la **Novena Sinfonía**. «Es necesario tener coraje para interpretar la última página de la Novena sinfonía, que, en mi opinión, llega más cerca que ningún arte (incluyendo poesía, litera-

tura y pintura) a describir el acto de la muerte, la real experiencia de dejarse ir, poco a poco». Las expresiones son del propio Bernstein en una entrevista con Helena Matheopoulos. El director continúa: «esta página está marcada como "sehr langsam" (muy lento), y, para el caso de que ustedes no lo entiendan, el compositor escribió: «adagissimo» escrito en el encabezamiento de la página y los últimos compases, existen instrucciones tales como «zurückhalten» (contenido), "immer zurückhalten" (siempre contenido)... "immer langsamer" (siempre más lento)... "äusserst langsam" (extremadamente lento) Helena Matheopoulos: **Maestro. Encuentro con directores de orquesta contemporáneos**, págs. 6-24).

En el Mahler de Bernstein existen momentos en los cuales la interpretación se transforma en recreación. En la oportunidad que comento, la intensidad y la belleza de ejecución no sólo transfiguraron la totalidad del «Adagio» final sino que se proyectaron decisivamente en «esos silencios!...» (Bernstein) que rodean progresivamente al desvanecimiento de las últimas frases orquestales. Una vez concluidas éstas el silencio se prolongó en la forma más extendida que recuerdo haber experimentado en una sala de conciertos.

## AMSTERDAM

(Holanda)

### UNA SEMANA DE CONCIERTOS

En varias ciudades holandesas se ha celebrado una Serie Alban Berg en la que se ha dado cabida a la integridad de su producción camerística, entendida esta clasificación en sentido amplio, celebrándose de esta forma el centenario del nacimiento de uno de los músicos más importantes de nuestro siglo.

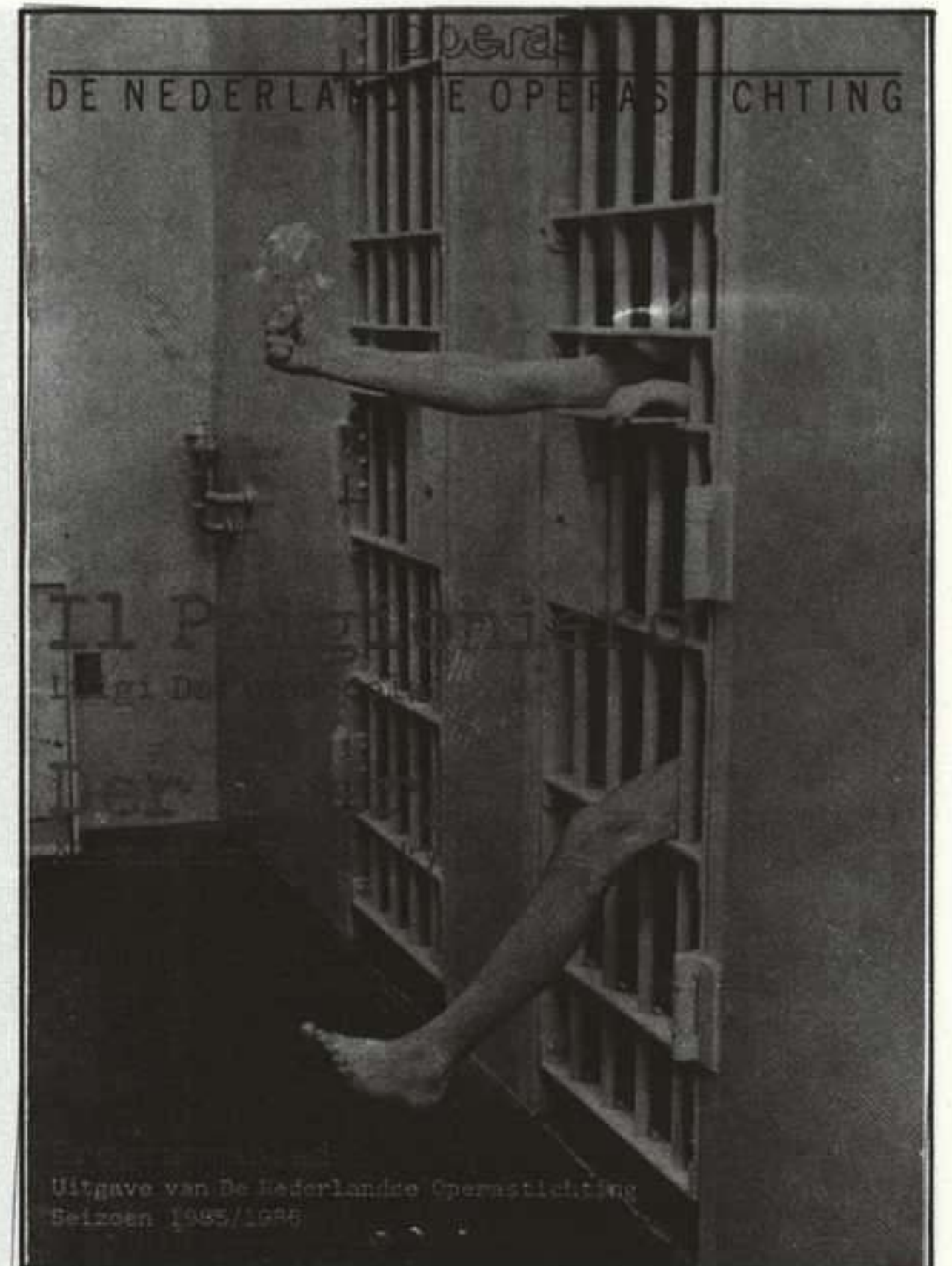
Por Enrique Martínez Miura

**P**odemos recoger aquí una reseña sobre uno de los conciertos celebrados en la Kleine Zaal (sala pequeña) del Concertgebouw de Amsterdam. La sesión contaba con la atracción de presentar una importante selección de los infrecuentemente programados **Lieder** del austriaco. Se reveló como una extraordinaria intérprete de Berg la soprano Marianne Kweksilber, especialista

en el canto barroco y a quien tuvimos ocasión de admirar en el último Curso de El Escorial. Kweksilber se produjo con una perfecta afinación gran potencia y, sobre todo, un anchísimo registro expresivo que otorgó a cada lied un mundo propio. Habría muchos aspectos que destacar en su actuación, no olvidaremos su lirismo de cuño mahleriano en **Am Strande**, **Winter** o **An Leukon**, la maravillosa sutilidad con la que envolvió la segunda versión de **Schliesse mir die Augen beide** y la madurez del enfoque de los **Sieben frühe Lieder**. De una extraordinaria sensibilidad y adecuación al discurrir de la voz los acompañamientos del pianista Reinbert de Leeuw. Mucho menos interesante la versión de la **Sonata para piano Op. 1** debida a Marja Bon, de un cerebralismo casi estéril. Lectura dotada de buena dinámica, aunque oscurecida por un abrumador uso del pedal. La sesión se cerró con una vigorosa recreación de la **Lyrische Suite**. Los miembros del Cuarteto Schoenberg expusieron con ardor muchas de las claves de esta pieza genial, desde su inmaterialidad a su pasión, tanto su expresionismo como sus extremos satánicos.

**Dos importantes operas de nuestro siglo**

En el teatro de la Opera radicado en Leidseplein en Amsterdam se escenificaron dos obras de nuestro siglo muy poco o nada divulgadas. Nos referimos a **Il Prigioniero** de Dallapiccola y a **Der Zwerg** de Zemlinsky. Su presentación conjunta puede entenderse encadenada por la localización española de ambas acciones. En los dos casos, si bien por diferentes caminos, se nos brinda una imagen NEGRA de España. Se comenta en estas



Programa de «Il Prigioniero», de Dallapiccola.

líneas la sesión del 11 de octubre. La puesta en escena de la obra del italiano subrayaba sus elementos más téticos. **Il Prigioniero** (1948) es posiblemente una de las óperas más desesperadas que jamás se hayan escrito. La interpretación contemplada en Amsterdam ahondaba con su negrura en esta dimensión. Vocalmente, podrían ponerse reparos a los miembros del reparto, por sus medios no siempre suficientes o por su dicción misma del idioma italiano; sin embargo, la impresión de conjunto no perdió por ello su fuerza. Resaltaríamos el patetismo de la actuación del barítono Michael Devlin en el papel protagonista.

Los últimos años asisten a una revalorización del arte de Alexander von Zemlinsky. Después de atenderse sus obras orquestales y de cámara quizá les toca ahora el turno a sus creaciones para la escena. En todo caso, mucho nos tememos que no en España. **Der Zwerg (El enano)**, estrenada en 1922 bajo la dirección de Otto Klemperer, se ofrecía en el carnavalesco y divertido montaje firmado por David Alden, que contrastaba con el igualmente suyo de la obra precedente. En la obra se puede diferenciar dos partes, chispeante la primera, de profundo y hasta amargo lirismo la segunda. Sobresalió la participación del tenor americano Neil Rosenshein, quien dio vida al enano con gran entrega y meticulosa matización. En ambas óperas la Orquesta Filarmónica de Holanda y su titular, Edo de Waart, se comportaron brillantemente.

**«Mefistófele» de Arrigo Boito**

Como concierto conmemorativo de los veinticinco años de existencia de las sesiones matinales se ofreció en la Grote Zaal (gran sala) del Concertgebouw una versión no escenificada de la ópera **Mefistófele** de Arrigo Boito. Fueron sus intérpretes la Orquesta Filarmónica de la Radio con la Omroepkoor y dirección de Sergiu Comissiona. En esta obra el más importante libretista de Verdi dio forma a su wagnerismo musical practicante. Hay en **Mefistófele**, aún con eso, una clara



herencia del canto operístico italiano, incluso con baches de trivialidad. La versión de Comissiona, a quien conocemos por sus repetidas actuaciones en España, se decantó por una grandilocuencia, en especial en el Prólogo, por instantes peligrosamente huera. Hubo, por fortuna, segmentos coloreados con una paleta más variada. De cualquier forma, los registros poéticos se le fueron de las manos a la batuta, que al menos contaba con una excelente respuesta orquestal. De los cantantes traeríamos a primer plano a Roberto Scandiuzzi, un gran tenor y un «Mefistófele» irónico y mordaz, dueño de recursos vocales sensoriales, con un registro grave seguro y hermoso. «Margarita» fue incorporada por Nelly Miricioiu, que a pesar de algún roce en el agudo, perfiló una imagen ingeniosa y juvenil del personaje. Algo desigual el tenor Piero Visconti como «Fausto». Lo más vibrante de su interpretación lo descubrimos en el pasaje introspectivo del Epílogo.

### Renovación de criterios interpretativos

Holanda es actualmente el país que se sitúa a la cabeza de las corrientes más modernas de interpretación, que junto a una novedosa óptica conceptual unen la exigencia de empleo de los medios instrumentales más fidedignos. Por ello consideramos de sumo interés recoger aquí un concierto celebrado en la sala pequeña del Centro Musical Vredenburg de Utrecht. En programa dos partituras totalmente de repertorio dentro de su especialidad: el **Septeto**, también conocido como **Septimino**, de Beethoven y el **Octeto** de Schubert. Los elementos originales provenían de la interpretación a cargo de miembros de la Orquesta del Siglo XVIII, cuyo director titular y animador es Frans Brüggen. No estará de más pormenorizar los nombres de los músicos figuras en el campo de los instrumentos originales: Daniel Stepner y Marinette Troost, violines; Ruth Hesseling, viola; Hans Woudenberg, violoncello; Anthony Woodrow, contrabajo; Erich Hoepfich, clarinete; Ab Koster, trompa y Danny Bond fagot. El

**Septeto** de Beethoven tomó una apariencia totalmente nueva en su versión. Se daba en ella una inédita relación de timbres y un equilibrio entre los instrumentos hasta ahora desconocido. Los ejecutantes abordaron la página clásicamente y a partir de una idea lúdica y fresca de la misma. No faltó un detalle de humor en la marcialidad impuesta al archifamoso «Menuetto». A resaltar las intervenciones de Erich Hoepfich. En contadísimas ocasiones es dable escuchar un clarinete sin llaves de tal perfección. El **Octeto** de Schubert fue servido sin renunciar a su «pathos» netamente romántico, pero enlazado todavía al clasicismo tardío. Esta línea escogida, cuyo equilibrio era de difícil obtención, fue agotada hasta sus últimas consecuencias. La compenetración entre los ocho músicos fue en todo momentos prodigiosa. Un **Octeto** que rozó lo sinfónico. Versión de antología desde todos los puntos de vista.

### Una página sinfónico-coral

El **War Requiem** de Benjamin Britten es sin duda una de las obras más ambiciosas de su autor. En esta partitura de vastas proporciones volcó el compositor inglés una considerable carga de su ideario humanístico y pacifista. Muy otra cosa es la altura estética del producto. A título completamente personal: el **War Requiem** no logra mantener una línea continuada de interés, se dan secciones enteras que caen en lo tedioso. La impresión global que causa la obra es que Britten puso en contribución una técnica compositiva en verdad asombrosa al servicio de ideas musicales no siempre de rico contenido. En cualquier caso, la versión escuchada a Bernard Haitink al frente de la Orquesta del Concertgebouw y el Coro de la misma entidad sacó todo el partido posible a los pentagramas del británico. Haitink, poseedor de una técnica gestual apasionada, extraña, en apariencia imprecisa, electrizó a su centuria, con la que demostró estar íntimamente conectado. Su dirección recorrió los matices imaginables, desde lo sugerente — increíble el coro de los «pp» del «Requiem aeternam» — a lo brillante; desde la expulsión de energía al lirismo más intenso, como en el «Benedictus». La interpretación contó con solistas de calidad. Quizá algo plano el tenor Anthony Rolfe Johnson. Poderosa y desgarrada, en cambio, la soprano de color Faye Robinson. Toda una lección de inteligencia vocal se desprendía de las intervenciones del veterano barítono Benjamin Luxon, un punto falto de color, pero de una capacidad comunicativa fabulosa. Un **War Requiem**, en suma, de primerísima fila.

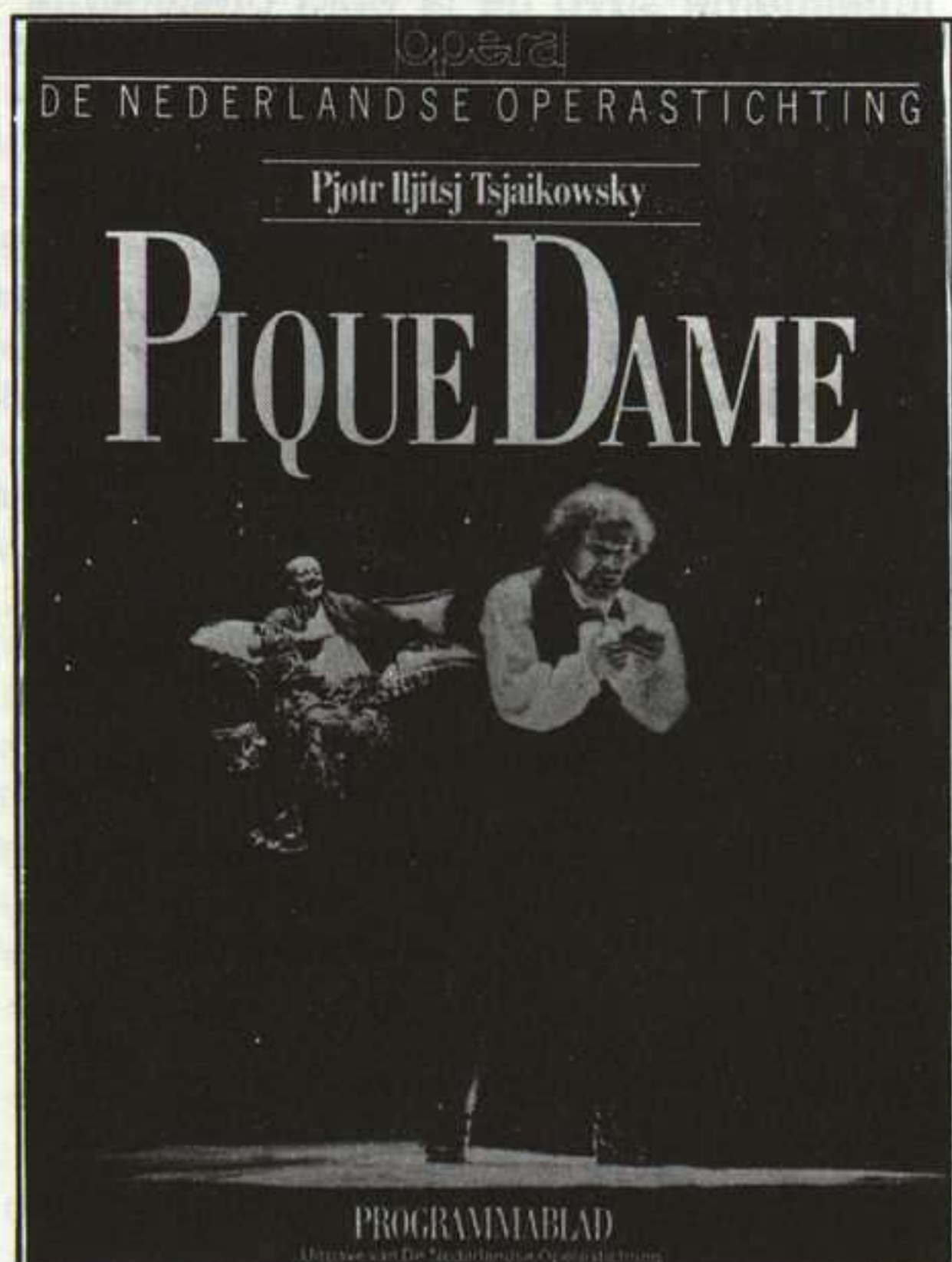
### Un maestro del violoncello

Anner Bijlsma, es bien sabido, es el más importante violoncellista barroco de la actualidad. Su interés, sin embargo, no se limita únicamente al instrumento histórico. En una sesión celebrada en la sala pequeña del Concertgebouw tuvimos ocasión de comprobar la versatilidad de sus acercamiento estilísticos y la técnica sin fisuras que le caracterizan también cuando maneja un violoncello moderno.

En un programa absolutamente inhabitual, Bijlsma redondeó una actuación soberana, simplemente perfecta. El sonido arrancado a su instrumento — estrenado en esta ocasión, por cierto — fue de una belleza sobrecogedora. Todas las ejecuciones gozaron de una muy elevada temperatura emocional. La versión de **La lúgubre Góndola** de Liszt se adentró en los recovecos más abismales. **Pohadka** de Janacek, entendida cabalmente desde su peculiaridad nacionalista, puso de relieve las cotas de virtuosismo a las que puede tener acceso Bijlsma. Este factor estuvo presente, sobre todo, en los «pizzicati» de los tiempos extremos. Lo ilimitado de los recursos del violoncellista, la hondura de su expresión y lo adecuado de sus concepciones, definieron las lecturas de la **Sonata** de Alfred Schnittke y de la **Sonata núm. 2** de Matthijs Vermeulen. Bijlsma tocó con el pianista Reinbert de Leeuw, a quien oímos en el concierto de Alban Berg, que se reveló de nuevo como un acompañante fuera de lo ordinario.

### La vertiente operística de Chaikovsky

**La Dama de Pique** de Chaikovsky es una creación modélica del quehacer teatral del músico ruso. En ella se da en ESTADO PURO la contradicción axial del Chaikovsky operista. Aciertos y defectos toman aquí la condición de lo representativo. En la obra, junto a pasajes de belleza indiscutible hay secciones enteras que apenas se mantienen en pie. El montaje presenciado en Amsterdam, debido a David Pountney, de talante muy clásico, jugaba a toda conciencia con lo decadente, con su sobreabundancia de efectos preciosistas lumínicos y sus gasas. Aún así, la puesta en escena tenía momentos hermosos y convincentes. Nada extraordinario el plantel de voces, pero de la suficiente calidad como para sacar la obra adelante. El tenor Jan Blinkhof, de torrencial voz, defendió plausiblemente el rol del atormentado «Herman», pese a su estrecha caracterización psicológica. Bastante peor la soprano Helena Doese en su encarnación de «Lisa» por su voz de endeble cuerpo. El resto de los personajes fueron incorporados dignamente. Edo de Waart, conduciendo la siempre espléndida Filarmónica de Holanda, no consiguió en esta ocasión esquivar las debilidades de la obra. Su dirección decayó en fragmentos determinados, pero asimismo obtuvo resultados óptimos en otros, así en el dúo de amor del Acto I y en el clima dramático que culmina con la muerte de la condesa en el Acto II.



**BAYREUTH**

**(R.F.A.)**

**Por Agustín Blanco Bazán**



## NUEVA PRODUCCION TANNHAUSER

La juvenil versión original que Wagner escribiera para el estreno de **Tannhäuser** en Dresden, ingresó por primera vez en Bayreuth en 1985. Hasta este año, el Festival había utilizado la posterior versión de París, cuya mayor elaboración musical no siempre produce los mejores resultados artísticos.

Por ejemplo, si bien es cierto que, en esta última, la fusión de la obertura en la música del Venusberg resulta más acorde con la posterior madurez alcanzada por el drama wagneriano, la inclusión del «ballet» implica una postergación del inicio de la acción dramática de aproximadamente siete minutos, con lo cual ella pierde consistencia. Idéntica pérdida producen, a mi juicio, los agregados de la versión de París a las quejas de «Venus» en la primera escena y a la réplica de «Tannhäuser» a «Wolfram» en el segundo acto. Por lo demás, la versión de Dresden no sólo se halla libre de tales agregados y correcciones, sino que, desde el punto de vista escénico, ofrece un final sustancialmente distinto al concebido para París, y que como veremos más adelante realza decisivamente la concepción utilizada por Wolfgang Wagner como «regisseur» y escenógrafo del nuevo **Tannhäuser**: mientras que en la reelaboración parisina, «Tannhäuser» ruega a una «Elisabeth» de cuya muerte se ha enterado a través del coro, el «Tannhäuser» de Dresden expira sobre el cadáver de su amada que ha sido depositado a los pies de la estatua de «María».

Para la nueva puesta en escena, Wolfgang Wagner retornó a la concepción minimalista que imperara en Bayreuth hasta el final de la década del 60 y que fuera posteriormente relegada en pro de experimentos basados en aspectos sociológicos, políticos o psicológicos, como lo son por ejemplo, las escenografías de Chereau para el **Ring**, y de Harry Kupfer para **El Holandés errante**. La concepción minimalista propone una ambientación abstracta donde decorados mínimos son admitidos en función de un valor simbólico determinado. Dichos decorados se verán realzados por su estricta coordinación con la iluminación y el movimiento escénico de los cantantes. Me permito transcribir un párrafo extraído de la información brindada a la prensa sobre la importante filosofía escénica reintroducida en el nuevo **Tannhäuser**: «El escenario es un lugar de fantasía, un lugar que debe motivar, y no limitar dicha fantasía. La peculiar forma de anfiteatro de la sala de Bayreuth impone una utilización especial de la superficie del escenario. También esta superficie tiene una forma circular que responde a la forma primitiva del círculo, del círculo de la vida y del mundo. Y este círculo es cambiante, gira, no ofrece ningún punto de referencia a los hombres en busca de

FESTPIELE BAYREUTH/SIEGFRIED LAUTERWASSER



Tercer acto de "Tannhäuser", escenografía de Wolfgang Wagner.

*orientaciones para resolver sus conflictos. He aquí el mundo y la vida concebidos como una constante transmutación y búsqueda...*

¿Cómo erige Wolfgang Wagner su **Tannhäuser** sobre esta radical relatividad? Ante todo, la sala del torneo de canto del segundo acto es caracterizada como expresión de una sociedad que, con su estricto dogmatismo tiende a contraponerse a la concepción transmutante y relativista del mundo y la escena. Es por ello que por encima de los invitados ubicados en semicírculo, una columnata de arcos dorados con un fondo de azul firmamento, enmarca la escena indicando limitación, inflexibilidad y constreñimiento. El mayor logro dramático de la nueva producción tiene lugar cuando esta estricta convicción social y religiosa se ve explícitamente agredida por la invocación a «Venus» con que el protagonista cierra la disputa sobre la esencia del amor: como activados por una misma descarga eléctrica, coro y solistas se contorsionan momentáneamente al proferir la exclamación de: «Er war im Venusberg!» («Ha estado en el Venusberg!»).

La concepción de esta nueva escenografía se completa con la antítesis que el mundo de «Venus» opone al de los «Minnesinger». Ambos mundos representan una polarización entre el amor voluptuoso y el espiritual, entre el paganismo y el cristianismo, y ya en alusión concreta a los arquetipos femeninos respectivos, entre «Venus» «María». Wolfgang Wagner comparte la opinión que ve tal polarización como falsa, y que por lo tanto tiende a conciliar los extremos aparentemente irreductibles de la misma. Finalmente, es gracias a la intercesión de «Elisabeth» que la esencia del amor se descubrirá como la infinita compasión capaz de efectuar dicha conciliación.

Por esta filosofía, la nueva producción alcanza su segundo logro dramático de importancia en la escena final: tras el aniquilamiento de las tinieblas del Venusberg, la escena se ilumina progre-

sivamente conforme avanza el coro de los peregrinos jóvenes, desde el fondo de un escenario vacío, en cuyo centro se encuentra la estatua de la Virgen, y a sus pies, el cadáver de «Elisabeth». Los pliegues de un inmenso y trasparente cortinaje de fondo dan la impresión de una iluminación celestial de diferentes tonalidades azuladas.

¿Cuáles son los defectos de esta nueva escenografía? A mi entender el mayor de ellos reside en la reintroducción, junto al minimalismo escénico, de lo que el crítico local Erich Rappl denomina «*statuarisches Prinzip*» (la traducción aproximada sería: «*Principio estatuístico*»). De acuerdo a dicho principio, los personajes actúan de forma relativamente estática y con calculada dosificación de movimientos. En la oportunidad que comento, la aplicación de este principio tuvo como resultado una perceptible falta de consistencia dramática de los personajes individualmente considerados. Su gestos rara vez alcanzaron más allá de convenciones frías y superficiales. Tras haber asistido al paroxismo dramático de los caracteres en las producciones de Kupfer, Chereau o Fredrich, cabe preguntarse si la reintroducción del simbolismo escénico de los 50 perdurará sin que el «*statuarisches Prinzip*» rea radicalmente remozado. Finalmente, es imposible lograr una expresión consumada de cualquier arquetipo wagneriano sin dejar trascender clara y si se quiere agresivamente, las profundas emociones que —¡he aquí la esencia del legado del compositor!— cada espectador termina por aceptar o repudiar como propias.

Junto a Toscanini (1930), Giuseppe Sinopoli es el único director italiano que ha sido contratado para arremeter con **Tannhäuser** en el santuario de Wagner y sus acólitos. Sinopoli es un admirable concertador y en Bayreuth descubrió una indudable vocación para interpretar al joven Wagner.

A semejanza de Toscanini, Sinopoli logra una diferenciación perfecta de hasta la más ligera intervención de



cualquier instrumento en el desarrollo de un acorde. La contraposición del «piccolo» en el registro agudo al oboe y a las cuerdas en el grave en la música del Venusberg es un ejemplo de ello. Pero tal vez la más valiosa semejanza con Toscanini que Sinopoli exhibiera en su **Tannhäuser** consiste en que la tajante delimitación de los acordes y los «tempi» jamás implica defecto de expresividad o excesos susceptibles de llevar al efectismo. Por el contrario, es a través de una disciplina y rigurosa contención sonora que la partitura parece lograr su expresividad más intensa. Ello fue especialmente notable en la arrolladora pero a la vez diferenciada y contenida exposición del «crescendo» de cuerdas en el preludio al tercer acto y la sólida contraposición del tema coral a cargo de los metales. Otros ejemplos dignos de mencionar los constituyen el «clímax» expresivo alcanzado por las cuerdas en la exposición de la música del Venusberg en el tercer acto, y el súbito ahogo de las mismas por medio del aniquilador acorde de metales que comenta la derrota final de «Venus» ante la mención del nombre de «Elisabeth». ¿Avanzará Sinopoli del Wagner juvenil al Wagner adulto de **Tristán y Parsifal**? La respuesta no es fácil, pero algunos momentos durante **Tannhäuser** me permitieron advertir que el director posee aptitudes para ello. Me permito citar una

meditada y reflexiva exposición del tema coral de los peregrinos (especialmente en la melodía a cargo de los cellos durante la obertura), y una introvertida morbidez en algunos pasajes del Venusberg.

El tenor americano Richard Versalle, que debía alternar en el papel protagonista con Rene Kollo, reemplazó finalmente a éste último. Versalle posee un registro que, en lo que se refiere estrictamente a su extensión, es más que suficiente para los requerimientos de **Tannhäuser**. No obstante, es en casos como éste donde se descubre que lo principal en un tenor wagneriano son el color y la consistencia de impostación en directa relación con la articulación de cada palabra. La voz de Versalle es demasiado clara y abierta, y sin el suficiente cuerpo para evitar estridencias. Durante la representación que me tocó presenciar, su rendimiento mejoró notablemente en el tercer acto y el «relato de Roma» resultó inesperadamente logrado.

Pocas veces recuerdo haber oído una voz que, como la de Cheryl Studer, tan adecuadamente combine diafanidad de timbre y amplitud de registro con una importación segura. El momento sobresaliente de su «Elisabeth» fue alcanzado en el segundo acto, donde la belleza de su canto en medio del coro masculino respondió más que nunca al comentario de los caballeros que comparan a la

heroína con un ángel. La plegaria del tercer acto descubrió no obstante que la soprano tiene un largo camino a recorrer para lograr la concentrada expresión dramática requerida por cada nota y cada palabra. Studer tuvo que reemplazar en el último momento a Gabriela Benackora en un papel que ni siquiera había llegado a estudiar acabadamente con anterioridad a su actuación en Bayreuth. Este factor influyó sin duda en las deficiencias dramáticas apuntadas.

El reparto de personajes principales fue completado con destacadas actuaciones de Gabriele Schnaut, una «Venus» de gran caudal vocal y calibre dramático, y Wolfgang Brendel como «Wolfram von Eschembach». En forma idénticamente eficiente desempeñó su papel Matti Salminen en «Landgrave». El coro de Bayreuth merece un comentario aparte. Tanto su calidad vocal como su actuación lo convierten sin duda en el mejor coro wagneriano de la actualidad. Este año una exhibición especial en la villa Wahfried fue dedicada a Wilhelm Pitz, que tuviera a su cargo la tarea de reconstituir la tradición coral de Bayreuth durante los años de postguerra. Su sucesor actual es Norbert Balatsch, indudable acreedor del reconocimiento unánime tributado por el público y la crítica cada representación de **Tannhäuser**, **Fliegende Hollander** y **Parsifal**.

## CENTRO REGIONAL DE BELLAS ARTES

Dependiente de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias y del Ayuntamiento de Oviedo

# ORQUESTA SINFÓNICA DE ASTURIAS

## CONVOCATORIA DE OPOSICION-LIBRE PARA LA PROVISION DE DIVERSAS PLAZAS DE PROFESOR

La Orquesta Sinfónica de Asturias anuncia la provisión de diversas plazas de profesor, mediante oposición libre.

Estas plazas serán: 7 de violín, 4 de viola, 4 de violoncello, 3 de contrabajo, 1 de oboe y 1 de trompeta.

Las condiciones generales por las que se ha de regir la referida oposición libre son: Ser español

— Título exigido: Superior o Profesional de Conservatorio Oficial de Música.

— Contratación en régimen laboral de carácter indefinido.

— Obras exigidas:

### De carácter obligatorio

<b>Violín</b>	Un concierto para violín y orquesta de W. A. MOZART
<b>Viola</b>	Concierto en Re mayor para viola y orquesta de F. A. HOFFMEISTER, o el concierto en Re mayor para viola y orquesta de K. STAMITZ.
<b>Violoncello</b>	Concierto n.º 1 en La menor Op. 33 de C. SAINT-SAENS.
<b>Contrabajo</b>	Concierto en Si menor, para contrabajo y orquesta de G. BOTTESINI.
<b>Oboe</b>	Concierto para oboe en Do mayor K 314 de W. A. MOZART.
<b>Trompeta</b>	Concierto para trompeta y orquesta en Mi bemol mayor de J. HAYDN, y el concierto para trompeta y orquesta en Si bemol mayor de T. ALBINONI (obligado piccolo).

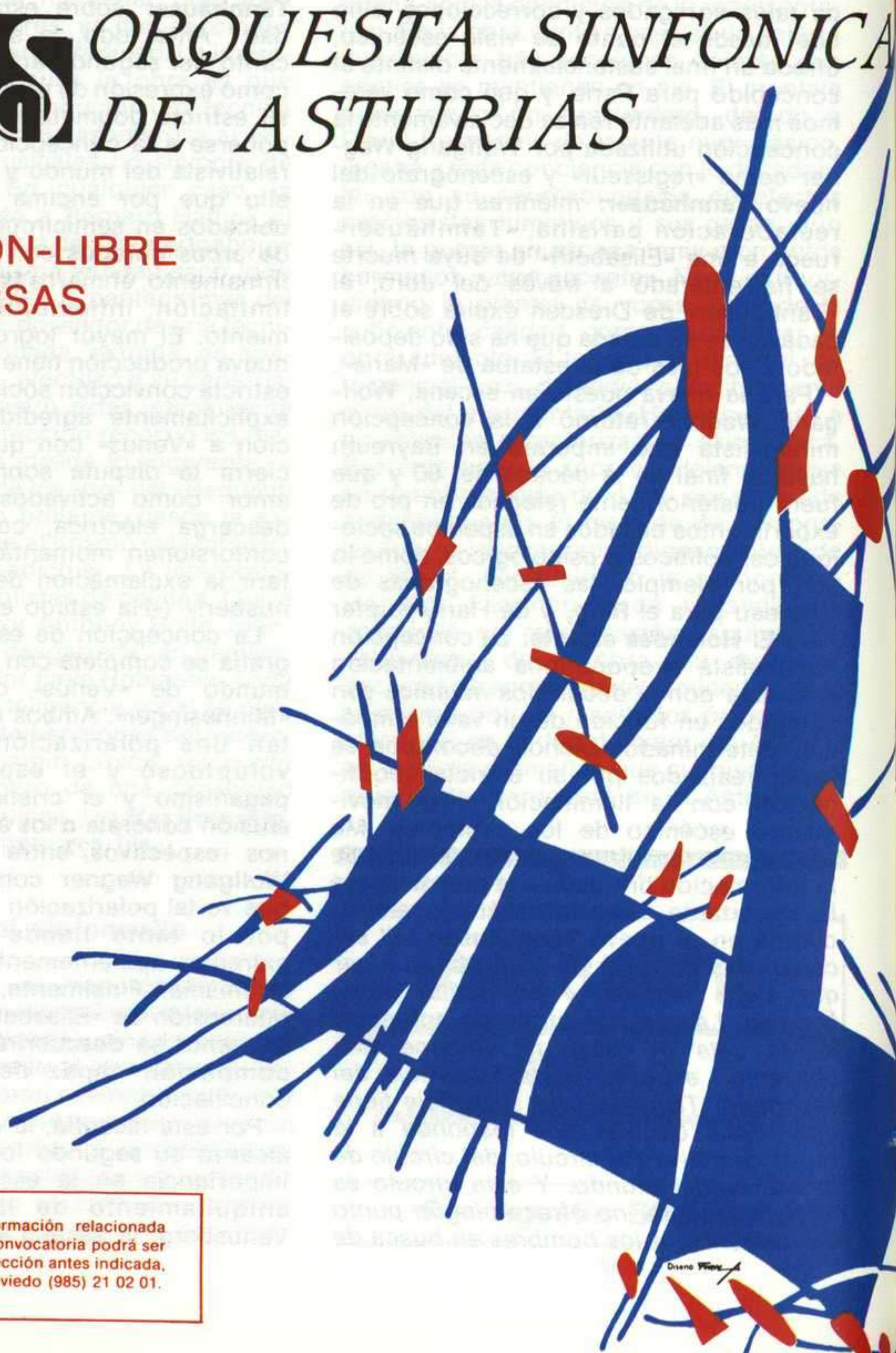
Una obra de libre elección del candidato.

Lectura, a vista, de una obra del repertorio sinfónico, presentada por el Tribunal.

Régimen retributivo medio mensual 107.000 aproximadamente por 14 pagas más el incremento que pueda corresponder, de acuerdo con el convenio colectivo de 1986 y otros conceptos que procedan.

— Instancias: Deberán ser remitidas a la Fundación Pública "Centro Regional de Bellas Artes", c/ Santa Ana, 1, de Oviedo, **antes del 18 de febrero, indicando en lugar visible del sobre (oposición libre, plazas Orquesta Sinfónica de Asturias.**

Cualquier información relacionada con la presente convocatoria podrá ser solicitada a la dirección antes indicada, o al teléfono de Oviedo (985) 21 02 01.





## NICOLAI MIASKOVSKY



Por Enrique  
Martínez Miura

## VIDA Y OBRA

El paso del tiempo ha sido inmisericorde con la obra de Miaskovsky. En la actualidad, hasta en la U.R.S.S., donde se le tiene como el más grande sinfonista soviético, es raro que composiciones suyas pasen a los atriles. Sin embargo, no es posible comprender los primeros años de la música soviética sin prestarle atención. Como representante de un momento y un lugar de nuestra centuria lo traemos a esta sección de la revista.

Nicolai Yakovlevich Miaskovsky nació el 20 de abril de 1881 en una fortaleza rusa cercana a Varsovia. La tradición militar era muy fuerte en la familia, él mismo hubo de seguir esa carrera que finalizó en la Academia Militar de Ingenieros de San Petersburgo (1899-1902). Paralelamente, se adentró en la música incitado por un tío suyo cantante. Entre 1896 y 1898 escribe las primeras piezas para piano. En Moscú toma lecciones con Reinhold Gliere (1902-1903) y en San Petersburgo inmediatamente con Ivan Kryjanovsky. La imposibilidad de compaginar sus dos ocupaciones le forzó a abandonar el ejército en 1906. Desde esta fecha a 1911 tiene la inapreciable ocasión de alcanzar a entrar en contacto con Rimsky-Korsakov, última figura con vida de la música rusa decimonónica, y también con Liadov. En esta época Miaskovsky traba relación con los círculos artísticos más progresivos de San Petersburgo e inicia la amistad de toda una vida con Prokofiev.

El compositor llega al público por vez primera en 1908, cuando se interpretan sus **Canciones Op. 4**. Emprende entonces su mastodóntica colección sinfónica. Las obras orquestales retraen un tanto a los directores por su complejidad; **Silencio** se estrena en 1911, la

**Sinfonía núm. 2** en 1912. Miaskovsky es en sus primeros pasos por el género sinfónico un subjetivista atormentado en la línea de Chaikovsky. El ardoroso deseo de plasmar la propia personalidad en la obra y concretamente en la sinfonía se evidencia en las palabras del músico, para el cual el marco era idóneo, pues «sentía que en ese campo particular era capaz de autoexpresarme con la mayor libertad».

Miaskovsky es movilizado al estallar la I Guerra Mundial, debiendo pasar dos años en el frente austriaco. Allí esbozó sus sinfonías **Cuarta** y **Quinta**. Tras la Revolución de Octubre, la **Sinfonía número 5** fue estrenada en 1920, recibíendose la primera sinfonía soviética. Su autor, que ingresó en el Ejército Rojo en 1917, era ahora profesor de composición en el Conservatorio de Moscú, puesto que conservaría hasta su muerte. La objetividad socialista va marcando su producción a partir de ese instante. La **Sexta Sinfonía**, aunque mantiene rasgos metafísicos personalísimos, es un canto a los héroes caídos en la Revolución, obra concebida a gran escala, pero que según Gerald Abraham se halla más cerca de Berlioz que de Mahler. El final con coro incluye canciones populares del tiempo de la revolución francesa, el tema del **Dies Irae** y una melodía campesina rusa.

Las sinfonías más valiosas redactadas por Miaskovsky están comprendidas en el plazo 1920-1927; esto es, de su **Quinta** a su **Décima**. Es una fase crucial en la que han desaparecido los grandes maestros del pasado, multitud de músicos se han exilado y las generaciones más jóvenes todavía no han cuajado. Miaskovsky pudo haber sido el nexo de unión, el eslabón imprescindible, de esas instancias. Fracasó medularmente en el empeño, si es que alguna vez fue consciente del papel que estaba llamado a jugar. Se alzó como el músico de la Revolución con un idioma para nada innovador y una actitud política no

comprometida sinceramente. El OFICIALISMO de su obra, la **Sinfonía núm. 12**, en tres tiempos que quieren describir el pasado, el presente y el futuro en la lucha por la nueva vida en una aldea rusa, fue dedicada al quince aniversario de la revolución (1932), acabó siendo, en su pura expresión musical, motivo de rechazo por parte del poder. Incluso Miaskovsky, tres veces merecedor del Premio Stalin, nombrado Artista del Pueblo en 1946, fue barrido por la condena del inquisidor Zhdanov.

Entre el ascenso y el ocaso, Miaskovsky cantó las realizaciones del régimen en su **Sinfonía núm. 16**, conocida con grandes dosis de optimismo como la «heroica» soviética. De la 17ª a la 20ª avanzó por sendas de simplicidad y comunicación sin problemas. La **Sinfonía núm. 21**, la más conocida fuera de la U.R.S.S., fruto de un encargo de la Sinfónica de Chicago, se tiene como su obra maestra, pese a su tono sencillito. La segunda Guerra Mundial llevó al compositor al Cáucaso, bajo la influencia de su folklore escribió la **Sinfonía núm. 23**, en la que aparecen materiales recogidos en Naltchik. La **Sinfonía núm. 27** fue la respuesta del artista a las acusaciones de formalismo. En su canto del cisne retorna la expresión íntima. Miaskovsky no asistiría al estreno de la obra, moriría antes, el 8 de agosto de 1950.

El ciclo sinfónico de Miaskovsky, la parte de su obra que merece estudio, su piano es puro Scriabin más Rachmaninov y su catálogo camerístico no presenta demasiado interés, es un recorrido de lo complejo a lo fácil, un desprendimiento de cromatismo y una clarificación de líneas; la voz, en suma, de un creador no genial, alejado de todo tipo de preocupación innovadora, que a pesar de sus protestas de objetividad socialista buscó constantemente la traducción de su yo. Sea cual fuere nuestro juicio presente sobre su obra, Miaskovsky es el reflejo musical más auténtico de los años veinte soviéticos.



## OBRA

Sinfónico-coral: **Kirov está con nosotros Op. 61** (1942), **El Kremlin de noche Op. 75** (1947).

Sinfonías: **núm. 1 en Do menor Op. 3** (1908), **núm. 2 en Do sostenido menor Op. 11** (1911), **núm. 3 en La menor Op. 15** (1914), **núm. 4 en Mi menor Op. 17** (1918), **núm. 5 en Re mayor Op. 18** (1918), **núm. 6 en Mi bemol menor Op. 23** (1923), **núm. 7 en Si menor Op. 24** (1922), **núm. 8 en La mayor Op. 26** (1925), **núm. 9 en Mi menor Op. 28** (1927), **núm. 10 en Fa menor Op. 30** (1927),

**núm. 11 en Si bemol menor Op. 34** (1932), **núm. 12 en Sol menor Op. 35** (1932), **núm. 13 en Si bemol menor Op. 36** (1933), **núm. 14 en Do mayor Op. 37** (1933), **núm. 15 en Re menor Op. 38** (1934), **núm. 16 en Fa mayor Op. 39** (1936), **núm. 17 en Sol sostenido menor Op. 41** (1937), **núm. 18 en Do mayor Op. 42** (1937), **núm. 19 en Mi bemol mayor Op. 46** (1939), **núm. 20 en Mi mayor Op. 50** (1940), **núm. 21 en Fa sostenido menor Op. 51** (1940), **núm. 22 en Si menor Op. 54** (1941), **núm. 23 en La menor Op. 56** (1941), **núm. 24 en Fa menor Op. 63** (1943), **núm. 25 en Re bemol mayor Op. 69** (1946), **núm. 26 en Do mayor Op. 79** (1948), **núm. 27 en Do menor Op. 85** (1950).

Orquestal: **Solencio Op. 9** (1909). **Sinfonietta Op. 10** (1910). **Sinfonietta Op. 32, núm. 2** (1929). **Serenata Op. 32, núm. 1** (1929).

Concertante: **Concierto para violín Op. 44** (1938). **Concierto para violoncello Op. 66** (1945).

Cámara: **13 Cuartetos de cuerda** (1ª-3ª, 1930; 4ª, 1937; 5ª, 1939; 6ª, 1940; 7ª, 1941; 8ª, 1942; 9ª, 1943; 10ª, 1945; 11ª, 1945; 12ª, 1947; 13ª, 1949).

Piano: **9 Sonatas** 1ª, 1909; 2ª, 1912; 3ª, 1920; 4ª, 1924; 5ª, 1944; 6ª, 1944; 7ª, 1949; 8ª-9ª, 1949).

## BIBLIOGRAFIA

Del propio compositor:  
**Notas autobiográficas** (1963). Edición S. Shlifsteyn, Moscú, 1959.

Estudios:

**A. IKONNIKOV: Miaskovsky, his life and work.** New York, 1946.

**T. LIVANOVA: N. Y. Miaskovsky.** Moscú, 1953.

**S. SHLIFSTEYN (Ed.): N. Y. Miaskovsky.** Moscú, 1960.

## DISCOGRAFIA

**Sinfonía núm. 21, Op. 51.** New Philharmania, Measham. Unicorn RHS 346.

**Concierto para violoncello Op. 66.** Rostropovitch, Philharmonia, Sargent, EMI SXLP 30155.

**Sonatas para violoncello y piano Op. 12 y Op. 81.** Hanani, Spottiswoode. FIN 9022.

**Sonatas para piano núm. 2 Op. 13 y núm. 13 Op. 19.** Biret. FIN 9029.

## UN CLUB CREADO PARA CUBRIR TODAS LAS NECESIDADES DEL DISCOFILO ESPAÑOL

- INFORMACION •
- COMUNICACION •
- ECONOMIA •

EN EL MAS AMPLIO CONCEPTO INTERNACIONAL DE LA CULTURA

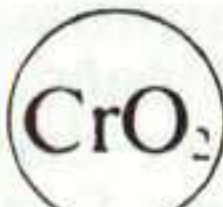


¡HAGASE SOCIO DE NUESTRO CLUB!

rellene el apartado correspondiente del boletín de pedido



Digital



Dirección:  
Ordóñez, 1  
MADRID-29  
España  
Tlf. 215 74 77 - 215 68 48 / 49  
Apdo. Correos: 151036



# Directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.  
Teléfs. 637 10 04-08-012.  
LAS ROZAS (Madrid).

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

Instrumentos  
musicales

## Garijo

Primeras marcas.  
c/ Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.  
NUEVO LOCAL  
c/ Espejo, 4  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51  
28005 MADRID

## 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

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).  
Teléfs. 232 85 88. 28013 MADRID

### RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.  
28004 MADRID



### ROIG-SEDILES

Instrumentos de música  
y partituras.  
c/ de los Reyes - 5.  
Teléf. 232 29 95  
28015 MADRID



### RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,  
japoneses y americanos.  
San Bernardo, 108.  
Teléfono 445 97 99.  
28015 MADRID

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45.  
ZARAUZ (Guipúzcoa).

### CAPRICE, S.A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laud  
y afines.  
Padre Urbano, 1.  
Teléf. (96) 366 80 12  
46009 VALENCIA

### ERVITI

San Martín, 29.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

Instrumentos  
musicales

## Garijo

La gama más estensa  
Primeras marcas.  
c/ Santiago, 8 Teléf. 248 95 13  
NUEVO LOCAL  
c/ Espejo, 4  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51  
28005 MADRID

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.  
28004 MADRID

## INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

### LETURIAGA

Corredera Baja 23.  
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.  
28004 MADRID

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

Instrumentos  
musicales

## Garijo

Todo para bandas, orquestas,  
etc.  
Primeras marcas.  
c/ Santiago, 8.  
Teléf. 248 95 13  
NUEVO LOCAL  
c/ Espejo, 4.  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51.  
28013 MADRID



### INSTRUMENTOS MUSICALES

Pianos y Organos.  
Central: Carretería, 13.  
Teléfs. 22 29 72-79.  
29008 MALAGA  
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.  
MARBELLA.

## INSTRUMENTOS DE ARCO

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.



instrumentos  
musicales

# Garijo

**Diversidad de instrumentos y accesorios**

Primeras marcas.

c/ Santiago, 8.

Teléf. 248 05 13

NUEVO LOCAL

c/ Espejo, 4.

Teléf. 248 17 94 / 50 / 51

28013 MADRID

## MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

instrumentos  
musicales

# Garijo

**Completísimo para la iniciación de la música.**

Primeras marcas.

c/ Santiago, 8.

Teléf. 248 05 13

NUEVO LOCAL

c/ Espejo, 4.

Teléf. 248 17 94 / 50 / 51

### ERVITI

San Martín, 28.

Loyola, 14.

Teléf. 42 87 83-42 65 36.

20005 SAN SEBASTIAN

Sucursal en Logroño.

28015 MADRID

## HI-FI



### FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Vídeo. Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348. Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66. Telex: 35930 MSFI E. SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna ¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

## 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.

Teléf. 302 27 44-302 25 92.

08001 BARCELONA

# ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

CENTRO REGIONAL DE BELLAS ARTES

Dependiente de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias y del Ayuntamiento de Oviedo

## V CONCURSO DE COMPOSICION

### DOTADO CON 1.000.000 PTAS.

La Orquesta Sinfónica de Asturias convoca su V Concurso de Composición, DOTADO CON 1.000.000 DE PESETAS, con arreglo a las siguientes bases:

- Podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen, sin que exista limitación alguna en cuanto al número de obras a presentar.
- Las obras, de tema libre, deberán ser originales, no premiadas en concursos anteriores, inéditas no interpretadas en audiciones públicas, de duración entre 15 y 20 minutos y sujetas a la siguiente plantilla:
  - 10 primeros violines
  - 8 segundos violines
  - 6 violas
  - 6 violoncellos
  - 4 contrabajos
  - 2 flautas (2ª flauta también flautín)
  - 2 oboes (2º oboe también corno inglés)
  - 2 clarinetes
  - 2 fagotes
  - 2 trompas
  - 2 trompetas
  - 1 percusionista
- Quienes deseen participar en este concurso deberán enviar a la Secretaría del mismo, antes del próximo 31 de agosto de 1986, la siguiente documentación:
  - 3 ejemplares de cada una de las obras presentadas, totalmente instrumentadas.
  - Aclaración de las anotaciones compositivas no habituales empleadas por el autor.
  - Podrá también incluirse, si así se desea, un comentario de la obra.
  - Las obras serán enviadas con pseudónimo. En sobre cerrado, aparte, se adjuntará una fotocopia del D.N.I. en cuyo exterior figure el pseudónimo.

La dirección a la que ha de remitirse la documentación es: Secretaría del V Concurso de Composición Musical de la Orquesta Sinfónica de Asturias, C/ Santa Ana 1, de Oviedo.
- La obra premiada será estrenada por la Orquesta Sinfónica de Asturias en primera audición, durante la Temporada 1986-1987.
- Los gastos originados de la copia del material y puesta a punto de la obra premiada correrán a cargo de la organización del concurso.
- Se establece un solo premio dotado con la cantidad de 1.000.000 de pesetas.
- El fallo del jurado será inapelable, pudiendo ser declarado desierto. El fallo del jurado será dado a conocer antes del día 31 de noviembre de 1986.
- Los ejemplares de la obra premiada quedarán en poder de la Orquesta Sinfónica de Asturias, sin perjuicio de los derechos de propiedad intelectual en favor del autor, obligándose el mismo a consignar en la portada de la partitura discos o cintas magnéticas que se editen, en los programas de los conciertos en que se ofrezca la obra, tanto en España como en el extranjero, así como en emisiones radiofónicas como televisadas, etc. Premio del V Concurso de Composición de la Orquesta Sinfónica de Asturias. Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el 31 de diciembre de 1986. Pasado dicho plazo, la Secretaría del concurso quedará autorizada para devolver los referidos manuscritos no premiados, conservándolos o destruirlos. En todo caso la Orquesta Sinfónica de Asturias declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras una vez transcurrida la mencionada fecha.
- La participación en este Concurso supone la aceptación de las presentes Bases.









# 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.