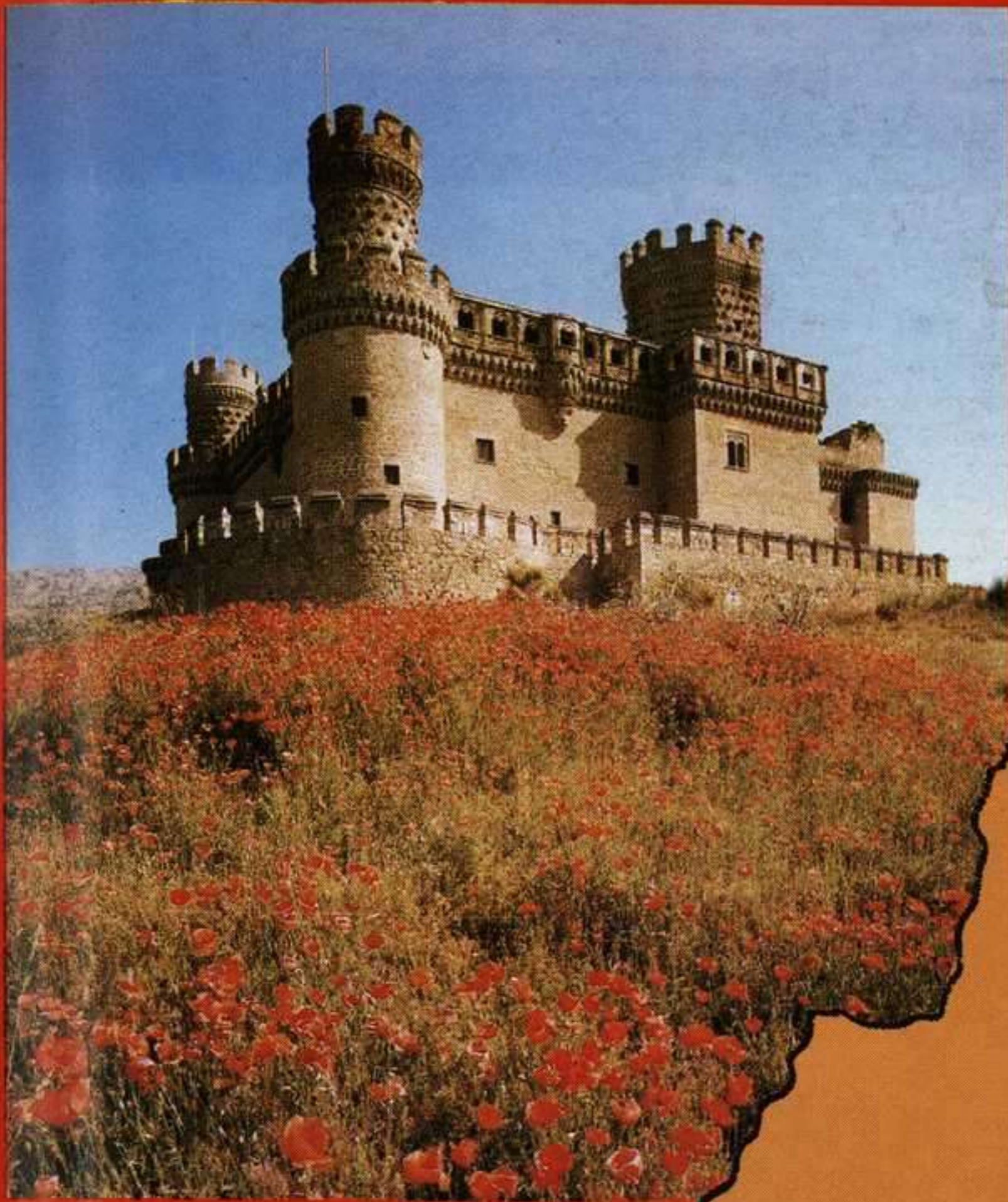


RITMO

AÑO LVII * NUM. 565 * MAYO 1986 * PRECIO 475 PTAS.



LA MUSICA *en la*

Comunidad de Madrid

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

Sumario

Nuestra portada:

Buena representación tiene en «nuestra portada» el área autonómica de la Comunidad de Madrid con las imágenes de La Cibeles, el tan popular monumento capitalino; exteriores vistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y de la Universidad Complutense de Alcalá de Henares, así como del Castillo de Manzanares, localidades en las que como en tantas otras de la Comunidad de Madrid cada día es mayor la incidencia de actividades musicales como consecuencia de la política cultural que viene desarrollando su Consejería de Cultura y Deportes.

La música en la Comunidad de Madrid:

La música en la Comunidad de Madrid es protagonista de este nuevo monográfico de RITMO dedicado a nuestras regiones autonómicas. A lo largo de sus páginas, concretamente entre la 33 y la 63, una serie de entrevistas, estudios y reportajes ofrecen una amplia panorámica en el campo musical de su historia, de su quehacer y de la política que en este campo de la cultura vienen desarrollando sus autoridades.

Entrevista:

Hildegard Behrens, en la página 13, la singularísima «Salomé» del Covent Garden londinense y de nuestro Teatro de La Zarzuela, hace interesantes manifestaciones sobre su voz, su temperamento, la danza en la escena operística y un largo etcétera de curiosos temas.

Festival de Granada: La integral programación de la XXXV edición de uno de los pioneros festivales internacionales de España.

Ensayos discográficos:

El primer *Don Carlos*, en francés y completo, en una poco satisfactoria interpretación.

Perahia toca y dirige todos los **Conciertos para piano** de Mozart.

Al fin, *Yolanta*, la última ópera de Chaikovsky.

Versiones comparadas de **Salomé**, de Strauss.

Viejas fotografías de mi álbum: Pepe Romeo, figura recientemente desaparecida.

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

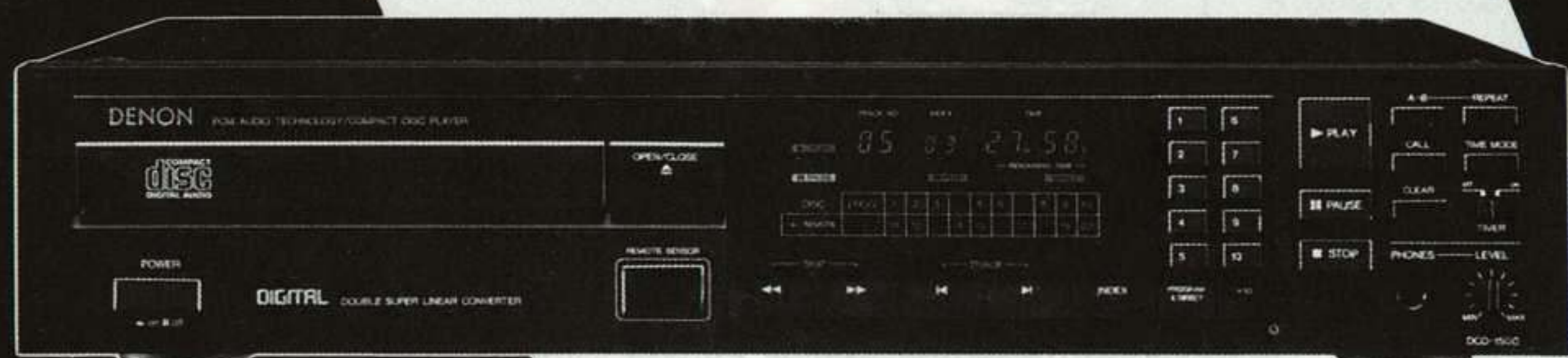
La música soviética actual. La educación musical en San Sebastián. Dos ensayos discográficos: Las **Sinfonías Sturm und Drang**, de Haydn, y Rossini en Pesaro. Crítica de discos compactos.

	Págs.
Editorial	5
Noticias	6
Evocación del fundador de RITMO	11
Entrevista: Hildegard Behrens	13
Opera: Reconstrucción de la ópera <i>Semper</i> , de Dresde	16
Behrens y Ros Marbá, protagonistas de una interesante Salomé en la Zarzuela	20
Internacional	22
Musicalia: Nueva enciclopedia musical en fascículos	24
Gira de la London Symphony	26
Festivales: Internacional de Música y Danza de Granada. XXXV edición	29
LA MUSICA EN LA COMUNIDAD DE MADRID	
Declaraciones:	
Del Presidente de la Comunidad, Joaquín Leguina	33
Del Consejero de Cultura y Deportes, José Luis García Alonso	34
La educación musical en la Comunidad de Madrid. Entrevista con el Consejero de Educación y Juventud, Jaime Lissavetxky Díez	37
Al habla con Araceli Pereda, Directora General de Cultura	40
Entrevista con los Directores del Festival de Otoño	42
Apuntes para el perfil musical de Madrid	44
Música tradicional en la provincia de Madrid	47
La escuela bolera	52
La música religiosa en Madrid durante los siglos XVII y XVIII	53
La Coral de Cámara	56
Las Bandas de Música	57
Barbieri, un compositor madrileño	58
El tema de Madrid en la Zarzuela	60
La red de auditorios	63
Ensayos discográficos:	
El primer Don Carlos , en francés y completo, en una poco satisfactoria interpretación	64
Perahia toca y dirige todos los Conciertos para piano de Mozart	65
Al fin, Yolanta , la última ópera de Chaikovsky	70
Versiones comparadas: Salomé , de Richard Strauss	71
Discos editados	76
Crítica discográfica	78
Consulta	101
Libros y partituras	102
Madrid	103
Don Taddeo in Barcellona	108
Valencia	114
País Musical	116
Cartelera	125
Cursos, Becas y Concursos	126
Músicos del siglo XX: Julio Gómez	127
Viejas fotografías de mi álbum: Pepe Romeu	129

DENON

REPRODUCTORES DE COMPACT DISC

Los equipos de la
marca que inventó
La grabación digital
del sonido



DCD-1500



DCD-1100



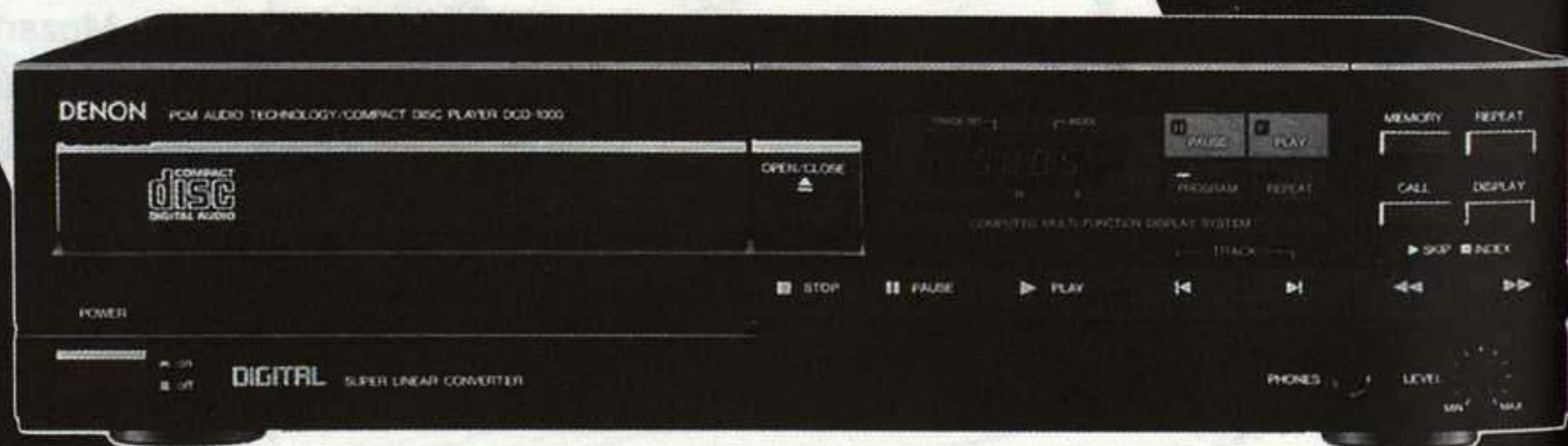
En los 3 modelos de su gama DENON aplica soluciones propias derivadas de su gran experiencia en grabación digital profesional.

El DCD-1500 utiliza oversampling a 88,2 KHz y 2 decodificadores D/A, uno para cada canal, con máxima separación estéreo exenta de desfases. Dispone de mando a distancia.

El DCD-1100 incluye decodificador D/A con sistema corrector de errores DENON y selección directa de pistas desde el mando a distancia.

El DCD-1000 dispone de la misma tecnología del DCD-1100 en un formato de tamaño midi compacto y manejable.

En suma se trata de 3 opciones interesantes que incluyen como característica común una tecnología electrónica exclusiva de DENON cuyos resultados acústicos han sido reconocidos como superiores en las pruebas de las revistas especializadas de todo el mundo.



DCD-1000

DENON

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río**Director:**
Antonio Rodríguez Moreno**Subdirector:**
Ramón Barce**Adjuntos a la Dirección:**
Angel Carrascosa y Manuel Chapa**Director Comercial:**
Fernando Rodríguez Polo**Colaboran en este número:**

Rafael Banús Irusta, Paulino Capdepón, Francisco Chacón y Marín, Moisés Davía, J. M. Fraile, Luis Gago, Emiliano García Alcázar, Pedro González Mira, F. Hernández Girbal, Francisco Javier Lara, Enrique Martínez Miura, Antonio Moya, Rosa Paz, Gemma Pérez Zaldondo, Juan Ignacio de la Peña, Ramón Regidor Arribas, Carlos Ruiz Silva, Angel Sargardía, Joaquín Turina Gómez y Marcos Vega.

Corresponsales:José María Parra Cuenca (**Albacete**), Victoria Casares (**Alicante**), Juana Mary Díaz Agero (**Asturias**), Enrique Molina Serra (**Badajoz**), I Taddei (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José 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**), Peré 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. Ablanero (**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 15 56-52
Telex: 45490**Distribución:**
S.A. de Promociones y Distribuciones Musicales, Ordóñez, 1. 28029 MADRID. Apartado 151036. 28080 MADRID. Tls. (91) 2157477-2156848-2156849.
Telex: 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 220.

MADRID, AUTONOMIA

RITMO dedica este número a la actividad musical de la Comunidad madrileña. El lector encontrará aquí algunas cosas que le sorprenderán y que seguramente ni siquiera sospechaba que existieran. En cambio, y con no menos sorpresa, echará de menos otras que le parecerán obvias y muy conocidas. ¿Cómo pueden faltar en un número dedicado a Madrid —puede pensar el lector— el Teatro Real, la Zarzuela, la Orquesta y Coro Nacionales, el Ayuntamiento, la Orquesta y Coro de la RTVE, el Conservatorio, y un sinfín de organismos y centros que cuentan entre los más importantes del país?

Tan desmesurada laguna es, sin embargo, solamente una apariencia. Recordaremos a nuestros lectores que, en cuanto a definiciones y competencias, Madrid resulta de difícil deslinde. En primer lugar se trata, naturalmente, de una ciudad con su municipio; se trata también de la capital de una comunidad autónoma; por último, se trata de la capital de España, que forzosamente incluye organismos de alcance nacional, cuya ubicación en Madrid —aunque teóricamente sea sólo material—, ha de incidir sin remedio sobre los otros dos estratos, municipalidad y comunidad. Hay, pues, entidades y actividades que coexisten en un mismo espacio y que confluyen en la busca de resultados afines, pero que proceden de estratos administrativos diferentes: municipio, comunidad, capitalidad. Es posible que este sistema de competencias se altere más adelante, y que parcelas que forman parte de una competencia pasen en el futuro a otra. El ideal sería, en los casos en que esto haya de ocurrir, que se evitasen duplicaciones formalistas e inútiles, que se sacrificasen vanidades entorpecedoras, que se tendiese así a un servicio a la música de máxima eficacia.

Las entidades musicales que antes hemos mencionado, por ejemplo, no entran en la competencia de la Comunidad: aparte, obviamente, del Ayuntamiento mismo, hay además algunas que son dependencias ministeriales, y otras que son entes autónomos. Nosotros nos hemos limitado aquí a no hacer un número sobre la música en Madrid (que podría hacerse, y que tendría un aspecto y contenido muy distintos), sino sobre las realizaciones y proyectos de la Comunidad Autónoma: básicamente los problemas educativos y la red de auditorios. No podía faltar tampoco el Festival de Otoño, y la alusión —casi nada más que alusión— a la música madrileña, a compositores e intérpretes, a la zarzuela, a la relación entre directivos, actividades y público.

RITMO ha defendido siempre la tesis de que la existencia de las Comunidades Autónomas puede y debe ser origen de una renovación e intensificación de la vida musical como parte de la cultura: una mayor cercanía e inmediatez en la gestión (como parece lógico esperar de dichas Comunidades) ha de tener como resultado una mejor observación de las deficiencias y una mejor planificación de las soluciones. Así, esperamos que la Comunidad plantee y resuelva los numerosos problemas que Madrid y su provincia presentan (unos de carencia, pero otros, no lo olvidemos, de inútil y derrochadora sobreabundancia), desde la creación musical a la difusión de la música y a la enseñanza, tanto general como profesional.

AUDIENCIA DE S. M. LA REINA SOFIA A LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

El Subsecretario del Ministerio de Cultura, Ignacio Quintana; el Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, José Manuel Garrido, y el Director del Departamento Musical del citado Instituto, Alfredo Carrión acompañaron en la audiencia a la Junta de Gobierno de la Orquesta Nacional de España, integrada por la Comisión de Régimen Interno, el Inspector Jefe, Vicente Espinosa y el Intendente, Javier Muñiz.

La audiencia, solicitada por la Orquesta Nacional, ha tenido como finalidad testimoniar a Doña Sofía su satisfacción por la nueva situación alcanzada por la Orquesta Nacional de España, así como para informar de sus actividades y proyectos.

En el transcurso de la misma, el Subsecretario del Ministerio de Cultura ha puesto al corriente a la Reina de la marcha de los trabajos de edificación del Auditorio de Madrid, ubicado en la calle Príncipe de Vergara, en el que se realizan actualmente las obras de la primera planta y cuya



La Reina Sofía ha recibido el 17 de marzo, en audiencia, a la Orquesta Nacional de España. Acompañaban a la Comisión delegada de la O.N.E., el Subsecretario del Ministerio de Cultura, Ignacio Quintana, el Director General del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, José Manuel Garrido, y el Director del Departamento de Música del I.N.A.E.M., Alfredo Carrión.

inauguración se prevé para la primavera de 1988. Por su parte, el Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música ha informado de las próximas ac-

tividades de la Orquesta, incluidas sus actuaciones en el extranjero. Entre estas últimas, la Orquesta Nacional tiene programado actuar en el Festival Internacional de Música de

Helsinki, los días 25 y 26 de agosto; la realización de una gira en el mes de septiembre a países de Iberoamérica, con actuaciones en Argentina (en Buenos Aires, Mar de Plata, Rosario y Córdoba); Uruguay (Montevideo) y Brasil (Sao Paulo y Río).

Su Majestad, que ha comentado a los músicos la grata impresión que le produjo la audición de la *Pasión según San Mateo*, interpretada en reciente concierto en el Teatro Real, por la Orquesta y Coros Nacionales, expresó también la posibilidad de asistir al próximo Festival Internacional de Música y Danza de Granada, que tendrá lugar en junio, y en el que participará la Orquesta Nacional en dos conciertos, los días 28 y 29, bajo la dirección del maestro Rafael Frúbeck de Burgos, que fue titular de la misma orquesta durante 15 años.

Finalmente, el Inspector Jefe de la Orquesta, comunicó a la Reina Sofía la satisfacción de los miembros de la Orquesta por la mejora lograda en la situación de esta institución musical.

GIRA DE LA ORQUESTA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO POR LA PENINSULA IBERICA

Entre el 4 y el 12 de abril, la Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino ha realizado una gira por España y Portugal, bajo la dirección de Zubin Mehta, su actual director principal. Ha actuado en Lisboa, Sevilla, Granada, Madrid, Barcelona y Valencia. En Madrid y

Barcelona, actuó también el Coro del Maggio Musicale Fiorentino, preparado por Roberto Gabbiani, en el *Requiem* de Verdi. El otro programa incluyó la «Obertura» de *I Vespri Siciliani* (Verdi), el *Concierto para orquesta* (Bartók) y la *Novena Sinfonía*, «La Grande» (Schubert). Esta gira ha supuesto la primera salida importante del conjunto orquestal a un país extranjero desde su participación en el Festival de Edimburgo de 1969 y actuaciones aisladas en París y Estrasburgo en 1984, en esta última ocasión dirigido por Eduardo Mata. En la actuali-

dad, y además de Mehta, los directores más relacionados con la orquesta son Carlo Maria Giulini, Georges Pretre, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch y Riccardo Muti.

GRABACION DE LA MUSICA PROFANA DE FRANCISCO GUERRERO

Los componentes del Taller Ziryab de Sevilla, que dirige Rodrigo de Zayas, acaban de grabar el volumen primero de la serie «La música en la era del Descubrimiento», dedicado a la música vocal profana de Francisco Guerrero. Contiene once villanescas, dos madrigales, dos villancicos, tres canciones y dos motetes y ha sido grabado en la Capilla del Real Monasterio de Santa Inés, en Sevilla, por Discos Aljarafe. Será distribuido por Discos Dial.

EDICION DE NUEVAS PARTITURAS

La editorial de Música Española Contemporánea (EMEC)

ha editado en el pasado mes de febrero las partituras de **Tres movimientos para quinteto de viento**, de Manuel Moreno Buendía; **Fantasia X**, para guitarra, de Pedro Ruiz de Luna, y **Plano antoniano**, para piano, de María Cruz Galatas.

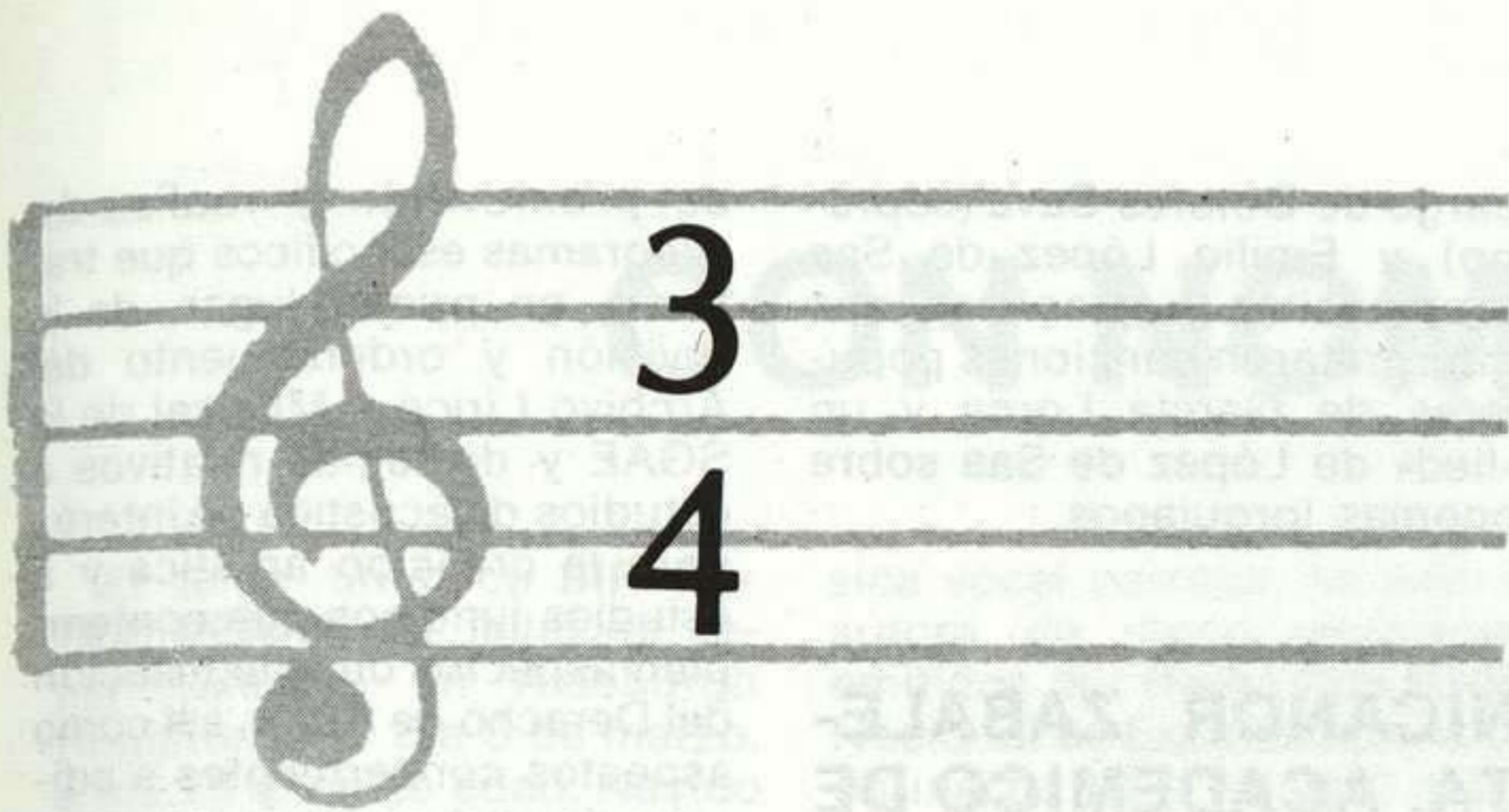
ESTEBAN SANCHEZ HERRERO TOMO POSESION COMO ACADEMICO

El pasado 20 de abril tomó posesión de su plaza de Académico de número de La Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, Esteban Sánchez Herrero, en un acto que se celebró en el Auditorio de San Martín, en Plasencia.

Esteban Sánchez Herrero, Maestro Académico «honoris causa» de la Academia Mondiale degli Artisti e Professionisti de Roma, pronunció su discurso de ingreso titulado «Reflexiones sobre la vida y obra de Don Joaquín Sánchez Ruiz». Fue contestado por el académico de número de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes Miguel del Barco y Gallego.



Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino.



Felicitemos al ilustre barítono Luis Sagi-Vela por su espacio de los lunes y miércoles en Radio 2 sobre la Zarzuela, ilustres intérpretes de la misma y curiosísimas anécdotas. Realizando también interesantes espacios monográficos de autores y famosos cantantes del género, como Fleta, Marcos Redondo, Kraus, Berganza, Ausensi, etc. En cambio, nos extraña que no haya sacado, hasta la fecha, un espa-

cio dedicado al más grande cantante del género, por sus grandes facultades (inmenso fiato, voz baritonal única) y, sobre todo, su musicalidad, su técnica y maestría que fue el barítono don Emilio Sagi-Barba, su ilustre padre, existiendo, como existen, además, grabaciones de este inmenso artista, como **La del Soto del Parral**, **Los cadetes de la reina**, **Maruxa** (con su ilustre esposa, la gran soprano Luisa Vela), **Luisa**

Fernanda, **Molinos de viento**, **El guitarrico** y hasta curiosas canciones líricas de los años veinte, como **Flores**, **El canto del prisionero** de Alvarez, y couplets como **Nena**. Y, en 33 rpm., un disco de Movieplay (estéreo S 14.227) con la romanza de «Pintu» de **La pícaro molinera**, así como dos microsurdos en 45 rpm., uno en **La Voz de su Amo** (7ERL - 1101), con **Luisa Fernanda** y «El canto a la sidra» de **Xuanón**, de Federico Moreno Torroba, además del «Se reía...» de **Las Golondrinas**, y otro en EMI-Odeon (J. 006-20583), con la romanza de **Xuanón** y el «canto a la sidra» de la misma obra.

Repetimos nuestra felicidad a Luis Sagi-Vela por este magnífico espacio de La Zarzuela en Radio 2, que tanto éxito está obteniendo entre el público oyente de toda España, por sus anécdotas y también por sus propias aporta-

ciones, buen gusto y técnica maestra, como corresponde al hijo de tan gran maestro como fue su ilustre padre.—**EMILIO LOPEZ DE SAA.**

La ópera **Goya**, cuyo estreno mundial se realizará en noviembre próximo, en el Kennedy Center de Washington, por Plácido Domingo, Victoria Vergara y Rafael Frühbeck de Burgos, no contará con las escenas de «*La maja desnuda*». El italiano Gian Carlo Menotti, compositor de la ópera, ha declarado que la desnudez en la ópera es peligrosa: «*He visto —dijo— unas cuantas cantantes desnudas y, realmente, no es muy agradable*».

PAU CASALS EN LA PANTALLA

Ha finalizado el rodaje de la película de Jaime Camino **Dragón Rapide**, con guión de Román Gubern, Ian Gibson y el propio director, que gira en torno al 18 de julio de 1936. En una de sus escenas, filmada en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, Pau Casals comunica en un ensayo con el Orfeo Grancienç: *Las noticias no pueden ser peores. Gran parte del ejército se ha sublevado contra el Gobierno, contra la República... ¿Qué os parece si, como habíamos convenido, tocamos el Himno de la alegría de Beethoven?* El actor Jarque Zurbano encarna al músico catalán.

THARRATS Y LA MUSICA

El pintor Joan Josep Tharrats ha presentado en la Galería Greca de Barcelona una exposición titulada «*Tharrats y la Música*». Es la primera vez que presenta una antología sobre temas musicales, si bien la música está presente a lo largo de su obra, desde sus comienzos en 1947. Entre sus actividades figuran los catálogos del Patronato Pro Música de Barcelona, figurines y decorados para **El mandarín maravilloso** de Bartók (coreografía de Juan Tena), la escenografía de la ópera **Spleen** de Xavier Benguerel y para montajes del Ballet de L'Eixample, portadas de discos, carteles para los Festivales de Cadaqués y Vilabertrán, etc.

PROTESTA CONTRA LILIANA CAVANI

En **Iphigenie en Tauride** de Gluck, el Coro de la Opera de Roma se negó a aceptar la original propuesta de Liliana Cavani de introducir unos mimos que VISUALIZARAN los sentimientos de los coros, escondidos en el fondo de la escena, versión que ya fuera ofrecida con gran éxito en la Opera de París dentro de la pasada temporada. La agrupación coral alegó que *atentaba contra su dignidad*. La polémica directora se negó a introducir las modificaciones necesarias sugeridas por la dirección del teatro y a trabajar allí. Finalmente, la obra se ofreció en versión de concierto, recibiendo gritos y silbidos del público dirigidos a los miembros del coro.

LA TRILOGIA DA PONTE EN EL FESTIVAL MOZART

El quinto Festival Mozart de París, organizado en coproducción con la Opera de Washington, presenta en la edición 1986, que se extiende de finales de mayo hasta fin de junio, las tres óperas compuestas por Mozart sobre libreto de Lorenzo da Ponte: **Las Bodas de Figaro**, **Così fan tutte** y **Don Giovanni**, en la producción de Jean-Pierre Ponnelle, dirigidas musicalmente por Daniel Barenboim. Las representaciones serán en el Teatro de los Campos Elíseos, y entre los solistas figuran Lella Cuberli, Kath-

leen Battle, Susanne Mentzer, David Rendall, Claudio Desderi, Ferruccio Furlanetto, Katherine Ciesinsky, Karita Mattila, Joan Rodgers, Stephen Dickson, Karen Huffstodt, Yvonne Kenny, Matthias Holle y Walton Groenroos, el Coro y la Orquesta de París.

VON KARAJAN, INTERVENIDO QUIRURGICAMENTE EN ALEMANIA

Herbert von Karajan, director de la Orquesta Filarmónica de Berlín, ha sido operado de próstata en secreto, en la Clínica Universitaria de Essen, según una información publicada el 11 de abril en el diario alemán «Express».

Según este periódico, Von Karajan fue intervenido quirúrgicamente por el profesor Rudolf Hartung, jefe de la Se-

cción de Urología del citado hospital germano.

Karajan, de 78 años de edad, fue operado a principios de año en el Massachusetts General Hospital de Boston y, dado su delicado estado de salud, dirigía sus conciertos sentado.

HOMENAJE EN PARIS A ANTONIA MERCE, «LA ARGENTINA»

La bailarina española Antonia Mercé, «La Argentina», recibió un homenaje el pasado 24 de abril en París, presentado por el exdirector del Ballet de la Opera de París, Serge Lifar.

En este acto, con el que se conmemoraba el 50 aniversario del fallecimiento de la célebre artista, se presentó un espectáculo audio-visual («La Argentina, o el genio de la danza española») y el único filme documental que registra el arte de la Mercé.

HOMENAJE MUSICAL A GARCIA LORCA EN LEVANTE

El día 23 de abril tuvo lugar en el Auditorium de Vila-real (Castellón) un concierto lírico de música española como homenaje a Federico García Lorca, en el 50 aniversario de su muerte.

Este concierto, patrocinado por el Ayuntamiento de esta localidad levantina, estuvo a



Herbert von Karajan.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

El dúo de pianos formado por **Miguel Zanetti** y **Fernando Turina** ha actuado en el mes de marzo en la Casa de la Unesco, en París, ofreciendo partituras de Joaquín Tadeo de Murguía, Pedro Tintorer, Angel Oliver, José Luis Turina, Montsalvatge, Rodrigo y el estreno mundial del **Vals banal** de Delfí Colomé.



Miguel Zanetti.

La **Orquesta Sinfónica de RTVE** ha efectuado una gira de cinco conciertos en Suiza, bajo la dirección de **Miguel Ángel Gómez Martínez**, con **Narciso Yepes** como solista de guitarra, en las ciudades de Basilea, Zurich, Lugano, Lausanne y Ginebra, alcanzando un gran éxito.

Andrés Segovia ha querido celebrar sus noventa y tres años, cumplidos el pasado 21 de febrero, con una gira por Estados Unidos, que ha comenzado en el Kennedy Center de Washington, ante casi tres mil espectadores.

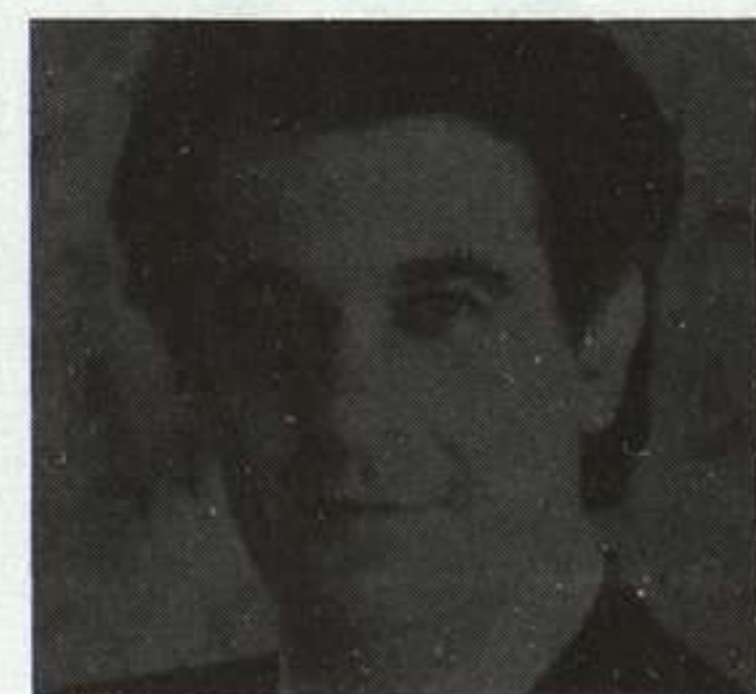
Montserrat Caballé intervino, con Marilyn Horne, en un concierto de ópera ofrecido en el Constitution Hall de Washington, que terminó de manera triunfal tras la interpretación del dúo «Mira, o Norma», de Bellini. La soprano catalana cantó también recientemente **Les Danaides**, de Antonio Salieri, en el Konzerthaus de Viena. En la vecina ciudad de

Salzburgo, el tenor **José Carreras** formó parte, durante las mismas fechas, del brillante reparto de **Don Carlo** de Verdi, dirigido por Herbert von Karajan.

El tenor **Eduardo Giménez** ha recibido el premio «Escenario de Oro 1985-86», otorgado por los Amigos de la Lírica de la ciudad italiana de Mantua. En ocasiones anteriores han sido premiados **Montserrat Caballé**, **Plácido Domingo**, **José Carreras**, **Alfredo Kraus**, Mirella Freni y Luciano Pavarotti, entre otros. El tenor catalán ha visto también premiada, en París, la grabación de la ópera de Rossini **El viaje a Reims**, en la que intervenía bajo la dirección de Claudio Abbado.

En el mes de mayo ha sido interpretado en el Carnegie Hall de Nueva York el **Movimiento para trío** del compositor **Benet Casablancas** (Sabadell, 1956), como resultado de haber sido premiado en el II Concurso «Musicians Accord», convocado conjuntamente por los Ministerios de Asuntos Exteriores español y estadounidense.

El tenor **Plácido Domingo** ha intervenido en un concierto benéfico en favor de las víctimas del terremoto de la ciudad de México, celebrado en la nueva sala de la Filarmónica de Munich y retransmitido a varios países vía Eurovisión. La recaudación superó los quinientos mil marcos (unos treinta millones de pesetas), costando las localidades cincuenta marcos. En el concierto, dirigido por **García Navarro**, tuvo una destacada participación la mezzosoprano **Teresa Berganza**.



cargo de Dolores Cava (soprano) y Emilio López de Saa (compositor y pianista) que interpretaron canciones populares de García Lorca y un «lied» de López de Saa sobre poemas lorquianos.

NICANOR ZABALETA, ACADEMICO DE NUMERO DE LA REAL DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En la vacante producida por el aún reciente fallecimiento del pianista y musicólogo Leopoldo Querol, ha sido elegido académico de número de la docta casa el famoso arpista Nicanor Zabaleta, figura ciertamente universal, primerísima en el área de su especialidad, en paralelismo con esa otra personalidad que en la guitarrística es Andrés Segovia.

CONVENIO ENTRE LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA Y EL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

El Presidente de la S.G.A.E., Juan José Alonso Millán, y el Presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Enrique Trillas, han firmado un Convenio entre las dos Sociedades para colaborar en áreas de interés común tales como la ordenación bibliográfica, la creación artística y la investigación científica y documental. Para ello



Los presidentes de la S.G.A.E. y el C.S.I.C. durante la firma del convenio.

se promoverán y realizarán programas específicos que tratarán, en primer lugar, de la revisión y ordenamiento del Archivo Lírico y Musical de la SGAE y de temas relativos a estudios de acústica de interés para la creación artística y a estudios jurídicos que contemplen aspectos de la legislación del Derecho de Autor, así como aspectos concernientes a edición de materiales y cooperación en programas de formación de personal, investigador y convocatoria de becas para la realización de programas específicos, y cuantas otras sean consideradas de interés por las dos Entidades.

MARTIN GAREA, COMISARIO DEL XXXV CONGRESO DE LA CISAC

El Consejo de Administración de la Sociedad General de Autores de España, nombró en su última sesión, a D. Enrique Martín Garea, Comisario del XXXV Congreso Mun-



Enrique Martín Garea.

dial de Autores y Compositores, C.I.S.A.C., que se celebrará en Madrid el próximo mes de octubre y que será inaugurado por S.M. El Rey.

HA MUERTO DONALD GROBE

El tenor norteamericano Donald Grobe falleció en Berlín, el pasado mes de abril, a los 56 años de edad.

Grobe era miembro de la Ópera de Berlín desde su fundación en 1961 y también de la Metropolitan Opera de Nueva York.

El fallecido tenor era un gran intérprete de Mozart, Ro-

CON NOMBRE PROPIO

El tenor británico **SIR PETER PEARS** ha fallecido repentinamente en Aldeburgh (Inglaterra) el día 3 de marzo, a los 75 años de edad. Nacido en Farnham el 22 de junio de 1910, estudió en el Royal College of Music con Elena Gerhardt. Su profunda amistad con Benjamin Britten llevó al compositor a dedicarle gran número de obras, como **Les Illuminations**, **Serenate**, y una magnífica serie de personajes de ópera, como el protagonista de **Peter Grimes**, el «Corifeo» de **La violación de Lucrecia**, **Albert Herring**, «Vere en **Billy Budd**», «Essex» en **Gloriana**, «Quint» en **La vuelta de tuerca**, «Flauta» en **Sueño de una noche de verano**, la «Enloquecida» en **Curlew River**, «Philips Wingrave» en **Owen Wingrave** y «Aschenbach» en **Muerte en Venecia**, así como la parte de tenor solista en el **Requiem de Guerra**. Estrenó también el papel de «Pandarus» en **Troilo y Cresida** de William Walton. Destacó, igualmente, como un excelente cantante de «Lied» y un magnífico «Evangelista» en las **Historias** de Schütz y las **Pasiones** de Bach. Posee una amplia y muy importante discografía.

La soprano italiana **NELLA ANFUSO**, especialista en mú-

sica vocal barroca, ha sido la autora de cinco programas emitidos por Radio 2 de Radio Nacional de España entre el 28 de marzo y el 7 de abril sobre la figura de Claudio Monteverdi, dentro de la serie «PERFILES». Han sido ilustrados con ejemplos musicales procedentes de la discografía de la cantante.

Los bailarines **RUDOLF NUREYEV** y **MIKHAIL BARYS-**



Rudolf Nureyev.

HNIKOV bailarían juntos en Nueva York por vez primera

tras nueve años el próximo 8 de julio en una actuación destinada a recaudar fondos para sus respectivas compañías de ballet, el de la Opera de París y el American Ballet Theater.

MONTSERRAT CABALLE ha grabado el himno del Congreso Internacional de la Lengua Catalana «UNA VEZ PER AL MON», con texto de Josep Vicent Fox y música de Josep Lluís Moraleda.

El **TRIO MOMPOU**, con la participación del viola **EMILIO MATEU** y el clarinetista **PEDRO MECO**, ha ofrecido un ciclo de conciertos con obras de Mozart en la Caja Rural de Avila, en el mes de abril, subvencionado por la Fundación Juan March.

La princesa **IRENE DE GRECIA** presentó en Madrid la gira por España y Portugal de la Orquesta de Jóvenes de la Comunidad Europea, a la que recientemente se han incorporado tres intérpretes españoles.

El joven organista y compositor sevillano **JUAN ANTONIO PEDROSA** ha visto estrenada en su ciudad natal su **Fantasia para órgano**, en el 400 aniversario de Correa de Arauxo, premiada en el V Concurso Nacional Cristóbal Halffter 1984. La interpretó en la Catedral José Enrique Ayarra.

La soprano valenciana **MARIA ISABEL REY**, de 19 años, ha ganado el primer premio Eugenio Marco, dotado con medio millón de pesetas. La soprano lírica zaragozana **Pilar Torreblanca** y la de igual cuerda catalana **Rosa María Conesa** recibieron los premios segundo y tercero en el concurso celebrado en Sabadell.

En Alicante, donde residía hace unos meses ha muerto **PEPE ROMEU**, notabilísimo actor y cantante, uno de los grandes declamadores del teatro clásico español, que conquistó muchos éxitos, tanto en España como en América. Era, además, un excelente músico, y en el año 1928 se dedicó al género lírico en el que brilló como tenor de bellísima voz y depurada escuela de canto. El fue quien estrenó en el Teatro Apolo, de Madrid **El último romántico**, de Soutullo y Vert, **Los flamencos**, de Vives y **La picara molinera** de Luna. Después de largas temporadas en la zarzuela volvió al género dramático. En esta última etapa estrenó las dos postreras comedias de don Jacinto Benavente, **Almas prisioneras** y **Por salvar su amor**. Fue presidente del Montepío de Actores y de la Peña Chicote. Descanse en paz esta gran figura de la escena.

ssini y Verdi, entre otros compositores, y había participado en los Festivales de Edimburgo, Salzburgo y Holanda.

XXIII CONCURSO NACIONAL DE VIOLIN «ISIDRO GYENES»

Cuando estas líneas salgan a la luz se habrá celebrado, el 6 de mayo, el XXIII Concurso Nacional de Violín «Isidro Gyenes» para violinistas posgraduados, menores de 30 años.

Este concurso, patrocinado por su creador, Juan Gyenes, en colaboración con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, está dotado con un premio en metálico de 200.000 ptas, así como diploma y medalla acreditativo del mismo; y tiene como finalidad la promo-

ción y el estímulo de los jóvenes violinistas españoles.

Desde aquí mandamos nuestra felicitación al brillante ga-

nador de este concurso «Isidro Gyenes».

CONFERENCIA EN LA ZARZUELA SOBRE «LA SONNAMBULA» DE BELLINI

Con ocasión de las representaciones de **La Sonnambula** de Bellini que están teniendo lugar en la Zarzuela dentro de la Temporada de Opera 1986, se celebró en el propio Teatro una Conferencia sobre dicha ópera, a cargo de nuestro compañero de RITMO, residente en Barcelona, Roger Alier.

Expuso el conferenciante, a modo de introducción, detalles sobre la vida de este insigne compositor natural de Catania, Sicilia, y las características de su obra, en comparación con otros compositores de su época. Destacó su excepcional melodismo, así como su gran labor al romper moldes anclados en el pasado, concretamente al convertir los monótonos recitativos en verdaderos preludios musicales, a pesar de que los maestros que tuvo durante su etapa de estudiante

en Nápoles eran de avanzada edad y aferrados a las viejas tradiciones. A continuación se refirió brevemente a las primeras óperas del compositor que precedieron a **La Sonnambula**, para finalmente proceder a exponer la trama y las cualidades musicales de la ópera, ilustrándola con ejemplos discográficos tomados de las grabaciones de Maria Callas y Joan Sutherland con Pavarotti. Hizo referencia a la evolución sufrida por los tenores «de gracia» y los «castrati» de la época, que fueron sustituidos por los tenores «de fuerza», más aptos para expresar las pasiones de la música romántica.

La exposición fue muy ilustrativa y de una gran coherencia estructural, despertando el máximo interés entre los numerosos asistentes que colmaban la sala. **F. CHACON.**

LINA MORGAN, MEDALLA DE HONOR DE LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

En un brillante acto celebrado el pasado mes de marzo, Lina Morgan recibió la medalla de Honor de la SGAE de manos de su Presidente, Juan José Alonso Millán. Este importante galardón es concedido por el Consejo de Administración de la SGAE a quien se ha distinguido por su contribución al fomento y defensa de los derechos de autor.

Al hacerle entrega del mismo, Juan José Alonso Millán

destacó la brillante trayectoria profesional de Lina Morgan, no sólo como artista sino también como empresaria, y su labor de difusión de la obra de importantes autores españoles.

Lina Morgan agradeció el homenaje de los autores españoles, y expresó su alegría por lo que considera un reconocimiento a la labor de toda su vida y dedicación a los escenarios españoles.



Lina Morgan recibe la medalla de Honor de la S.G.A.E. de manos de su Presidente.

RODOLFO HALFFTER Y MIGUEL QUEROL: PREMIOS NACIONALES DE MUSICA 1985

El compositor Rodolfo Halffter, y el musicólogo e investigador Miguel Querol, han sido galardonados con los Premios Nacionales de Música 1985 que anualmente concede el Ministerio de Cultura, dotados con un millón de pesetas cada uno.

La comisión asesora de los Premios-85, formada por los miembros del Consejo de la Música, bajo la presidencia del Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, ha estado compuesta por Carmelo Alonso Bernaola, compositor; María Cateura Mateu, experta en pedagogía musical; Miguel Ángel Coria, compositor y gerente de la Orquesta de Radiotelevisión Española; Enrique Franco Manera, crítico musical;

José Luis Pérez de Arteaga, crítico musical; José Peris Lacasa, compositor; Jordi Roch I Bosch, Presidente Internacional de Juventudes Musicales, y Alfredo Carrión Sáiz, Director del Departamento Musical del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

En el acta de concesión de los premios se destaca a Rodolfo Halffter por «su continuada aportación a la música española y universalidad de su obra» y la «labor de investigación y musicología» llevada a cabo por Miguel Querol.

La edición de los Premios Nacionales de Música 1985, asociados hasta este año con los Premios de Teatro, adquiere entidad propia a partir de la nueva regulación de la Convocatoria por la que en 1984 se crearon dos premios Nacionales de Música, dotados, cada uno de ellos, con 1.000.000 de pesetas. Los Premios Nacionales de Música se destinan a personas y colectivos que se hayan distinguido en cualquiera de los campos de la actividad musical.

ESTRENOS

FERNANDO REMACHA: Alba. Orquesta Santa Cecilia. Pamplona, 28 de febrero.

RAMON BARCE: Lamentación de Jerusalén (estreno en Italia). Pina Magri (soprano), Alessandro Tricorni (piano). Rassegna di Musica di Camera, de Moena (Italia), 9 de marzo.

RAOUL LAPARRA: Lieder sobre poemas de Paul Fort (estreno en España). Dolores Cava (soprano), Emilio López de Saa (piano). Sala de conciertos de la Caja Postal. Madrid, 5 de marzo.

MONTSERRAT MIKOFALVI: Concierto Felanitz (para piano y orquesta). Joan Moll (piano). Orquesta Ciudad de Palma. Director, Julius Karr-Bertoli. Auditorium de Palma de Mallorca, 28 de enero.

ENRIQUE PASTOR: Sa nostra terra. Orquesta Ciudad de Palma. Director, Julio Ribelles. Auditorium de Palma de Mallorca, 14 de enero.

BALTASAR SAMPER: Cantic espiritual (estreno en España). Coral Universitaria de Palma. Orquesta Ciudad de Palma. Director, Joan Company. Auditorium de Palma de Mallorca, 14 de enero.

JOAN ENSENYAT: Collage. Orquesta Ciudad de Palma. Director, Rafael Martínez Llorens. Auditorium de Palma de Mallorca, 25 de febrero.

LLACER PLA: Concierto para piano y orquesta. Fernando Puchol (piano). Orquesta Nacional de España. Director, Maximiano Valdés. Teatro Real. Madrid, 21 de enero.

JOSE MANUEL BEREÁ: Manuscrito 1985. Orquesta Nacional de España. Director, Juan Pablo Izquierdo. Teatro Real. Madrid, 24 de enero.

MARTINEZ LLADO: Vive en mí. Premio de Composición «Islas Canarias 1985». Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director, Max Bragado Darman. II Festival de Música de Canarias. Teatro Pérez Galdós. Las Palmas, 29 de enero.

OTERO: La fantástica presencia de Albatros. Orquesta Nacional de España. Director, Víctor Pablo Pérez. Teatro Real. Madrid, 13 de diciembre de 1985.

SAMIÑAN: Del libro de las Hierofanías. Laboratorio de Interpretación Musical. Director, Jesús Villa Rojo. Universidad de Málaga, 3 de diciembre de 1985.

R. DIAZ: Romancero de la mar y los barcos. LIM. Director, Jesús Villa Rojo. Universidad de Málaga, 3 de diciembre de 1985.

NICANOR DE LAS HERAS: A Federico con unas violetas. LIM. Director, Villa Rojo. Universidad de Málaga, 3 de diciembre de 1985.

APONTE LEDEE: Asiento en el Paraíso (estreno en España). LIM. Director, Jesús Villa Rojo. Casa de Velázquez. Madrid, 4 de diciembre de 1985.

JOAQUIN RODRIGO: Cántico de San Francisco. Renaissance Chorus. Bournemouth Sinfonietta. Director, Raymon Calcraft. Queen Elisabeth Hall. Londres, 15 de marzo.

CLAUDIO PRIETO: Concierto para violín y orquesta. Premio Reina Sofía de Composición 1984. Agustín León Ara, violín. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: M.A. Gómez Martínez. Madrid, Teatro Real, 3 de abril.

VINCENZO BELLINI: I Puritani (versión original, escrita para el Teatro San Carlo de Nápoles y recientemente publicada por Ricordi en Milán),

editada por Giuseppe Pugliese y Roman Vlad). Bari, Teatro Petruzzelli, 1 de abril. Katia Ricciarelli, Chris Merritt, Eduardo Giménez. Director: Gabriele Ferro. Escena: Pier Luigi Pizzi.

JESUS VILLA-ROJO: Cantar con Federico. Textos de García Lorca. Ghislaine de Saint-Barthelemy, soprano. Antonio Arias, flauta. Madrid, Casa de Velázquez, 12 de marzo.

TERRY RILEY: Midnight Quartet. Encargo del IRCAM. Cuarteto Kronos, San Francisco. París, Centro Georges Pompidou, 1 de marzo.

RAMON BARCE: Tango para Yvar. Yvar Mikashoff (piano), Schonberg Theater, Nueva York, 2 de marzo.

TOMAS MARCO: Sinfonía núm. 3. Orquesta de Radio France Internacional. Gran Auditorio de Radio France. París, 5 de abril.

SALVADOR BROTONS: Impromptu Op. 37, para piano. Albert Nieto (piano) Barcelona. Diámúsica (Diúmenes Musicals). 23 marzo 1986.

EVOCAACION DEL FUNDADOR DE "RITMO" EN EL DECIMO ANIVERSARIO DE SU MUERTE

En mayo de 1977, al cumplirse el primer aniversario de la muerte de quien fue fundador y tercer director de nuestra revista, publicamos en nuestro número 471, correspondiente al citado mes, una glosa debida al destacado crítico barcelonés, musicólogo, hoy también desaparecido, Arturo Menéndez Aleyxandre, que concluía con los siguientes párrafos:

Rodríguez del Río, un clásico del arte y de la moral, fue al mismo tiempo —rara avis— un avanzado asimilador de cuanto iba llegando, sin miedo a lo nuevo, y así pudo hacer solubles en la honestidad artística y periodística los nuevos productos —a veces subproductos— de la música que se hace y se deshace en el mundo. Y así pudo hacer una revista permanentemente actual, sin filias ni fobias, abarcante y ecléctica, en la que los aspectos y problemas estéticos, técnicos, sociales,

pedagógicos y comerciales de la música tienen ponderada área de cultivo e información.

El 24 de mayo de 1976 nos dijo adiós, como lo hacen los hombres de bien: hurtándonos el cuerpo, pero dejándonos el alma, que es algo más que un recuerdo sentimental: es un legado, un ejemplo y una empresa notable que tenemos la obligación de continuar.

Al cumplirse ahora el décimo aniversario de la desaparición de Fernando Rodríguez del Río, fundador de RITMO, cuya obra en el campo periodístico musical tenemos el deber y a un tiempo la satisfacción de continuar, le dedicamos un emotivo recuerdo en estas páginas, publicando sendas evocaciones en torno a su personalidad y a su obra, hechas por dos prestigiosas firmas en el campo de la musicología y la musicografía, escritas en recuerdo y homenaje a su memoria en esta efemérides, antiguos colaboradores de nuestra revista que cultivaron con él una amistad recíproca.—N. de la R.



FERNANDO RODRIGUEZ DEL RIO O EL ENTUSIASMO

Una de las cualidades que mejor define a un hombre, sea la que fuere su actividad, es la capacidad de entusiasmo que pone en ella. No existe motor más poderoso. Por eso, San Agustín dijo que el entusiasmo "es la sal de la vida". Ningún triunfador ha dejado de poseerla en alto grado y en todo fracaso se advierte su ausencia.

Por mi edad, he tenido ocasión de conocer a muchos hombres (artistas, científicos y artesanos) a quienes animaba un entusiasmo permanente e inalterable. Uno de ellos fue Fernando Rodríguez del Río, con quien trabé amistad, hace más de treinta años, gracias a otro entusiasta: el eminente musicólogo José Subirá, amigo fraterno. En su casa de la calle de Francisco Silvela pasé muy agradables ratos de charla con el fundador de RITMO mientras hojeábamos los antiguos números de la revista, en los que estaba materializado ese entusiasmo. Al haberlo mantenido se debe que aquel RITMO de sus amores, creciera y creciera, hasta llegar a lo que es hoy. No fue empresa fácil, pero mere-

cía la pena. Y por ese entusiasmo, derramado sin tasa, debemos estarle todos infinitamente agradecidos.—F. HERNANDEZ GIRBAL.

* * *

FERNANDO RODRIGUEZ DEL RIO

Diez años se cumplen ya del fallecimiento de Fernando Rodríguez del Río, amigo durante más de treinta años, hasta los aciagos días de la enfermedad que le llevó a la muerte, el 24 de mayo de 1976. Su recuerdo perdurará siempre en los que le tratamos, como un admirable ejemplo a seguir.

Del Río —así era conocido en el mundo musical—, verdadero pionero de la animación musical española, fundó uno de los hoy llamados medios de comunicación, la Revista Musical RITMO, que, desde casi ya sesenta años —su fundación data de 1929—, merced al impulso que la embuyó, se halla hoy entre las más importantes publicaciones gráficas de

Europa. Clasificación mantenida por la labor continuada, tenaz y competentemente, del hijo del inolvidable don Fernando, Antonio Rodríguez Moreno, que asumió la dirección de RITMO a su fallecimiento. Así la publicación ha alcanzado el número 564. Este hecho es único en España: la perdurabilidad de una revista dedicada exclusivamente a la Música.

Del Río fue pianista, musicógrafo, y un verdadero hombre de empresa, dinámico, luchador. Su actividad, aunque centrada en el constante mejoramiento de RITMO, tuvo también muy acusada derivación hacia el campo de la promoción de la música y de los músicos españoles. Su labor en pro de numerosos concertistas patrios, sobre todo en sus comienzos, tuvo notable trascendencia. Un ejemplo, el hoy glorioso Andrés Segovia...

Deseamos al buen amigo Antonio Rodríguez Moreno, continuador de la obra de su padre, y a su hijo Fernando —ya de la tercera generación— que comparte con él su labor, también brillantemente en las complejas áreas empresariales de la publicación, una ininterrumpida tenacidad al frente de RITMO, para bien de la Música y los músicos.—ANGEL SAGARDIA.

IX FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA

BARCELONA, del 13 al 27 de Mayo de 1986

CONCIERTOS

Dia 14 de Mayo de 1986, a las 21 h. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

PAUL BADURA-SKODA, pianoforte

Obras de: Haydn, Mozart y Beethoven

Dia 16 de Mayo de 1986, a las 21 h. SALÓ DEL TINELL

CAPILLA DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE LA MÚSICA ANTIGUA

«Música en la Valencia del Duque de Calabria».

Dia 19 de Mayo de 1986, a las 21 h. SALÓ DEL TINELL

GOTHIC VOICES. Dir. Christopher Page

«Música sacra y profana de los siglos XIII y XIV»

Dia 21 de Mayo de 1986, a las 21 h. SALÓ DEL TINELL

JOSE MIGUEL MORENO, vihuela y guitarra barroca

Obras de: Pisador, Valderrábano, Fuenllana, Narváez, Milà, Mudarra, Giuliani y Sors.

Dia 23 de Mayo de 1986, a las 21 h. SALÓ DEL TINELL

LONDON BAROQUE

Obras de: Corelli, Vivaldi, Couperin, Boyce, Erskine y Haendel.

Dia 27 de Mayo de 1986, a las 21 h. SALÓ DEL TINELL

THE CONSORT OF MUSICKE. Director Anthony Rooley

Obras de: Schutz, Monteverdi, Ward y Lawes.

Dia 28 de Mayo de 1986, a las 21 h. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ACADEMY OF ANCIENT MUSIC. CHOIR OF THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC.

Solistas vocales. Anthony Pay, clarinete. Christopher Hogwood, director.

MOZART: Concierto para clarinete, K 622 y Requiem, K 626

ACTIVIDADES: Centro Cultural de la Caja de Pensiones. Paseo de San Juan, 108

VIDEOS: LA DANZA

Se repondrán en días y horas detalladas en el folleto del Festival, las grabaciones en video de las actuaciones de danza programadas en nuestros Festivales anteriores: Gruppo di Danza Rinascimentale e Armonia Antiqua de Roma «Danzas de amor fiesta y seducción». London Baroque Dance Theatre: «Espectáculo de danza barroca». The Renaissance Dance Company of London. The City Waites. «Danzas y tonadas populares de la Inglaterra de 1600».

CONVERSACIONES CON...

En los días y horas detalladas en el folleto del Festival se han programado unas conversaciones con intérpretes invitados al IX Festival de Música Antigua tales como: Paul Badura-Skoda; Juan José Rey; José Miguel Moreno y Charles Medlam.

LA CAIXA A LES ESCOLES: Dia 16 de Mayo a las 16 h. Palau de la Música Catalana.

CAPILLA MUSICAL DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE LA MÚSICA ANTIGUA
«Música española del Renacimiento»

MADRID: Teatro Real. Dia 29 de Mayo de 1986 a las 20 h.

BILBAO: Teatro Campos Eliseos. Dia 30 de Mayo de 1986 a las 20 h.

ACADEMY OF ANCIENT MUSIC. CHOIR OF THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC

Solistas vocales. Anthony Pay, clarinete. Christopher Hogwood, director.

MOZART: Concierto para clarinete, K 622 y Requiem, K 626

Informació: Servei d'informació de la Fundació Caixa de Pensiones. Tel. (93) 317 57 57





ANTONIO DE BENITO

HILDEGARD BEHRENS: «MI VOZ Y MI TEMPERAMENTO SON DRAMATICOS»

Por Rafael Banús

La aparición de Hildegard Behrens en Viena y Salzburgo, en 1977, cantando el papel principal de **Salomé** de Richard Strauss, bajo la dirección musical de Herbert von Karajan, reveló a una de las cantantes de mayor personalidad en el actual panorama de la ópera. Después de varios años de carrera, jalados por los éxitos obtenidos en teatros tan importantes como el Covent Garden de Londres (**Salomé**, con Mehta), la Opera Estatal de Baviera (**Tristán, Fidelio** y **Holandés errante**, con Sawallisch), el Festival de Salzburgo (**Fidelio**, con Karajan, y **Ariadna en Naxos**, con Böhm), la Opera

de París (**Holandés errante**, con Janowski, y **Tosca**, junto a Pavarotti), el Festival de Bayreuth (**El Anillo del Nibelungo**, con Solti), el Metropolitan de Nueva York (**Cavalleria rusticana, Idomeneo, Tosca** y **La Valquiria**, con Levine), se ha presentado en España en el Teatro de la Zarzuela, precisamente con el papel que la alzara a la fama.

PREGUNTA.—Esta ha sido su presentación en España. ¿Qué ha supuesto para usted cantar por vez primera en nuestro país?

HILDEGARD BEHRENS.—Ha sido una experiencia maravillosa. Un teatro como éste (La Zarzuela) posee un espíritu artístico del máximo nivel, así como un magnífico equipo técnico. He de reconocer que el tiempo del que dispuse no fue extenso, ya que cuando firmamos el contrato mi marido, el director escénico Seth Schneid-

mann, y yo sabíamos que no podría estar presente en los ensayos en un tiempo superior a una semana. Cuando llegué, inmediatamente después de haber cantado el papel de «Elettra» en **Idomeneo**, estaba muy fatigada por el cambio de horario y el largo viaje, pero desde el principio me sentí inmejorablemente acogida dentro de un ambiente cálido.

P.—¿Qué le ha parecido la reacción del público?

H.B.—Realmente fantástica. Estoy deseando poder volver a cantar en Madrid. Regresaré en 1989 con uno de mis personajes más queridos, la «Isolde» de Wagner.

P.—Antes de la entrevista, ha aludido a su vista al interior del Teatro Real de Madrid, que será reinaugurado como teatro de ópera en 1990. ¿Qué impresión le ha causado el edificio?

H.B.—Es magnífico. El arquitecto que lo diseñó tuvo una mente muy progresista y arriesgada y logró un edificio con unas características que estaban más allá de las necesidades de su tiempo. Es admirable la actitud del arquitecto que hizo la reconstrucción de 1966, González-Valcárcel, capaz de conservar el concepto visionario original y de respetar la integri-

dad de la construcción, convirtiéndolo en una sala de conciertos y manteniendo la posibilidad de que volviera a ser un teatro de ópera.

P.—En su opinión, ¿debe ser transformado en el futuro teatro de la ópera de Madrid?

H.B.—Sí, por supuesto. En un principio, se construyó para ópera, y llegó a ser uno de los grandes teatros de todo el mundo. La acústica está calculada para la ópera.

P.—Usted ha elegido para su debut en España uno de sus grandes éxitos, Salomé, que ha cantado anteriormente con Karajan y Mehta, entre otros. ¿Cómo se ha planteado la elaboración del personaje?

H.B.—He contemplado la obra tanto desde el punto de vista músico-vocal como desde el literario, ya que la labor de Strauss concuerda perfectamente con la de Oscar Wilde. Wilde estaba profundamente interesado en la arqueología y, por lo tanto, hizo una investigación exhaustiva de la época. En la historia que conocemos a través de la Biblia, lo importante es la tensión entre Herodes y Herodías, y Salomé no es más que un mero instrumento de ésta. Wilde consiguió otorgar entidad propia al personaje. Me interesó sumamente la monstruosidad que reinaba en el ambiente. «Salomé» es una princesa virginal y relativamente inocente, que está acostumbrada a ver muertos a su alrededor, y no se horroriza cuando ve que «Narraboth» se mata por no ser correspondido por ella. No le gusta en absoluto este entorno, pero forma parte de él. Si «Yokanaan» no la hubiera rechazado, «Salomé» le hubiera seguido de un modo devoto, como María Magdalena siguió a Jesús. Pero estamos en el Antiguo Testamento, y «Jokanaan» representa al Dios castigador que no puede comprenderla. Al ser despreciada, se convierte en un auténtico monstruo.

P.—Se ha dicho que la célebre «Danza de los Siete Velos» supone una interrupción en el desarrollo dramático de la ópera. Pero usted logra convertirla en una escena plenamente integrada en la acción, y no un simple intermedio sinfónico. ¿Cómo entiende la inclusión de esta «Danza» dentro de la obra, y qué sentido ha querido otorgarle?

H.B.—La «Danza» ha solido ser plasmada a modo de divertimento, con la aparición de elementos exóticos como los velos de Alejandría, y cosas por el estilo. Pero, más allá de esto, existen profundas razones psicológicas, que hay que saber combinarlas con el perfume egipcio y el vestuario femenino, sin que se convierta en un baile folklórico.

P.—Cuando, en 1977, cantó Salomé con Karajan, fue doblada por una bailarina en la «Danza de los Siete Velos». Usted se ha referido a este hecho criticándolo por haberle hecho perder la concentración.

H.B.—Sí, puesto que la «Danza» forma parte del papel. «Salomé», como individuo, se expresa con su voz y con todo su cuerpo, a lo largo de toda la representación. En mi opinión, la «Danza» parece que está orientada hacia su aspecto físico, pero en realidad, explora el lado psicológico del papel. En aquella ocasión, me sentí privada de una parte muy impor-

«Para hacer la «Danza de los siete velos» no hay que ser bailarina, sino moverse erótica y expresivamente.»

tante de la obra. Pero, puesto que era mi segunda temporada como cantante, cuando Karajan me contrató para cantar con él tres años después la *Salomé* de Salzburgo, dejó bien claro que, por razones de su estética personal que no tienen por qué ser las mías propias, quería una bailarina, y yo accedí, antes incluso de haberme aprendido el papel.

P.—¿Le interesa especialmente la danza?

H.B.—Me gusta mucho bailar, pero no especialmente ballet clásico. No he estudiado danza, pero siempre he tenido muy en cuenta el movimiento corporal y el deporte. Tengo que decir, sin embargo, que la «Danza» de *Salomé* está más cercana a la expresión artística que al deporte. Para realizarla, no hay que ser una bailarina ni saber bailar, sino moverse erótica y expresivamente, de acuerdo con el papel.

P.—No obstante, debe ser muy difícil para una cantante poder bailar en escena, ya que el modo de expresión es, fundamentalmente, la voz.

H.B.—Para mí, el ideal es conseguir la unión perfecta de todos los elementos: la voz, el movimiento y el cuerpo. La experiencia me ha demostrado que, en las grandes obras, ninguno de ellos resulta obstruyente para los demás. Hay un ejemplo muy claro en *Salomé* cuando, después de haber danzado y escuchar la pregunta de «Herodes», ella contesta: «*Quiero que me traigan en una bandeja de plata...*». En ese momento, estoy sin aliento, y Strauss ha escrito esta frase en su partitura de modo que la cantante la entone sin respiración, fatigada. Antes de llegar a la escena final, introduce las intervenciones de «Herodes», que duran el tiempo suficiente para que la voz de «Salomé» se pueda recuperar y su organismo vuelva a su estado normal y poder así cantar la escena final.

P.—¿Cómo comenzó a interesarse por el canto?

H.B.—Crecí en Friburgo, en una fami-



En «Ariadne auf Naxos».

lia en la que la música estaba siempre presente. Mi padre pertenecía a una de esas curiosas combinaciones tan frecuentes en Alemania de médicos interesados por la música. Estudió música de manera autodidacta, tocaba el violonchelo, componía y cantaba. Yo era la más pequeña de seis hermanos. Todos aprendimos a tocar el piano y más tarde el violín. Entre nosotros solíamos interpretar música de cámara.

P.—Pero usted decidió dedicarse al canto mucho después.

H.B.—Yo estudiaba derecho. Durante este tiempo, comencé a cantar en un coro estudiantil, pero nunca había pensado dedicarme al canto. Cuando me acercaba al final de la carrera de derecho, solía acudir cada vez más frecuentemente a la Escuela de Música de Friburgo. Mi hermano me daba clases de piano, estuve en los cursos de flauta travesera de Aurele Nicolet, etc. En clase de dirección de orquesta, los alumnos solíamos cantar las voces instrumentales en obras como *La historia del soldado* de Stravinsky o el *Idilio de Sigfrido* de Wagner, para conseguir llevar dentro de nosotros el ritmo. Siguiendo el camino, llegué a interesarme profundamente por el canto y elegí dedicarme a ello de manera profesional. Pero para ello me obligué a tener terminados mis estudios de derecho, aunque de hecho nunca haya ejercido. Soy de ese tipo de personas que no paran hasta lograr lo que se han propuesto.

P.—Aparte de su actividad en el campo de la ópera, ha realizado frecuentes incursiones en conciertos con orquesta, cantando, por ejemplo, Ah! perfido de Beethoven; La muerte de Cleopatra y Noche de estío, de Berlioz; Wesendock-Lieder, de Wagner, o Scheherezade, de Ravel. En todas ellas, ha tratado de establecer un puente con el mundo de la ópera.

H.B.—Cuando preparo cualquier papel para representarlo en la escena, lo estudio profundamente hasta que logro identificarme con él. En concierto, intento crear una situación dramática. Por ejemplo, cuando canto *La muerte de Cleopatra*, pienso que es una gran escena teatral, que culmina con la visión de César y los faraones, después de haber sido mordidas por el áspid. Las *Pasiones* de Bach me parecen solemnes relieves teatrales.

P.—¿Cómo acostumbra a estudiar sus personajes?

H.B.—Trato de documentarme al máximo. Por ejemplo, para preparar la «Leonora» de *Fidelio*, viajé a Tours, en Francia. Allí estuve investigando en los archivos los documentos de la época en que tiene lugar la acción. Descubrimos que todo lo que había escrito Bouilly acerca de los encarcelamientos en la época de la Revolución francesa, que después serviría como base para el libreto, fue completamente cierto, e incluso que existió un hombre al que llamaban «*Robespierre en miniatura*», del que derivaría el personaje de «Pizarro». Por razones de censura, Bouilly trasladó el lugar a Sevilla, y continuó así en la ópera de Beethoven.

P.—¿Desde cuándo interpreta también lieder?

H.B.—En la pasada temporada canté mis primeros recitales, en el Carnegie

Hall de Nueva York, en Montreal y Chicago. Cuando estuve eligiendo el repertorio, tuve la idea de unir las piezas por temas. Quería cantar **Frauenliebe und-leben**, de Schumann. Para que resultara un programa coherente, escogí además las **Canciones de María Estuardo**, también de Schumann, las **Canciones de la reina Mary** de Elgar y pensé incluir las canciones de juventud de Wagner, en francés, como **Les adieux de Marie Stuart**, pero éstas las dejé para otro recital. El concierto quedaba así formado, en su primera parte, por el reflejo de la vida privada y la política de una mujer; en la segunda, por canciones relacionadas con la dualidad noche/muerte (**Die Nacht**, de Berg; **Nacht**, de Strauss; **Der Tod, das ist die kühle Nacht**, de Brahms), canciones de cuna (Brahms, Strauss), canciones de amor rechazado (Wolf, Brahms, Mozart). En las canciones sobre tema de noche y muerte quise expresar también cómo se integran en Bach estos dos aspectos, la aceptación armónica de la muerte en sentido religioso, mientras en Berg se expresa en términos de atmósfera e imágenes de la naturaleza.

P.—En 1983 cantó por vez primera en Bayreuth, debutando en el papel de «Brunilda» en el ciclo del Anillo del Nibelungo. ¿Qué supuso para usted la actuación en el prestigioso Festival wagneriano?

H.B.—Fue una experiencia absolutamente única. Dos meses antes de actuar en Bayreuth canté «Sieglinde» en **Die Walküre**, en Nueva York y, aunque esta parte me parecía increíblemente bella y muy interesante, sabía que la parte de «Brunilda» me estaba dedicada. La llegada a Bayreuth fue como subir al Himalaya, porque se unieron el debut en las tres óperas (**Walküre**, **Siegfried** y **Götterdämmerung**) y la primera actuación en Bayreuth. El papel de «Brunilda» estaba esperándome. La producción de Peter Hall fue muy discutida, Solti abandonó la dirección tras el primer año, hubo problemas técnicos, pero hice lo que se me exigió, y sigo cantando el **Anillo** hasta este próximo verano, última vez que se representará en esta versión. Me gustaría cantar otras óperas allí. Ha habido conversaciones al respecto, pero todavía no puedo decir nada.

P.—¿Cuáles son los papeles que más le gusta cantar?

H.B.—Son muchos. «Leonora» en **Fidelio**, «Salomé», «Isolda», «Kata Kabanova», de Janacek; «Marie» de **Wozzeck**; «Elettra», de **Idomeneo**; «Donna Anna», en **Don Giovanni**; «Fiordiligi» en **Così fan tutte...** En el repertorio italiano, «Tosca» y «Santuzza» en **Cavalleria rusticana**. El próximo año cantaré por vez primera la protagonista de **Elektra** de Strauss, un personaje que me fascina.

P.—Desde su concepción integral de la ópera como espectáculo dramático y vocal, ¿ha tenido que intervenir en montajes que no han sido de su agrado? ¿Qué resortes utiliza en tal caso?

H.B.—Me ha ocurrido esto en algunas ocasiones. Entonces, suelo luchar con todas mis fuerzas. Empiezo peleando de una manera muy sutil y siempre acabo ganando. Pero lo hago únicamente con lo que me parece verdaderamente importante. La lucha por la defensa de una



Con Horst Hiesterman y Babro Ericson en la representación de la Zarzuela.

posición interpretativa puede ser muy útil, además de absolutamente necesaria.

P.—¿No está de acuerdo, entonces, con las puestas en escena que no se adhieren a un modo digamos clásico de ver las obras?

H.B.—Esto no se puede contestar tajantemente. Lo más importante es respetar la verdadera intención del autor. A partir de ahí surge un espacio muy delicado, en el que se pueden introducir analogías y metáforas. Obras como **Fidelio** o **Le Nozze di Figaro** son tan precisas porque la propia historia es parte esencial de ellas, y hay que proponer una visión que pueda resultar válida para todo el público. Al hacer una abstracción personal de las mismas, incluyendo la recreación del contenido, creo que es mejor ir de los aspectos específicos a los generales y no al revés. Sospecho que muchos directores de escena, desde que su profesión se ha convertido en una moda, utilizan la obra únicamente como una coartada para llamar la atención del público sobre sus problemas personales. Trato de no trabajar con estos directores escénicos que sólo se preocupan por escandalizar.

P.—¿Cómo definiría su tipo de voz?

H.B.—En primer lugar, es mi instrumento personal para percibir y proyectar música. Dentro de las categorías, mi voz y mi temperamento son dramáticos. No pienso tanto en el volumen, sino en el carácter de mi voz. La razón por la que prefiero «Brunilda» a «Sieglinde» es que ésta es más estática y pasiva, no es una heroína en el sentido clásico de poner en marcha el drama y convertirse en actor del mismo. Por eso, preparé a fondo el personaje de «Sieglinde» y lo canté con la máxima entrega, pero no volveré a interpretarlo. Las protagonistas femeninas de **Fidelio** y el **Anillo** tienen en común que siguen únicamente a su propia conciencia y tratan de vencer el propio miedo. «Brunilda» está en constante tensión con su padre. En **Fidelio** hallamos el reflejo de las ideas del siglo de las luces, muy especialmente el pensamiento de Kant, sobre Beethoven. Aquí, el individuo está visto

en su relación con el cosmos.

P.—En comparación con el gran número de papeles que canta, únicamente ha grabado un escaso porcentaje de ellos. ¿No le gustan las grabaciones discográficas?

H.B.—No mucho. Me interesan las tomas piratas, aunque no defiendo la actitud de los que las recogen. Reflejan exactamente la atmósfera de la representación. No me gusta la manipulación electrónica, ni tampoco los cortes en las sesiones de grabación.

P.—¿Tiene algunos proyectos inmediatos de grabación?

H.B.—He descubierto recientemente las maravillosas canciones de Liszt, y quiero grabar muy pronto en Hamburgo un disco para conmemorar el centenario de su muerte. En abril quiero hacer en Munich un álbum que incluya todos mis personajes wagnerianos: «Brunilda», «Sieglinde», «Elsa», «Elisabeth», «Isolda» y «Senta». En otoño intervendré en una nueva serie del **Anillo** de Wagner, en el Metropolitan, con James Levine, que también se grabará en vivo.

Discografía

- Beethoven: Fidelio** (Leonora). Hofmann, Sotin, Adam, Ghazarian. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Solti (Decca).
- Schubert: Música vocal profana.** (Miriams Siegesgesang, D. 942). Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Sawallisch (EMI).
- Strauss: Salomé.** Baltsa, K.-W. Böhm, Van Dam, Ochman, Angervo. Orquesta Filarmónica de Viena. Karajan (EMI).
- Wagner: Tristán e Isolda** (Isolda). Hofmann, Minton, Weikl, Sotin. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Bernstein (Philips).
- Weber: Der Freischütz** (Agathe). Kollo, Donath, Meven, Brendel, Moll. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Kubelik (Decca).
- Berlioz: Noches de estío.** Ravel: **Scheherazade.** Orquesta Sinfónica de Viena. Francis Travis (Decca).

RECONSTRUCCION DE LA OPERA SEMPER, DE DRESDE

Por Rafael Banús Irusta

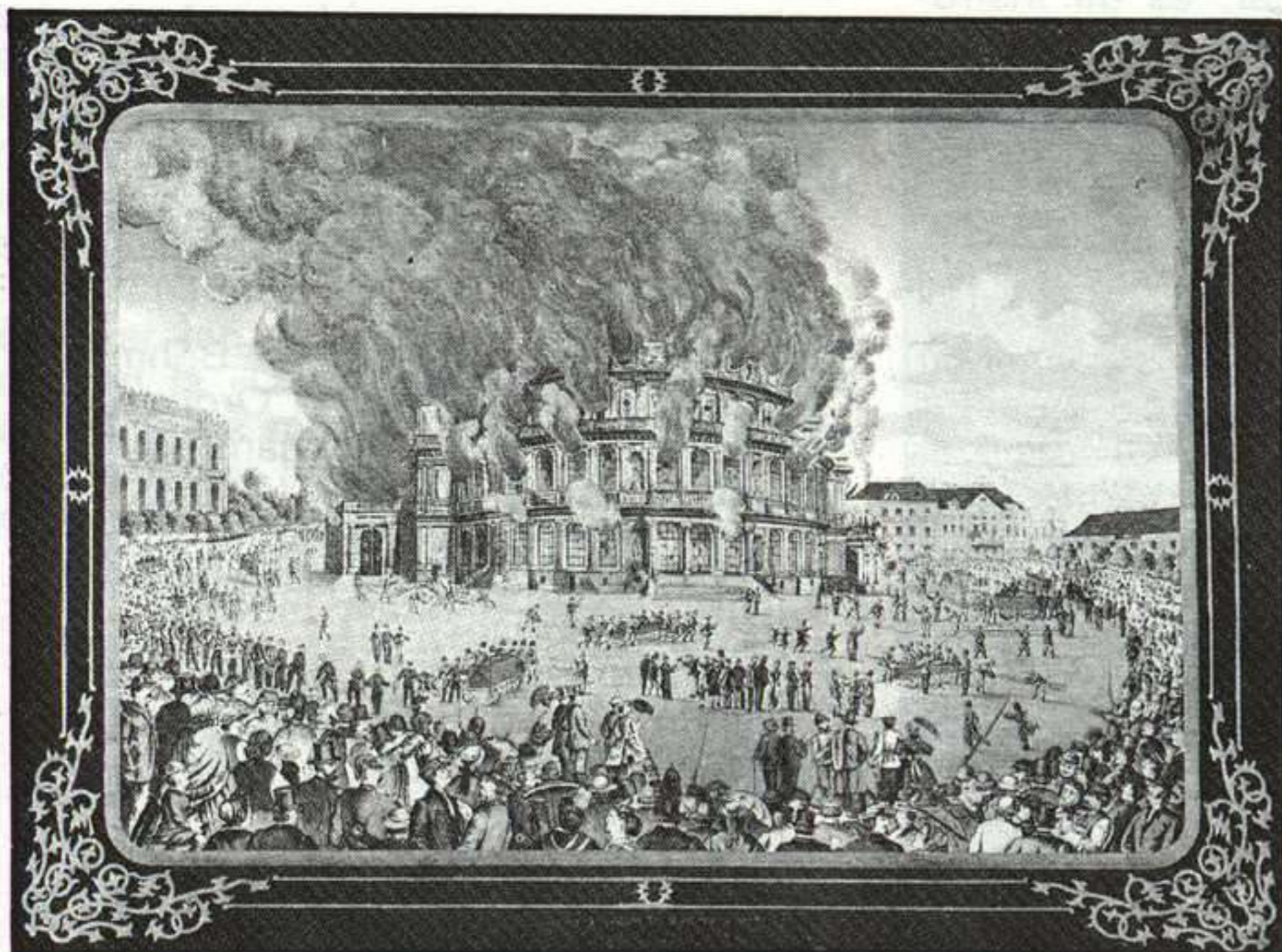


El 13 de febrero de 1985, en conmemoración del ataque aéreo que arrasó la ciudad, se inauguró el flamante edificio de la Opera Semper, con una nueva producción de **Der Freischütz (El Cazador furtivo)** de Weber, en montaje de Joachim Herz. Con ello se cerraba el largo proceso de reconstrucción del edificio y comenzaba una nueva etapa en la importante historia operística de la ciudad sajona conocida como «la Florencia del Elba» por su monumentalidad y la calidad de su urbanismo. Tuve la extraordinaria oportunidad de estar presente en los preparativos del gran acontecimiento, invitado por la Opera como ayudante del director escénico para participar en los ensayos de la nueva producción. Aunque resulte obvio decirlo, ha supuesto una importante experiencia artística y personal, que intentaré resumir, aunque sea muy globalmente, para los lectores de RITMO.

Heinrich Schütz, compositor de la corte de Dresde, fundó en 1617 una «Kapelle» o capilla musical, siguiendo los esquemas observados en su primer viaje a Italia. El 13 de abril de 1627, con motivo de una boda real, se interpretó en el palacio de Hertenfels su ópera **Dafne**, considerada la primera ópera alemana, de la que únicamente se conserva el texto de Rinuccini traducido por Martín Opitz, el gran poeta barroco. Tras la sangrienta Guerra de los Treinta Años (1618-48), los sucesores de Schütz —Bontempi, Albrici, Pallavicino, Struck— dieron una orientación claramente italianizante a la vida musical de la ciudad desde la apertura del primer teatro de ópera (Fürstliches Opernhaus), construido por Klengel entre 1664 y 1667 e inaugurado con **Il Teseo**, de Moniglia. En 1707, el príncipe elector Friedrich August (rey de Polonia Augusto el Fuerte) mandó convertir el teatro en capilla real católica (Hofkirche), utilizando la gran sala del palacio para representaciones teatrales y musicales, hasta que en 1719 los arquitectos Mauro y Pöppelmann construyeron la Gran Opera, adosada al famoso «Zwinger», que ya tenía junto a uno de sus costados el teatro Moretti. La primera obra presentada allí fue **Giove in Argo** de Lotti. En 1731, se hace cargo de la dirección el compositor Johann Adolf Hasse, que con un gran número de óperas dedicadas a su esposa, la cantante Faustina Bordoni, consiguió dar gran esplendor al teatro, a pesar de incidentes causados por la rivalidad con el cercano teatro italiano.

El edificio sufrió numerosas modificaciones, que culminaron en el trabajo de Johann Gottlieb Naumann. A comienzos del XIX y hasta 1832 desempeña una importante labor Ferdinando Paër, autor de la famosa **Leonora** (primer antecedente del **Fidelio** beethoveniano). Después llegarían Ernest Theodor Amadeus Hoffmann —director del Hoftheater—, Carl Maria von Weber —encargado de la producción alemana— y Francesco Morlacchi —cabeza de la compañía italiana—. A Weber, que realizó un importante trabajo en el desarrollo de la ópera nacional alemana, le sucedieron Heinrich Marschner y Carl Gottlieb Reissiger. Este es el reinado de la cantante Wilhelmine Schroeder-Devrient. En 1843, tras el éxito obtenido por **Rienzi**, Richard Wagner es contratado como maestro de la capilla de la corte (Hofkapellmeister); estrena **Der Fliegende Holländer** y **Tannhäuser**, y adapta obras de Gluck y Mozart. Debe abandonar la ciudad por su participación en la Revolución de 1848 y en el levantamiento popular de 1849.

Entre 1838 y 1841, Gottfried Semper había construido el Teatro de la Corte (Hoftheater) —más conocido como Semperoper—, que ardió en 1869 y fue nuevamente edificado por el propio Semper. Bajo el mandato de Ernst von Schuch (entre 1889 y 1914), la compañía incluía los importantes nombres de Therese Malten, Clementine Schuch-Proska, Marcella Sembrich, Ernestine Schumann-Heink, Karel Burian, Karl Scheidemann, Margarethe Siems, Eva Plashke von der Osten, Karl Perron y Friedrich Plaschke, entre otras, y se estrenaron más de cincuenta óperas, entre las que destacan varios títulos straussianos: **Feuersnot** (1901), **Salomé** (1905), **Elektra** (1909), **Der Rosenkavalier** (1911) y **Ariadne auf Naxos** (1912). Desde 1922 hasta 1933, tras el paréntesis de la Primera Guerra Mundial, se extiende el período regido por Fritz Busch, que debe abandonar su puesto obligado por la llegada de los nazis. Bajo su dirección se estrenaron **Intermezzo** (1924) y **Die Aegyptische Helena** (1926), de Strauss; **Dr. Faust**, de Busoni (1925); **Der Protagonist**, de Weill (1926) y **Cardillac**, de Hindemith. Karl Böhm llegó en 1934 y permaneció hasta 1942, ofreciendo las primeras representaciones de **Günstling**, de Rudolf Wagner-Régeny (1935), **Romeo y Julieta**, de Sutermeister, y otros dos títulos de Strauss: **Die schweigsame Frau** (1935) y **Daphne** (1938). En el período de entreguerras, figuraban entre los solistas cantantes de la talla de Meta Seinemeyer,



El Hoaftheater, construido por Gottfried Semper, ardió el 21 de septiembre de 1869.

María Cebotari, Christel Goltz, Elisabeth Rethberg, Elisabeth Höngen, Torsten Ralf, Richard Tauber, Tino Pattiera, Paul Schoeffler, Kurt Böhme y Gottlob Frick. El 13 de febrero de 1945, el edificio corrió la misma desgraciada suerte que todo el conjunto monumental y la población urbana.

Pero la actividad operística no se interrumpió. La compañía se trasladó al nuevo ayuntamiento, en el período comprendido entre 1945 y 48, bajo la dirección de Joseph Keilberth, que estrena **Die Flut (El Diluvio)**, de Boris Blacher. El 22 de septiembre de 1948, en conmemoración del cuatrocientos aniversario de la fundación de la Orquesta Estatal (Staatskapelle), se interpretó **Fidelio** en el «Schauspielhaus», edificio que albergó hasta 1984 las compañías de teatro, ópera y ballet, mientras se seguía utilizando el «Kleine Haus» para representar operetas y comedias, como si sigue haciendo. Los principales directores musicales fueron Rudolf Kempe, Franz Konwitschny, Lovro von Matacic, Otmar Suitner, Siegfried Kurz y Rudolf Neuhaus. Continuando con la gran tradición de estrenos, se han presentado **Der Zauberfisch**, de Finke (1960); **Dorian Gray**, de Hannell (1962); **Tartuffe**, de Friedrich (1964); **Maite Patelin**, de Kunad (1969); **Lewis Mühle**, de Udo Zimmermann (1976); **Vincent**, de Kunad (1979); etc. En 1978 se instituyó el Concurso Internacional Carl Maria von Weber para óperas de cámara, con periodicidad bianual, en cuya primera edición resultaron ganadores «ex aequo» Eberhard Eysler, por **Abu Said, el hijo del Califa**, y Heinz Holliger, por **Kommen und Gehen**.

La nueva ópera y el actual teatro

Poco después de la destrucción de la Semperoper se comenzó a tratar la posibilidad de una reconstrucción del edificio. De 1946 hasta mediados de los años cincuenta se prolongaron las obras para la conservación de los cimientos. Se reforzaron las partes de los muros que amenazaban peligro. A mediados de los



El interior, después de la segunda guerra mundial



RAFAEL BANUS

Tras la reconstrucción, la Opera Semper presenta este aspecto exterior.

sesenta se realizaron las primeras investigaciones técnicas y funcionales. De las diversas opciones para la reconstrucción del edificio, se eligió finalmente la réplica de la forma arquitectónica original. También en la decoración interior, y sobre todo en los frescos del vestíbulo, se debía mantener en lo posible el espíritu y la forma de los anteriores, diseñados entre 1909 y 1912 bajo la influencia del Jugendstil. Por lo demás, el escenario tenía que ser modificado según las exigencias de la actual técnica escenográfica, sin afectar sustancialmente al aspecto externo original. El 11 de marzo se decide la reconstrucción del edificio, que comienza un año después. En 1984 se añaden dos edificios, unidos por galerías al principal, que albergan las dependencias de la administración y las salas de ensayos; asimismo, se destinó como taquilla la hermosa «Schinkelwache», edificada por el artista neoclásico Karl Friedrich Schinkel.

El nuevo edificio, realizado fielmente según el original, cuenta con 1.326 localidades. El trabajo de reconstrucción, extensamente reflejado en una documentada exposición paralela, ha sido realizada bajo la dirección de Wolfgang Hansch y Erich Jeschke, y ha contado con el entusiasta interés de toda la población, que ha seguido fielmente el desarrollo de las obras y lo ha contemplado como un auténtico acontecimiento, como una gran vivencia personal dentro del proceso de reconstrucción de su bella ciudad.

«Der Freischütz» y «Der Rosenkavalier»

El actual intendente, el profesor Gerg Schönfelder, eligió un extenso, variado e importante programa para los primeros días de funcionamiento del nuevo teatro. El 13 de febrero se ofreció **Der Freischütz**, de Weber, compositor que guarda una estrechísima relación con Dresde, en donde fue director musical, residió gran parte de su vida e incluso está enterrado, como también el libretista, Friedrich Kind. El 14 de febrero, **Der Rosenkavalier**, es-

trenada en Dresde en 1911, y uno de los máximos éxitos del teatro. El día 15, un espectáculo de ballet con dos nuevos coreografías según música de Udo Zimmermann, uno de los mejores y más conocidos compositores de la República Democrática Alemana, y el 16, el estreno mundial del **Corneta**, de otro de estos grandes compositores, Siegfried Matthus.

Las dos primeras producciones fueron realizadas por Joachim Herz, actual director escénico de la Opera de Dresde. La producción teatral de Herz cuenta con una importantísima trayectoria, que incluye su labor en la Opera Cómica de Berlín Este y en la Opera Estatal de Leipzig, en las que, entre otras obras, ha dirigido en memorables versiones **Die Meistersinger von Nürnberg**, un innovador **Der Fliegende Holländer** (que dio lugar a muchas interpretaciones posteriores), **Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny** y un revolucionario **Anillo de Wagner**, así como unos celebrados montajes de **Salomé** (en Londres), **La Cenerentola** (con Teresa Berganza, en Buenos Aires), **Die Aegyptische Helena** (en Munich) y **Die Zauberflöte** (en Viena), entre otros. Destaca su atención por las versiones originales y por el repertorio eslavo y ruso. En Dresde ha realizado anteriormente **Ariadne auf Naxos** (1982), **Così fan tutte** (1983) y **Wozzeck** (1984). Igualmente destaca su amplia labor ensayística, sus artículos sobre teatro musical y la elaboración de diálogos para grabaciones discográficas, como **Der Freischütz** (en la célebre realización de Carlos Kleiber) y **Die Zauberflöte** (la gran versión de Colin Davis). En Madrid tuvimos la oportunidad de ver sus montajes de **Die Zauberflöte**, por la Opera Estatal de Leipzig, y **Ariadne auf Naxos**, por la compañía de Dresde.

Los ensayos escénicos de **Rosenkavalier** y **Freischütz** comenzaron con gran antelación a la fecha de inauguración (en concreto, en agosto para la primera y en octubre para la segunda), por lo que se pudo conseguir un nivel francamente elevado. Los extensos ensayos en los que estuve presente, con duración diaria entre ocho y diez horas, trataban la obra según las distintas escenas, con trabajo



ERWIN DORING

ERWIN DORING

El ensayo de «El Caballero de la rosa»

La nueva producción de «Der Freischütz»
Theo Adam, en «Baron Ochs».

profundo, detallado y analítico, una gran preocupación textual —en el caso del **Freischütz**, un diálogo muy cuidado, debido a la mano de Herz— y una consideración absolutamente dirigida a cuidar los más mínimos detalles. La doble distribución para cada personaje de las dos obras hizo posible la aparición de una riquísima gama de caracteres, que se enriquecían con aportaciones personales y obligaban al cantante a saber expresarse teatralmente. Después de ensayar cada escena por separado, llegaba la prueba de actos enteros o, en las últimas semanas, de la totalidad de la obra. Entonces se apreciaba la coherencia interna que presidía el montaje de principio a fin, con un sentido de la construcción absolutamente asombroso. Las horas de ensayos, que permitían establecer un estrechísimo contacto con todos los que intervenían en la obra, estuvieron además plagados de anécdotas, como la aparición de la partitura manuscrita original de Strauss para el aria del cantante italiano, en el **Caballero de la rosa**, utilizada en el estreno de 1911 y nuevamente en 1985.

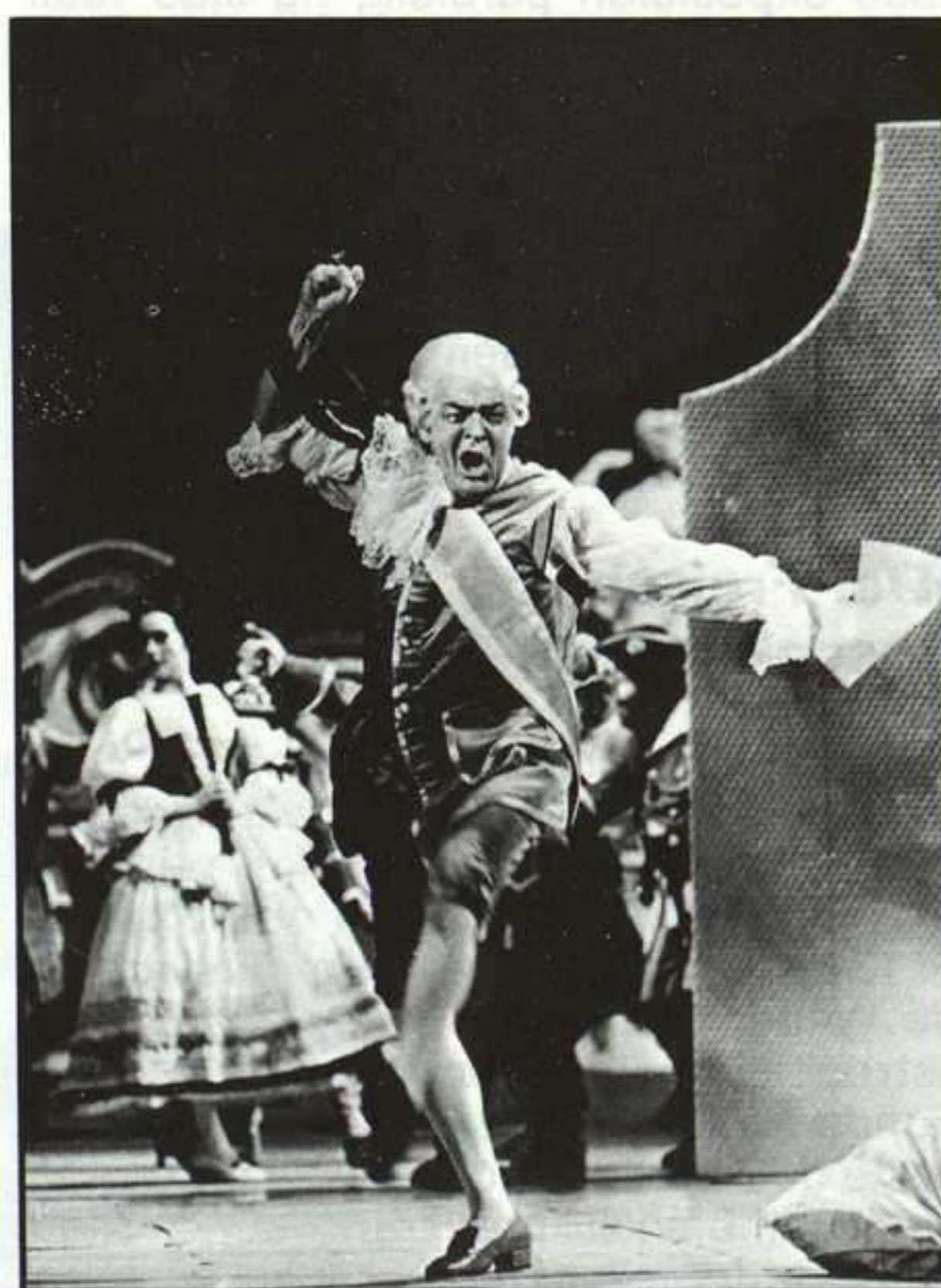
Pasando al análisis concreto de las dos producciones, hay que mencionar la perspectiva con que fueron abordadas, completamente diferente en cada uno de los casos. **Der Freischütz** recibió una visión muy alejada del paisaje alemán del álbum de estampa romántico y de la época Biedermeier, en la que la presencia de la Guerra de los Treinta Años se hacía patente y amenazaba con salir a la superficie desde el mundo de los espíritus y los muertos. Con ello se quiso establecer un puente de unión entre las dos atmósferas de postguerra (la de la Bohemia renacentista y prebarroca y la del Dresde tras el bombardeo). La famosa escena del barranco del lobo se convirtió en el centro de la representación, con un despliegue técnico verdaderamente apabullante (apoyado en los hábiles decorados de Bernhard Schröter) en el momento de la aparición de las fuerzas sobrenaturales, representadas en una representación realista de la guerra y el sadismo, como reflejaba una salvaje violación al fondo del escenario. La función termina de modo esperanzado, con la victoria de la razón y la esperanza sobre la intransigencia y la superstición, simbolizada en la llamada

del coro —que tiene durante toda la representación una participación destacada, de auténtico protagonista— y la paulatina iluminación de la sala, invitando al auditorio a participar de la alegría desbordante con que concluye la obra. Los principales cantantes fueron Nelly Ailakova y Jana Smitkova («Agathe»), Dagmar Schellenberger y Andrea Ihle («Aennchen»), Rolf Haunstein y Hans Joachim Ketelsen («Ottokar»), Karl-Heinz Stryczek y Ekkehard Wlashiha («Kaspar»), Andreas Scheibner y Olaf Bär («Kilian» —señalo los dos repartos—. «Max» estuvo a cargo de dos de los más prestigiosos tenores lírico-dramáticos de la actualidad, Reiner Goldberg y Klaus König. El «Eremita» tuvo en Theo Adam un reflejo de una de las grandes creaciones de este cantante oriundo de Dresde, el «Hans Sachs» de los **Maestros cantores**, que planta cara a la autoridad y consigue el perdón para el joven cazador furtivo. Otro de los elementos más curiosos de la versión de Herz se dio en el célebre hasta la saciedad «Coro de cazadores». En él presentó, por una parte, a los campesinos, hartos ya de la presencia de los cazado-

res, que arrasan sus cosechas y les impiden el cultivo; y por otra, a los satisfechos y fatuos cazadores, que no tienen inconveniente en seguir disfrutando de sus placeres ante la mirada graciosamente acusadora del pueblo. La dirección musical de Wolf-Dieter Hauschild buscó una línea equilibrada y muy cuidada, de una fina transparencia orquestal, con gran sentido melódico y teatral.

La puesta en escena de **Der Rosenkavalier** responde a un proyecto de realización encargado en los años setenta por la Ópera de París a Joachim Herz y a su habitual decorador, Rudolf Heinrich, fallecido poco después. Nunca se llegó a realizar, pero Joachim Herz ha querido presentar los bocetos de Heinrich (adaptados y desarrollados por Gerhard Schade) como un homenaje póstumo al gran artista, en un momento tan esencial como la reapertura de la Semperoper. Los decorados, estructurados en elementos de reducido tamaño, permiten a Herz un impresionante despliegue en el movimiento escénico, posibilitando una acción nunca rígida ni oprimida por los objetos, y, además, de numerosas posibilidades de cambio de perspectivas ópticas y puramente físicas. El factor cromático tiene decisiva importancia en la plasmación de la atmósfera correspondiente a cada clase social. Herz apoya muy especialmente el lado burgués de la acción, el que atañe al «Barón Ochs auf Lerchenau», con una pléyade de sirvientes —uno, sobre todo, el fiel «Leopold»— absolutamente encantadores. La escena primera del tercer acto, en la posada, fue un cúmulo de anécdotas procedentes del mejor sainete vienés, expresadas en un tono verdaderamente corrosivo. Al final del acto, supo envolver el cuadro con una deliciosa emotividad, que no estuvo reñida con la inclusión de algún guiño cómico, como la aparición por los aires del pequeño criado negro. Otra escena absolutamente imponente fue la entrada de «Oktavian» en casa de «Faninal», solemne y brillante. Muy lograda también la recepción de la «Mariscala», en el primer acto, con un gran despliegue de imaginación en la presentación de la pléyade de personajes que solicitan audiencia.

Hans Vonk dirigió a una resplandeciente Staatskapelle, plenamente entre-



gada al lenguaje straussiano, y consiguió una correspondencia musical animada y brillante, sabiendo exponer tanto el lirismo tornasolado de la «Mariscal», la exaltación amorosa de la joven pareja y la grosería del «Barón Ochs» Theo Adam fue un «Ochs» para el recuerdo. Su versión, que denota gran conocimiento escénico, vocal e interpretativo del entrañable personaje, es la de un noble con muchas debilidades, pero que nunca llega a la vulgaridad. Ana Puzar y Helga Thiede fueron dos emotivas «Mariscalas»; Ute Walther y Margareta Hintermeier, dos «Oktavian» de buena presencia; Margot Stejskal y Barbara Hoene, dos diferentes «Sophies»: juvenil y desenvuelta la primera, más reflexiva la segunda; Hans Joachim Ketelsen y Rolf Haunstein, divertidos «Faninal»; Andrea Ihle y Helga Termer dieron una plasmación muy graciosa de la dueña «Leitmetzerin»; muy bien la pareja de intrigantes, así como todos los papeles pequeños, que dieron prueba de un magnífico conjunto (el cantante italiano lo alternaron Miroslav Svejda y Klaus König; el otro «Ochs» fue el gracioso bávaro Rainer Scholze).

Otros espectáculos

Entre las restantes representaciones incluidas en las primeras semanas merece destacar la tan original producción de Herz de **Così fan tutte**, que, desde una óptica sumamente atrayente, apoya y defiende a las siempre tan maltratadas y denostadas —ya desde el propio libreto, e incluso desde la música— hermanas napolitanas «Fiordiligi» y «Dorabella». Aquí son ellas las que, tras destacar haber sido víctimas de un juego no tan cómico como se suele pretender, toman voluntariamente la iniciativa de elegir un hombre, del que se enamoran profundamente (e, incluso al final, no consiguen olvidar cuando vuelven a cambiar de pareja). Las protagonistas no son víctimas de su condición femenina, sino de un experimento psicológico según el cual se aprecia su calidad de seres humanos, su erotismo, su libertad. La escenografía de Bernhard Schröter, con un impagable salón de billar en el primer cuadro, presenta una especie de jaula o invernadero en el que «Fiordiligi» y «Dorabella» se resguardan del exterior, de la aparición del amor, y que se rompe bruscamente cuando éste irrumpe violentamente en sus vidas, proporcionándoles sensibilidad y destabilizándolas de los principios de conducta que han mantenido fielmente. La estimable dirección musical de Volker Rohde y la homogénea intervención de Barbara Hoene («Fiordiligi»), Elvira Dressen (atractiva «Dorabella»), Andrea Ihle (juguetona y simpática «Despina»), Armin Ude (magnífico «Ferrando»), Jürgen Commichau («Guglielmo») y Gunther Emmerlich («Don Alfonso») colaboraron adecuadamente.

Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke es una sugerente «visión operística» (así la denomina su autor) de Siegfried Matthus —nacido en 1934, y autor también de una amplia producción operística, entre la que hay que señalar **Der letzte Schuss, Lazarillo vom Tormes, Omphale** y **Judith**, esta última recién estrenada en la Ópera Cómica de Berlín, así como una nueva versión del

Ritorno d'Ulisse de Monteverdi—. Matthus, escritor del libreto (basado en la obra homónima de Rainer Maria Rilke, que contiene abundantes resonancias autobiográficas), ha elaborado una música de gran belleza formal, combinando de modo excelente la claridad camerística del conjunto instrumental —cuatro flautas, trompa, dos arpas, timbal, percusión y guitarra eléctrica— y la enorme complejidad de la escritura vocal y coral con la búsqueda de una profunda emoción dramática. Está estructurada en tres escenas —infancia, adolescencia y, en la última, la madurez, que significa el encuentro con el amor y la muerte—. Se abre y se cierra con la entonación de un vigoroso «Dies Irae», seguido de un verso con gran carga simbólica: «In solchen Nächten war es Feuer in der Oper» («En aquellas noches había fuego en la ópera»), queriendo enlazar con el destino sufrido por la Ópera de Dresde. La subjetividad del mensaje de Matthus estuvo recogida por la directora escénica Ruth Berghaus

como un gran lamento (1978), dedicada a Federico García Lorca, y **Pax quæstosa** (estrenada por la Filarmónica de Berlín en 1982) —la segunda, un oratorio con textos de San Francisco de Asís y autores de lengua alemana de nuestro siglo—. Zimmermann, otro de los grandes valores de la composición en el país (nacido en 1953), muestra en su producción la mezcla de la vanguardia con el mensaje humano contenido en el mejor expresionismo alemán, consiguiendo unas partituras profundas y muy interesantes musicalmente. En el concierto, dirigido a una experta Staatskapelle por Hauschild, figuró la excelente intervención del Coro de la Radio de Leipzig, una de las mejores agrupaciones corales alemanas, que cantó colocado en el último piso del teatro, consiguiendo un imponente efecto sonoro y demostrando la modélica acústica de la sala. El entonado conjunto de solistas estuvo formado por Agnes Habereeder, Rosemarie Lang, Krzysztof Moleda, Andreas Scheibner y Hans-Joachim Ketelsen.



«Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke», Siegfried Matthus.

con una capacidad asociativa verdaderamente inagotable, en un montaje visual de fuerte impacto, que desarrolló profundamente la dualidad entre el cuerpo y la mente de los personajes, concebidos por Matthus como unidades independientes, tanto de movimiento como de lenguaje. La distribución presentó, junto a los veteranos Magdalena Falewicz y Hajo Müller, una muy competente cantera juvenil, procedente del Estudio de la Ópera de Dresde, en la que brillaron Angela Liebold (el «Corneta»), Annette Jahns (la estrella de la representación, en el papel de la voz del pensamiento del «Corneta»), Olaf Bär (el «Marqués»), Gabriele Auenmüller, Birgit Fandrey, Wolf-Matthias Friedrich y Elisabeth Wilke. La virtuosística y emotiva dirección musical de Hartmut Haenchen supo extraer la infinidad de matices que yacen en la obra y sumir al auditorio en una atmósfera de irrealidad y evocación.

El espectáculo de ballet, con cuidadosa coreografía de Harald Wandtke, presentó dos obras de Udo Zimmermann: **Sinfonía**

La última producción operística que tuvo ocasión de ver fue **Eugenio Onegin**, de Chaikovsky, en una personal visión escénica de Harry Kupfer, según la cual toda la acción gira en torno a la personalidad y la imaginación de una joven y enamorada «Tatiana» —una emotiva y magnífica en lo vocal Zora Jehlickova— y a la importancia que el entorno social, lujoso pero opresivo, ejerce sobre «Onegin» —Wolfgang Hellmich, buen traductor del complejo personaje—. Los decorados y el vestuario de Peter Sykora, muy hermosos, basados en tonalidades blancas, negras y grises, suaves y difuminadas, refleja el ascenso y la caída social, afectiva y personal de «Onegin», tras el dramático duelo en el que pierde la vida su amigo y rival «Lenski» (un sensible y musical Peter Schreier).

La serie de conciertos y recitales se inició con un auténtico acontecimiento musical, la interpretación del ciclo **Winterrreise**, de Schubert, por el tenor Peter Schreier y el pianista Sviatoslav Richter. El tenor de Meissen alcanzó unos niveles



El personal técnico y los invitados a las producciones operísticas.

de profundidad en la plasmación de los versos de Müller comparables a los de los más grandes intérpretes de «lied». Ese color juvenil y espontáneo que conserva todavía su voz otorga un calor y una valentía muy atractivas, que contrastan profundamente con el fuerte y amargo sentimiento que la inteligencia del cantante está transmitiendo. La participación pianística de Richter, a quien no había tenido ocasión de escuchar en vivo anteriormente, es la de un schubertiano por naturaleza y por conocimiento estilístico, que emplea una pulsación absolutamente adecuada y una técnica asombrosa. Su capacidad para adentrarse en cada uno de los «lieder», de los que extrajo unas visiones enormemente enriquecedoras e innovadoras, además de fácilmente comunicativas, y de acordar con el cantante la atmósfera requerida para cada número del fantástico ciclo redondearon una velada, para mí, histórica, uno de los mejores recuerdos de un concierto, muy difícil de explicar con palabras.

Los proyectos

La actividad operística de Dresde se puede desarrollar ahora con muchas mayores posibilidades, al contar la ciudad con un teatro capaz de albergar espectáculos creados específicamente para este escenario y también la visita de compañías invitadas. Entre estas últimas, han actuado ya en la Semperoper la Opera Estatal Alemana de Berlín (**Alcina** de Haendel, dirigida por Peter Schreier, y el ballet **El lago de los cisnes**), el Teatro Kirov de Leningrado (**Dame de Pique** y **Eugenio Onegin**, de Chaikovski, dirigidas por Yuri Temirkanov), la Opera Estatal de Viena (**Ariadne auf Naxos**), la Estatal de Hamburgo (**Arabella**, de Strauss y **Ormindo**, de Cavalli, en montajes de Otto Schenk y Erich Wonder, respectivamente), el Teatro San Carlos de Nápoles (programa Pergolesi), el Teatro Nacional de Praga (**La pasión griega** de Martinu y **El diablo y Katinka** de Dvorak), la Opera Cómica de Berlín (**Giustino**, de Haendel producción de Harry Kupfer), el Estudio de Opera Antigua de Frankfurt/Main (**Orfeo** y **Poppea** de Monteverdi), el Teatro Municipal de Karl-Marx-Stadt (**Die Verurteilung des Lukullus** de Brecht/Des-sau y **Boris Godunov**), los Ballets del Teatro Bolshoi de Moscú y de la Opera de

Lyon, etc. Los recitales vocales e instrumentales han presentado a Theo Adam, Siegfried Vogel, Victor Tretiakov, Idil Biret, Yuri Marusin, Homero Francesch, Magdalena Hajossyovas, Edda Moser, Carolyn Watkinson, Evgeni Nesterenko, Ingrid Haebler, Dimitri Bashkurov, Vladimir Spivakov, Nicolai Gedda y otros.

Entre las producciones propias de la Opera de Dresde, se ha estrenado en el pasado diciembre un nuevo montaje de **Die Meistersinger von Nürnberg** de Wagner, dirigido escénicamente por el nieto del compositor y director del Festival de Bayreuth, Wolfgang Wagner, con decorados de Reinhard Heinrich, dirección musical de Siegfried Kurz y un reparto con los importantes nombres de Theo Adam, Klaus König, Peter Schreier, Lucia Popp y Ute Walther. Está proyectado, asimismo, el estreno absoluto de la ópera **Die Sündflut (El diluvio universal)** de Udo Zimmermann, basada en la obra teatral

de Ernst Barlach. La dirección escénica será de Joachim Herz.

La actividad musical en Dresde

La actividad musical de Dresde se extiende a la Iglesia de la Cruz (Kreuzkirche), sede del famoso Kreuzchor, dirigido actualmente por Martin Flämig. La Iglesia de San Lucas (Lukaskirche), por sus magníficas condiciones acústicas, sirve de estudio de grabación; aquí se han realizado registros tan importantes como la **Tetralogía** de Janowski, el **Freischütz** y el **Tristán** de Kleiber y la **Flauta mágica** de Davis. Los conciertos de la Staatskapelle y la Orquesta Filarmónica de Dresde se realizan en el Palacio de Cultura, donde también tienen lugar los conciertos incluidos en el Festival de Dresde, que se extiende de mayo a junio, y en la pasada edición ha contado con la Filarmónica de Estocolmo (Loughran), los Violonchelistas de la Filarmónica de Berlín, la Filarmónica de Nueva York (Mehta), así como gran número de importantes representaciones de ópera y recitales.

La Staatskapelle es la orquesta de mayor tradición en la ciudad y una de las de mayor solera en Europa. Recientemente, el holandés Hans Vonk ha obtenido la titularidad de la agrupación, mantenida por el sueco Herbert Blomstedt. Los directores invitados más frecuentes son Neville Marriner, Kurt Sanderling, Colin Davis, Peter Schreier, Silvio Varviso, Nikolaus Harnoncourt, Marek Janowski y Hiroshi Wakasugi.

Espero que aunque sea a través de esta relación de datos y de pequeños recuerdos, el lector haya podido obtener una idea de la importancia de la actividad musical en la ciudad sajona, y, en concreto, de la relevancia de su Semperoper dentro de los teatros de ópera.

BEHRENS Y ROS MARBA PROTAGONISTAS DE UNA INTERESANTE «SALOME» EN LA ZARZUELA

Por Carlos Ruiz Silva

El segundo título de la temporada de ópera del Teatro de la Zarzuela, **Salomé**, sirvió para la presentación en España de la soprano alemana Hildegard Behrens, una de las voces más cotizadas del repertorio germano aparecidas en los últimos años. **Salomé** fue precisamente la ópera que, de la mano de Herbert von Karajan, supuso su consagración.

Para ella se ha montado esta **Salomé** madrileña que, pese algunos aspectos negativos, ha resultado, en conjunto, satisfactoria. La señora Behrens posee una voz grande, bien timbrada y hermosa, sobre todo en la zona aguda en la que la voz suena con brillantez y facilidad de emisión. Menos bueno es el centro, en el que el timbre resulta algo más opaco y menos rico en armónicos, disminuyendo la calidad en los graves en los que se aprecia un empobrecimiento general de los recursos vocales. Desde el punto de vista escénico compone una «Salomé» a veces hierática, a veces intentado recrear una psicología infantil o adolescente, aunque en ningún momento cayó en la tentación de sobreactuar ni tampoco exagerar sus prestaciones vocales intentando la vía del expresionismo. Mujer alta, esbelta, bailó la famosa danza

de los siete velos de manera aceptable, acaso incidiendo más en los aspectos sexuales que en los sensuales. La gran escena final fue expresada con belleza, con una voz radiante que en ningún momento sonó cansada y que venció con aparente facilidad los escollos de la partitura, especialmente, como ya se ha indicado, en lo que respecta a la zona alta, la comprendida del Fa al Si agudos; quizá le faltó al éxtasis amoroso algo más de voluptuosidad, de erotismo, de carnalidad trascendida. En conjunto fue una «Salomé» bastante completa, teniendo en cuenta la dificultad musical y dramática de este fascinante personaje. Hildegard Behrens hizo pues un brillante debut en Madrid y esperamos verla en próximas temporadas. Si alguna vez el Teatro de la Zarzuela se decide a montar esa preciosa ópera que es el **Idomeneo** de Mozart tienen en Hildegard Behrens una «Electra» bien adecuada.

Los demás personajes estuvieron servidos de manera un tanto irregular. El baritono neozelandés Donald McIntyre hizo un «Yokanaan» de voz ruda y poderosa, adecuada al personaje, aunque la interpretación fue más wagneriana que straussiana. Recordaba a Barbro Erickson como una poderosa, tanto vocal como escénicamente, «Clitemnestra» en la **Elektra** del propio Strauss pero, por desgracia en esta ocasión la voz mostraba un grave deterioro que hizo de su «Herodías» un personaje de escaso relieve. Aceptable fue el «Herodías» de Horst Hiesterman, bastante contenido en los aspectos histriónicos al que este papel tan fácilmente se presta; sin tener una gran voz respondió con seguridad y buen oficio, algo corto teatralmente, a las demandas musicales de Strauss. Franz Waechter hizo un «Narraboth» de aceptable factura. El nivel medio de los comprimarios no fue especialmente alto; habría que destacar entre ellos al «primer judío» de José Ruiz.

La dirección musical de Antoni Ros



Hildegard Behrens y Donald McIntyre en la representación de La Zarzuela.

Marbá resultó acaso lo mejor de la noche. Extrajo un excelente rendimiento de la Orquesta Arbós, condujo con buen pulso dramático toda la partitura, otorgó refinamiento y colorido a los componentes exóticos y supo dar luz y calidez mediterránea a esta tragedia de sexo y de muerte. Por supuesto que faltó el virtuosismo que sólo una gran orquesta puede otorgar a la genial creación de Strauss, pero dentro de las limitaciones que impone la calidad no sobrada de la orquesta de la Zarzuela, el maestro catalán volvió a demostrar sus destacadas condiciones

para el foso. Jamás tapó a los cantantes y supo encontrar en todo momento el equilibrio entre los elementos intelectuales y los pasionales. Creo, sinceramente, que Antoni Ros Marbá ocupa, tanto dentro como fuera de España, un «status» como artista y director bastante por debajo de lo que en realidad le corresponde. Esperemos que en un futuro próximo sea considerado en la medida que merece.

Por lo que respecta al montaje escénico y a su dirección las cosas fueron bastante peor. Seth Schneidman no hizo, precisamente, un alarde de imaginación ni de refinamiento. Decorados corrientes y vestuario poco atractivo, absoluta carencia de ambiente de exquisiteces y decadencias, escaso gusto en la combinación de los colores y, en fin, un trabajo mediocre para el cual más hubiese valido emplear equipos españoles que no traer una importación norteamericana de tan dudosa calidad; incluso la muerte de «Salomé», tan gráficamente expresada por la música, fue un anticlimax al situar a la protagonista fuera del alcance de los soldados que han de ejecutar la orden de «Herodes», por medio del recurso de hacer caer el telón entre «Salomé» y sus verdugos.

El día de la representación comentada —3 de marzo, segunda de abono— el público tuvo largos y cálidos aplausos para todos los intérpretes. Dio algunos bravos a McIntyre y a Hiestermann y se volcó con Behrens y Ros Marbá en sus respectivas salidas en solitario. Si no una gran «Salomé» sí fue por muchos conceptos, una interesante **Salomé**. Una nota final respecto al programa de mano: excelente, tanto por el material gráfico como por los variados comentarios debidos a las plumas de Terenci Moix, Arturo Reverter, Manuel Balboa y Rafael Banús. Un programa muy cuidado y completo, bastante superior a los que normalmente ofrecen las óperas de París, Londres o Viena.



El montaje escénico de Seth Schneidman no denotó especial imaginación.

ANTONIO DE BENITO

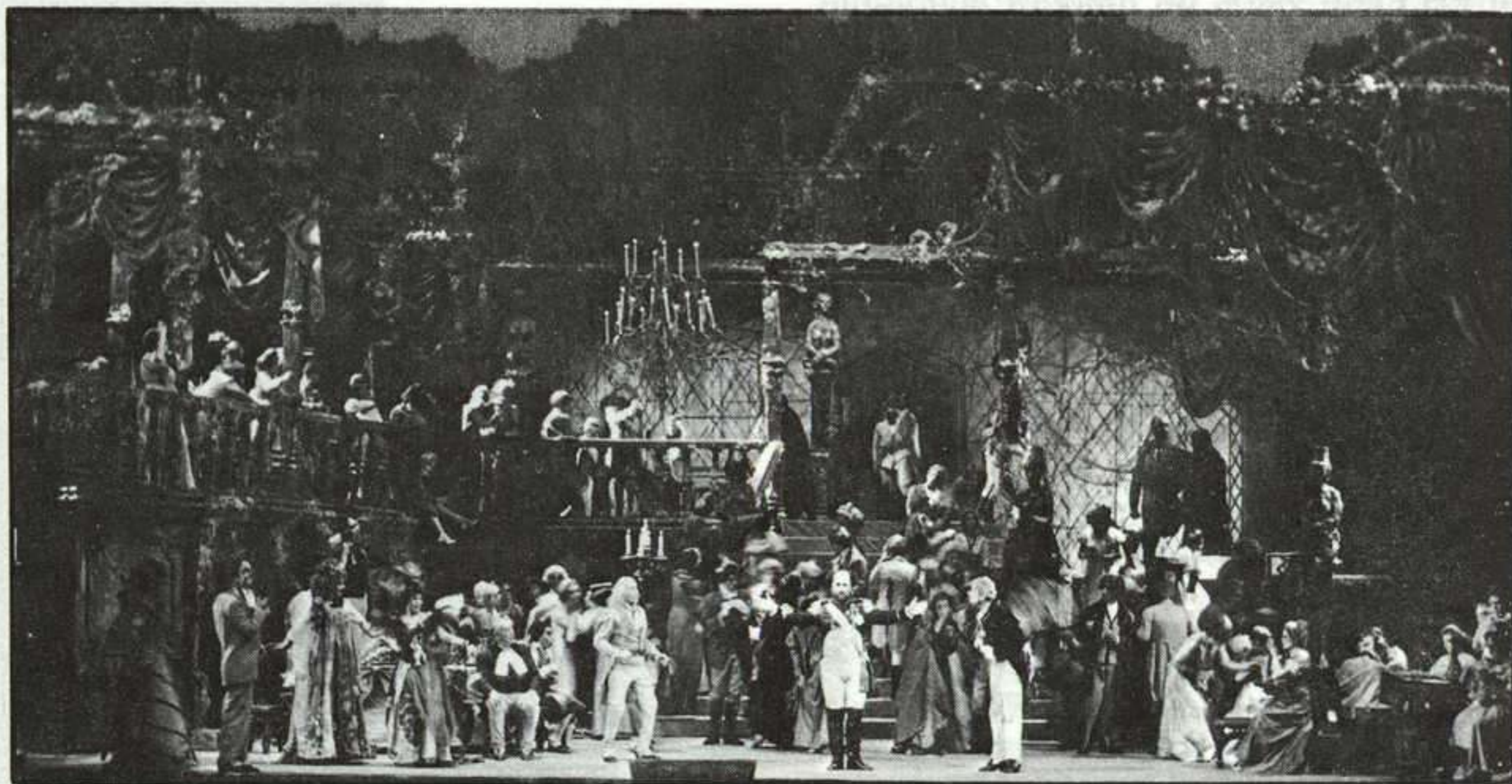
ANTONIO DE BENITO

BUENOS AIRES

(Argentina)

UNA OPERA ARGENTINA

Por Néstor Echevarría



La escenografía de Rodolfo Graziano para «El caso Maillard».

El cierre de la temporada del Teatro Colón ha devuelto a Buenos Aires la presencia de una ópera argentina. Esta vez fue **El caso Maillard**, del compositor García Morillo, basada en un cuento de Edgar Allan Poe.

Iniciada con una reposición de **Boris Godunov** de Mussorgsky, protagonizada por el bajo búlgaro Nicolai Ghiuselev, la temporada del Teatro Colón ha retomado algunos títulos tradicionales del repertorio lírico. Junto a ellos, alguna novedad, como la de la ópera del compositor argentino, que motiva este comentario.

Pero antes de ocuparme de este trabajo, voy a pergeñar algunos puntos salientes de la temporada. Por ejemplo, el caso de **Norma** de Bellini, cantada por una pareja femenina de relieve, conformada por Adelaida Negri —como protagonista— y la mezzo Martine Dupuy, como «Adalgisa».

Cabe señalar también un plausible **Così fan tutte** dirigido por Rolf Reuter y una excelente versión de **El ocaso de los dioses** de Wagner, que dio cierre al ciclo de la tetralogía wagneriana comenzado hace unos años (en esta oportunidad, y obedeciendo a un principio aplicado por algunos otros teatros, el ciclo fue dividido en partes). Bien dirigido por el húngaro Gabor Otvos, cantaron allí Ute Vinzing, Ruza Baldani, Martin Engel y dos tenores a cargo de «Sigfrido» hubo reemplazo por enfermedad): Spas Wenkoff y Stan Unruh.

El caballero de la rosa, de Richard Strauss, con un reparto encabezado por Arlene Saunders, Ute Trekel Burckhardt y Karl Ridderbusch, dirigidos por Sigfried Kurz y con «régie» de Bruce Donell.

El caso Maillard

Basada en un cuento del célebre escritor estadounidense Edgar Allan Poe, con libreto y música del compositor Roberto García Morillo, esta ópera se había estrenado hace siete años en el mismo coliseo porteño.

La obra surgió como un encargo de la municipalidad de Buenos Aires, y en diálogo sostenido con el compositor en un reportaje radiofónico que oportuna-

mente le efectué, aclaraba sus intenciones de extraer de Poe lo cómico y también lo satírico. Le interesó ese humor corrosivo del escritor norteamericano, y en una partitura que no alcanza a completar las dos horas de duración, subraya el proceso que nace en la llegada de dos periodistas a la clínica de salud mental del «Dr. Maillard», visitándola, interiorizándose de su ambiente, y asistiendo a expresiones de alucinación, mezclando lo irónico y lo demencial.

El tratamiento musical se distingue por la alternancia de números cerrados con escenas donde coexisten el parlamento llano y otras frases cantables, y la orquestación toma colorido, encargándose de subrayar las modalidades y características de los personajes y las situaciones.

La dirección orquestal de Jorge Fontenla y la escénica de Rodolfo Graziano se conjugaron en una oportuna fusión entre el foso orquestal y el palco escénico, para brindar una traducción noble, cuidada, de la referida partitura.

El elenco del Teatro Colón, con sus cuerpos estables reunidos aquí, contribuyó a asegurar la posibilidad de este tipo de manifestaciones, que permiten una ampliación del patrimonio lírico nacional, en otro tiempo activo, y desde hace varios lustros con muy poca movilidad y renovación.

De ahí que quiera recalcar en este artículo desde mi corresponsalía bonaerense, lo positivo de esta inclusión en la reciente temporada del primer coliseo argentino.

LONDRES

(G. B.)

LOS INFORTUNIOS DEL COVENT GARDEN

Por Agustín Blanco Bazán

La temporada 1985-86 del Covent Garden no podía haberse iniciado mejor: al estreno británico de **Donnerstag aus LICHT**, de Stockhausen siguieron dos excelentes nuevas producciones de las óperas de Alexander Zemlinsky **Una tragedia florentina** y **El cumpleaños de la Infanta**, protagonizada esta última por Kenneth Riegel en su ya le-

gendaria caracterización del deforme protagonista, y bajo la dirección de Colin Davis. Luego comenzaron los problemas. Plácido Domingo anunció su imposibilidad de coordinar sus acti-



CRISTINA BURTON

Mara Zampieri («Minnie») y Alain Fondari («Jack Rance»), en «La fanciulla del West».

vidades caritativas hacia Méjico con el tiempo para los ensayos y representaciones del nuevo **Otello**, bajo la dirección de Carlos Kleiber y con "regie" de Peter Hall y diseños de Sally Jacobs.

Existe algún otro tenor en el mundo capaz de cantar **Otello** satisfaciendo los requerimientos de Kleiber? Aparentemente no. El Covent Garden canceló la producción y trató de preservar la presencia de Domingo en una reposición de **Simon Boccanegra**, en la que el tenor español no pudo participar debido a su enfermedad. La cancelación del tenor argentino Luis Lima en **Fausto** (Gounod) agravó la crisis tenoril. Unica figura desollante de esta reposición fue el bajo Samuel Ramey («Mefistófeles»), que en mi opinión heredará de Boris Christoff y Nicolai Ghiaurov el liderazgo absoluto en su registro, tan pronto como el paso del tiempo y el cuidado de la voz le permitan alcanzar mayor cavernosidad en el registro grave y mayor densidad dramática en la articulación. También precisa educarse en la introversión. En «Mefistófeles», el alarde vocal es normalmente suficiente para lograr una interpretación aceptable. Por el contrario, «Boris Godunov» o «Felipe II» cantan más con el alma que con la voz, y ésta última sólo sirve en tanto y cuanto se pongan al total servicio de la primera.

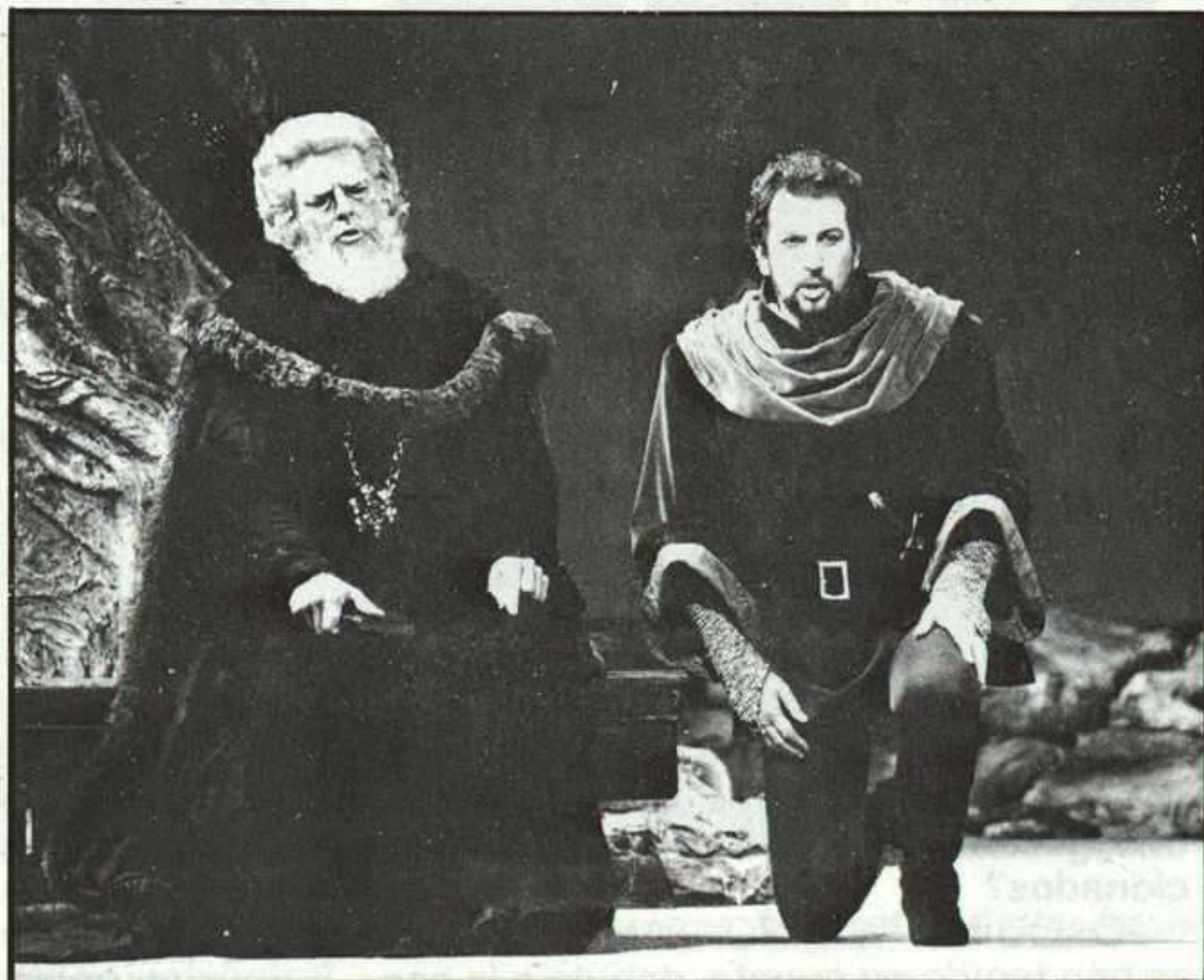
Una huelga de músicos obligó a cancelar la reposición de una de las grandes producciones del Covent Garden: **Semele**, de Haendel. **La fianculla del West** escapó a idéntica suerte gracias a una donación anónima, que, si bien constituyó un robustecedor alimento para el presupuesto del teatro, no alcanza a disipar los temores de que, como consecuencia de la poca sensibilidad del gobierno de Margareth Thatcher para todo lo que no sea reducción de la inflación, las subvenciones a las artes sean cada vez más reducidas, y conflictos similares al mencionado deterioren la calidad de próximas temporadas.

Luciano Pavarotti, Luis Lima y Francisco Araiza son, en mi opinión, los únicos tres tenores de carrera internacional con las cualidades artísticas y vocales ade-

cuadas para protagonizar el «Nemorino» de **L'Elisir d'amore**. También tienen sentido del humor en escena, una cualidad rarísima de encontrar en los tenores. A Pavarotti pude verlo en una grabación del «Met» de Nueva York, transmitida en uno de los excelentes ciclos de óperas de la BBC 2. Lima y Araiza han proporcionado al Covent Garden dos «Nemorino» de antología durante las dos últimas temporadas. La desoladora espontaneidad del primero, contrasta con el balbuceante «crescendo» del segundo hacia el clímax de dolor final, en «Una furtiva lacrima». Ambos tienen el don de la expresión artística perfecta: se transforman en el personaje y le ponen en contacto con el público, sin que pueda advertirse el menor indicio de elaboración o artificiosidad. Las representaciones de 1985 estuvieron bajo la dirección de Gabriele Ferro, cuyo Donizetti, a semejanza de su Rossini, trasluce una cualidad que raramente recuerdo haber visto en otros directores: la ejecución fluye con soberana naturalidad, con tiempo firme pero distendido, sin precipitación capaz de sorprender o incomodar al público o a los cantantes. Otro gran director, Colin Davis condujo **Las bodas de Fígaro** en diciembre. Sir Colin tiene un variadísimo repertorio operístico, pero creo que en pocas manifiesta su talento como en las partituras mozartianas. Sólo con Karl Böhm recuerdo haber experimentado unas **Bodas** de similar equilibrio de «ensemble» e integración entre el foso orquestal y los cantantes.

Los infortunios del Covent Garden en sus grandes proyectos me han permitido rendir debido homenaje a las producciones de repertorio que como el **Elixir** y las **Bodas**, tan bien reflejan la consistencia de la temporada operística londinense. Los infortunios no han terminado, ya que se acaba de anunciar que el director de cine André Tarkovsky no será el «regisseur» en **El Holandés Errante**. De cualquier manera, la aparición del gran «Holandés» de Bayreuth, Simón Estes, es suficiente para despertar expectativas favorables a esta nueva producción que será dirigida por Gerd Albrecht. Las dos restantes nuevas producciones serán **Sueño de una noche de verano**, de Benjamin Britten, y **Fidelio**, dirigida por Sir Colin Davis, durante los últimos días de su valioso desempeño como director artístico del Covent Garden.

ZOE DOMINIC



Giorgio Merighi
(«Gabriele Adorno»)
y **Robert Lloyd**
(«Jacopo Fiesco»), en
«**Simón Boccanegra**».

ferysa

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

¡POR FIN! LAS SESIONES HISTORICAS MAS IMPORTANTES DE OPERA

YA ESTAN
DISPONIBLES
EN

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

PREGUNTE EN LOS
COMERCIOS
DISCOGRAFICOS
MAS IMPORTANTES
DE ESPAÑA,
O BIEN SOLICITE
INFORMACION A:

FERYSA

APARTADO 151036
28080 MADRID

«MUSICALIA»,

NUEVA ENCICLOPEDIA MUSICAL EN FASCICULOS

Tras **Los grandes compositores** y **Los grandes temas de la música**, la editorial Salvat ha lanzado una nueva colección de fascículos con disco o cassette que se llama **Musicalia** y que constituye uno de los más importantes intentos de popularizar la música haciéndola accesible económica y estéticamente a las personas que más la desconocen.

Esta nueva serie de Salvat consta de cien fascículos redactados en forma de enciclopedia, de la A a la Z. Cada uno de los epígrafes, que se refieren tanto a músicos como a términos musicales, instrumentos, períodos musicales, etc., constan de un breve artículo y dos apartados de recomendaciones bajo el nombre de *leer* y *oír*, que remiten a otros epígrafes literarios y a las grabaciones de la propia enciclopedia. La parte sonora de **Musicalia** está constituida no por obras enteras sino por los fragmentos más conocidos de cada obra. Son mil los fragmentos incluidos (unas cien horas) que se estructuran en cien grabaciones de aparición semanal en disco o cassettes de la misma duración aproximada. Cada una de las grabaciones contiene trozos de un solo compositor.

Para poner un ejemplo, podemos decir que el fascículo número uno se ocupa de las palabras siguientes: *Abbado*, *Acorde*, *Acordeón*, *Acústica*, *Adagio* y *Albéniz*. En cada uno de los artículos aparecen las correspondientes recomendaciones de *leer* y *oír*, que, por ejemplo en el caso de *Abbado*, se concretan en: dirección orquestal, directores de orquesta, y orquesta, para la parte literaria y fragmentos en los que interviene este director a lo largo de toda la enciclopedia, para la fonográfica.

La parte sonora del fascículo número uno incluye las siguientes piezas del compositor Mozart: primer movimiento de la **Pequeña Serenata nocturna**; segundo, del **Concierto para piano núm. 21**; segundo, del **Concierto para violín núm. 3**; primero, de la **Sonata para piano núm. 16**; obertura de **Las Bodas de Figaro**; primer movimiento de la **Sinfonía 40**; tercero, de la **Sonata núm. 11** («Marcha turca»), cuarto, de la **Serenata Haffner**; **Contradanza núm. 1** y cuarto movimiento de la **Serenata nocturna**. En total, se escucharán obras de 222 compositores y treinta piezas anónimas.

El acto de presentación de esta nueva serie fue realizado en Madrid y en él intervino el cantante José Carreras, colaborador estrecho de Salvat para esta realización y el artista español que más participación tiene en la serie, ya que interpreta treinta y cuatro fragmentos. La presentación fue llevada a cabo por Joaquín Navarro, secretario ejecutivo del Departamento Editorial y por Juan Salvat, director de la



editorial y de la serie **Musicalia**.

El resto de las personas implicadas en la confección de esta enciclopedia son: Asunción Vilella (directora de la obra), Francesc Esplugas (director artístico) y Ramón Andrés (asesor musical). El equipo editorial está formado por María Dolores Alba, Rita Arola, Pedro González, Montserrat Marcet y José Luis Sánchez. El cuerpo de redacción, por Ramón Andrés, Susana Andrés, Julio César Díaz, Agustín Fancelli, Lluís Gasser, Lincoln R. Maiztegui, Claudio del Moral, Emilio Moreno, Juan Bautista Otero, José María Pinto, Joaquín Proubasta, Carles Riera y Robert Ruiz. La «Guía del oyente» es obra de Santiago Martín, José Luis Pérez de Arteaga y Arturo Reverter. De la casa Polygram proceden la mayoría de las grabaciones y han sido reprocesadas para la serie.

Para los editores, «**Musicalia es una obra sobre música especialmente concebida para los que no saben nada o saben muy poco acerca de la música. También una obra para todos, incluso el aficionado a la música clásica es difícil que posea en su discoteca una tan extensa selección de piezas, intérpretes, solistas, coros, orquestas y directores**».

Las vías de distribución de esta colección será a través de los kioscos de prensa, con un precio de 585 ptas. de cada fascículo con disco o cassette. Joaquín Navarro ha accedido a responder a unas preguntas de RITMO acerca de esta nueva colección, proporcionándonos más detalles sobre **Musicalia**.

JOAQUIN NAVARRO, SECRETARIO EJECUTIVO DE SALVAT

RITMO.—En la realización de esta nueva enciclopedia musical de Salvat qué criterios han primado, ¿los de formación o divulgación o las demandas de los aficionados?

JOAQUIN NAVARRO.—Ambos criterios se han tenido en cuenta, debido a la con-

siderable divulgación alcanzada por las dos series anteriores de música publicadas por Salvat (**Los Grandes Compositores** y **Los Grandes Temas de la Música**) hemos recibido una considerable cantidad de sugerencias, opiniones y críticas que nos hemos esforzado en incorporar al proyecto. De todas formas, la estructura final de **Musicalia** es fruto de nuestras reflexiones y debates internacionales y responde, fundamentalmente, a los criterios del editor.

R.—Aunque sabemos que un porcentaje muy elevado de las grabaciones proceden de la firma Polygram, ¿qué otros fondos fonográficos han utilizado?

J.N.—De los mil fragmentos que componen **Musicalia**, 23 pertenecen al sello discográfico Ensayo y uno (**El cant dels ocells**) al sello PDI (que heredó gran parte de las grabaciones originales de Edigsa), el resto de grabaciones son del fondo Polygram. Hay que mencionar que la cassette que contiene el recital de canciones de José Carreras y que se regala a todos los compradores de la primera entrega de **Musicalia**, contiene repertorio íntegramente del sello Ensayo.

R.—Algunas de las grabaciones que ustedes presentan son históricas o procedentes de discos analógicos o antiguos, ¿cómo han conseguido unificar la calidad del sonido técnicamente?

J.N.—No soy un experto en técnicas sonoras, pero si he comprendido bien las explicaciones que se me dieron en el momento de planificar la producción, la unificación de la calidad se ha conseguido digitalizando las cintas analógicas y decodificándose a continuación disco a disco, todas al mismo nivel y con el mismo equipo, así se han obtenido cien grabaciones analógicas con un substrato sonoro relativamente uniforme. Desde luego, esta no es una cuestión baladí, pues en **Musicalia**, debido al enorme número de tracks, coexisten numerosas grabaciones digitales con grabaciones analógicas convencionales y con grabaciones históricas de las que algunas de ellas —como las de Kathleen Ferrier— son de origen monoaural.

R.—¿Por qué han elegido fragmentos de obras en lugar de composiciones enteras, como en las otras dos realizaciones de Salvat?

J.N.—Somos conscientes de que esta ha sido una decisión atrevida, innovadora y, en cierto grado, sujeta a polémicas. En el fondo, hemos procedido poniéndonos en el lugar del usuario y aplicando una cierta dosis de sentido común. **Musicalia** esta pensada, primordialmente, para aquellos que están parcial o totalmente alejados de la música culta y a quienes, en principio, hay que persuadir de que Beethoven, Mozart, Wagner, Falla, etc. son algo más que señores con barba, bigotes y pelucas. No podemos acercar la música a esta audiencia con la menor actitud intimidatoria: si eso ocurre, se produce automáticamente la huida del oyente. Si hay que conquistar para el reino de la Música a la gran mayoría silenciosa (o más bien sorda) que constituye, desgraciadamente, la parte más significativa de nuestra población, hay que hacerlo to-

mando mil y una precauciones para no asustar a nadie. Si hay que conquistar a alguien, pongamos por caso, al culto de Wagner, parece razonable que empecemos seduciéndoles con la **Cabalgata de las Valquirias** en lugar de suministrarles de una tacada cuatro horas de **Parsifal**. Para expresarlo de un modo más llano, lo que nos hemos propuesto es que al oyente poco predispuesto al esfuerzo de introducirse en un terreno que presume —equivocadamente— que va a ser aburrido, lo que le ocurra en el momento en el que ponga un disco en su giradiscos es que pueda dejar caer la aguja en el surco que quiera en la seguridad de que lo que oirá en este instante, o se lo sabe de memoria, o lo ha oído, le gusta y no sabe lo que es, o no lo ha oído nunca y lo encuentra sumamente atractivo.

R.—¿Podría resumirnos el protagonismo de José Carreras en la colección?

J.N.—José Carreras es el artista español con mayor participación en **Musicalia**: concretamente canta treinta y cuatro fragmentos, más los once de recital de canciones. Desde el primer momento pensamos que José era el COMUNICADOR ideal del mensaje de la obra y me enorgullece decir que desde el primer momento él también lo entendió así. Raras veces se produce una comunión de ideas y objetivos tan natural y tan perfecta entre el mensaje a transmitir y el mensajero que lo transmite. Estamos encantados con el resultado.

R.—¿Qué estimación de tirada tienen para Musicalia?

J.N.—La verdad es que se me pregunta este dato en un momento en el que no dispongo siquiera de cifras de venta consolidadas del número uno, todo tiende a indicar, no obstante, que más de ochenta mil hogares españoles habrán entrado, muchos de ellos por primera vez en su vida, en comunión con Mozart de una manera mínimamente seria. Ojalá con **Musicalia** se reproduzca ese milagro co-

tidiano que han venido representando en los últimos años **Los Grandes Compositores** y **Los Grandes Temas de la Música**, de los cuales se han distribuido ya más de diez millones de grabaciones en el mundo de habla hispana.

R.—¿Qué presupuesto de realización ha tenido Musicalia? ¿Nos lo podría desglosar en porcentajes?

J.N.—Aunque corro el riesgo de ser sacrificado por mi «controller», por confesarlo, lo cierto es que ignoro con precisión cuánto dinero va a constar el desarrollo de este proyecto; de lo que estoy seguro, ya desde ahora, es de que va a suponer una inversión superior al millón de dólares. No me veo con ánimos para desglosar con detalle esta suma: hay que contar una infinidad de partidas, que van desde los viajes y entrevistas en el extranjero hasta el copiado preventivo de los «masters», pasando por los centenares de horas de ordenador que han sido necesarias para encajar en cien grabaciones distintas doscientas caras de duración casi idéntica, constituidas por mil fragmentos de formas, géneros y duraciones variables, con el condicionamiento adicional de que los movimientos lentos alternen con los movimientos rápidos, las partes vocales alternen con las instrumentales, y todos los mil y un requisitos que configuran una grabación sensata. Eso sin contar los varios miles de referencias cruzadas que remiten de las voces enciclopédicas a las grabaciones y viceversa.

R.—La vía de distribución por medio de los kioscos, distinta a las habituales de las fonografías ¿qué ventajas y condicionamientos tiene? ¿justifica esta vía el abaratamiento del disco?

J.N.—La ventaja de la distribución en kiosco es bastante evidente: solamente en España hay cerca de veinte mil puntos de venta que pueden acogerse a esta denominación. Además, no hay ni que decir que es mucho más probable que un eventual comprador de Musicalia se acer-

que a un kiosco que a una tienda de discos (entre paréntesis, tenemos fundadas razones para suponer que una parte sensible de los visitantes del kiosco a los que nunca se les habría ocurrido entrar en una tienda de discos, se aficionarán a la música lo suficiente como para convertirse en clientes habituales de discos). El disco o la cassette son más baratos debido a la importancia de la tirada: se producen importantes economías de escala en la producción y esos gastos tan considerables de inversión de los que hablaba antes se diluyen entre los centenares de miles —o millones— de unidades producidas.

R.—¿Cuánta es la distribución estimada en Sudamérica, en relación con España? ¿Qué medios utilizan para esta distribución?

J.N.—La situación en Latinoamérica es harto complicada, no es preciso recordar aquí los problemas generados por la deuda exterior de la mayoría de estos países y el impacto que ésta ha tenido en la capacidad adquisitiva de sus ciudadanos y en la capacidad de sus empresas para hacer frente a sus compromisos exteriores. No obstante tenemos fundadas esperanzas —basadas en nuestra experiencia previa con **Los Grandes Compositores** y **Los Grandes Temas de la Música**— en que la difusión en Latinoamérica igualará por lo menos a la difusión en España. Los medios de distribución que se utilizan en Latinoamérica son esencialmente los mismos que es España, aunque en algún caso se dan canales de distribución específicos de cada país y poco conocidos aquí (por ejemplo los supermercados).

R.—Usted personalmente aparece en las otras colecciones como director editorial, en Musicalia ¿cuál ha sido su función?

J.N.—Estoy muy orgulloso de haber dirigido, como editor, otras colecciones de música. Mi función actual es la de Secretario Ejecutivo General del Departamento Editorial lo que de algún modo significa que antes me ocupaba con responsabilidad directa de algunas obras mientras que ahora me ocupa con responsabilidad delegada de todas. **Musicalia** es un poco el hijo de todos: de la dirección, que puso una considerable dosis de fe (y de valentía) en impulsar el proyecto, del editor de **Musicalia** Asunción Vilella, que lo llevó a cabo, del equipo que lo ha venido empujando desde hace meses y, «last but not least», de mi modesta persona que lleva invertidas bastantes más de mil horas en su coordinación.

CATALOGO MUSICAL DE SALVAT

La Música, etapas y aspectos, J. Subirá (1949).

Enciclopedia de la Música, 4 vols. Dirigida por F. Michel, Revisada por M. Valls Gorina (1967).

El Arte del Canto, Francisco Viñas (1932).

Historia de la Música, 2 vols. J. Subirá (1947).

Historia de la Música, (ampliada) 4 vols. J. Subirá (1958).

Historia de la Música Española e Hispanoamericana, J. Subirá.

Grandes Compositores

Grandes Temas de la Música

Grandes Biografías (Casals, Falla, Mozart, Bach, Beethoven, Verdi, Wagner, Stravinsky, Mahler).



La presentación de la obra. De izquierda a derecha, José Carreras, Maribel de Falla, Jesús López Cobos, Joaquín Navarro y Juan Salvat.

AULOCOLOR

GIRA DE LA LONDON SYMPHONY

GUADALAJARA: Una oportunidad perdida

Organizados por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha se han celebrado entre los días 25 de febrero y 1 de marzo cinco conciertos protagonizados por la Orquesta Sinfónica de Londres en cada una de las capitales de la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. Tuve ocasión de asistir al que se dio en Guadalajara el día 1 de marzo y sobre el que voy a exponer algunas consideraciones.

En principio es muy atractiva la idea de ofrecer conciertos de agrupaciones sinfónicas de primera categoría mundial en ciudades de provincias y que no todo lo bueno que se reciba vaya siempre a Madrid o Barcelona. Otra cuestión es si los muchos millones que ha costado traer a la Orquesta Sinfónica de Londres no hubiesen estado más adecuadamente empleados en mejorar la infraestructura musical de estas provincias, en especial la vida de los conservatorios y de la enseñanza y difusión de la música en los niños. Es un tema siempre polémico y discutible, sobre todo para los políticos, ya que la labor y el tiempo dedicados a la educación tarda siempre muchos años en ver frutos, mientras que la venida de una famosa orquesta tiene un relumbrón inmediato.

Hay algo, sin embargo, en el caso del concierto de Guadalajara que hay que tener muy en cuenta. El acontecimiento se celebró en el Coliseo Luengo, un lugar por completo inadecuado para un concierto ya que tiene una acústica desastrosa —posiblemente la peor que yo haya escuchado nunca— hasta el punto de que puede decirse, sin exageración alguna, que los que asistimos al concierto no escuchamos a la Orquesta Sinfónica de Londres sino a un eco de una sombra de dicha orquesta. Además de la mala acústica congénita a la sala, de amplio patio de butacas pero de poca altura, debe añadirse que la boca del escenario —también de muy escasa altura— aparecía cubierta hasta su mitad por una cortina que asfixiaba aún más el sonido impidiendo el paso y matando los armónicos. Llegaba así a la sala un sonido mortecino, lejano, como si tuviéramos delante una pared, un muro. En esas condiciones lo único que se ha hecho en el concierto de Guadalajara ha sido tirar el dinero, tirar millones; no me explico cómo los responsables no se molestaron en comprobar previamente las deplorables

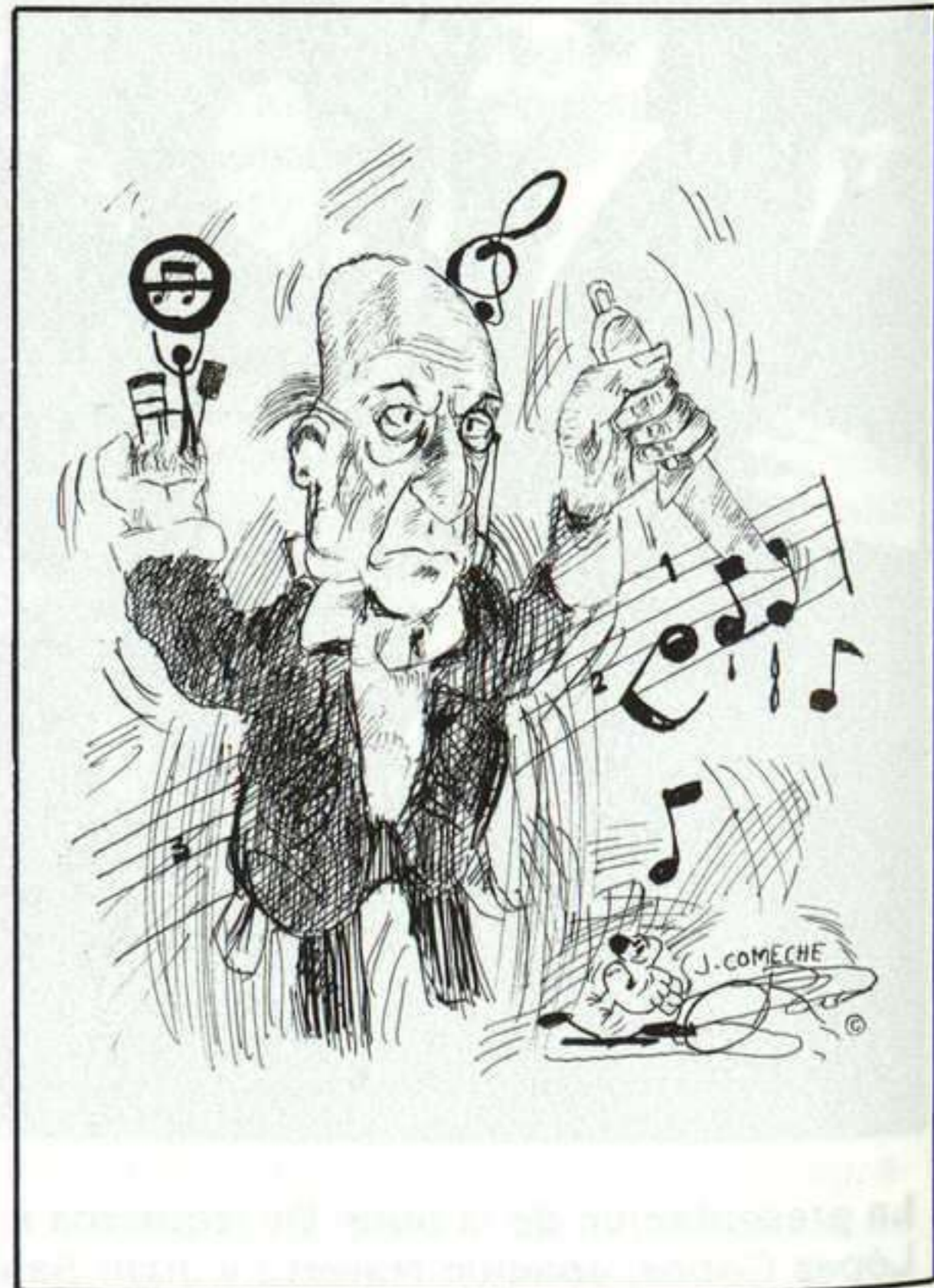


condiciones de la sala y buscar otro lugar más idóneo.

Dadas las circunstancias reseñadas es difícil emitir un juicio crítico sin reservas hacia la interpretación del programa ofrecido. En principio se anunció en la prensa la dirección del gran maestro Claudio Abbado, noticia que fue posteriormente corregida para indicar que el director era Jorge Rubio. Este artista español, discípulo de Celibibache, que fue durante algunas temporadas titular del Teatro de la Zarzuela de Madrid, posee una excelente técnica en cuanto a la medida de las partituras, una técnica típica de los discípulos del Maestro, aunque a lo largo del programa me pareció un director sin excesiva personalidad ni imaginación. A la obertura de *Semirámide* de Rossini y a la *Sinfonía núm. 100* de Haydn, que constituían la primera parte del programa, les faltó gracia y les sobró velocidad, mientras que la *Quinta Sinfonía* de Chaikovsky no pasó de una concepción bastante rutinaria. Me dio la impresión, acaso no del todo correcta, de que el director no tenía una idea muy concreta y propia de esta sinfonía y ello no sólo por el hecho de haber estado pendiente de la partitura durante toda la obra sino a la falta de matización de la batuta, siempre midiendo exactamente la partitura pero sin apenas vuelo personal. Lo de dirigir con partitura una obra tan de repertorio puede no indicar nada. A este respecto una soberbia interpretación de esta misma obra al venerable Mravinsky al frente de la Filarmonía de Leningrado, siempre con partitura y con parquedad de gestos pero efectivos, que moldeaban la obra con una densidad escultórica absolutamente per-

sonal. Por supuesto que todas esas apreciaciones están condicionadas a lo anteriormente indicado sobre las deficiencias acústicas de la sala y me gustaría poder escuchar a Jorge Rubio con la Sinfónica de Londres en una sala de conciertos adecuada. Con todo, me pareció apreciar en el «Andante cantabile» unas aceptables condiciones de fraseo y un intento de expresión sensible que estuvieron ausentes o al menos no lo suficientemente destacados, en los otros movimientos de la *Sinfonía*. Con una interpretación no excesivamente refinada del intermedio de *La boda de Luis Alonso*, dada fuera de programa, se completó esta desgraciada experiencia de escuchar a una gran orquesta en una sala por completo impresentable. El público que llenaba el teatro no tuvo sobrado tiempo para aplaudir ya que tanto al final de la primera parte como después de la propina —dada tras sólo un par de salidas del director— la Orquesta abandonó inmediatamente el estrado con evidentes y lógicos deseos de dejar el Teatro Luengo cuanto antes.

En un avance de programas para el presente año se anuncia en Guadalajara un buen número de conciertos de diversas orquestas, grupos de cámara y solistas, entre ellos una audición del *Requiem* de Verdi con la Orquesta Sinfónica de Bilbao y el Coro de la Sociedad coral de Bilbao dirigidos por Jorge Rubio. Esperemos que los responsables de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha encuentren pronto un lugar adecuado para la celebración de estos conciertos hasta que pueda entrar en funcionamiento el anunciado y deseado Auditorio de Guadalajara.—CARLOS RUIZ SILVA.



TOLEDO:

Una orquesta, no un conjunto de músicos

La Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha ha comenzado sus actividades musicales con un auténtico acontecimiento digno de ser reseñado: la actuación de la London Symphony en las cinco capitales de la Comunidad, con dos programas distintos: El primero: Rossini: **Semirámide** (Obertura); J. Haydn: **Sinfonía núm. 100 en Sol mayor, «Militar»**; Chaikovsky: **Sinfonía núm. 5 en Mi menor, Op. 64**. El segundo: Rossini: **Semirámide** (Obertura); J. Haydn: **Concierto en Mi bemol mayor** (para trompeta y orquesta); L. van Beethoven: **Sinfonía núm. 6 en Fa mayor, Op. 68, «Pastoral»**.

Estos conciertos están enmarcados dentro de un programa general en el que se incluyen obras claves del clasicismo (once programas), obras de Beethoven (**Sinfonías núms. 5 y 6**, en 12 municipios), ciclo de orquestas españolas, grandes obras corales y grandes orquestas del mundo.

El lugar escogido para la celebración del concierto en Toledo es un marco extraordinario: el Museo de Santa Cruz. Lo cual no quiere decir que fuera el lugar ideal para este tipo de conciertos, ni mucho menos. Pues el hecho de tener

que situar a la orquesta en la confluencia de tres naves hace que se limiten mucho las posibilidades acústicas. No obstante, creemos que es el único lugar un poco apropiado que posee Toledo para este tipo de conciertos MASIVOS. Pero hemos de reconocer que, en honor de la verdad, el lugar puede favorecer mucho, sin duda, pero que lo importante, en definitiva, son los intérpretes. Pues el año pasado escuchábamos en el mismo marco a la Orquesta de Cámara Villa de Madrid, dirigida por Mercedes Padilla y el efecto fue muy distinto: una orquesta que no era capaz de afinar y totalmente desajustada.

La London Symphony consiguió un sonido extraordinario, un empaste y una unidad fantásticas. El sonido era de lo más cálido y acogedor; extremadamente atractivo. Fue un auténtico placer escuchar una calidad tan exquisita de sonido y una afinación tan perfecta.

El programa que escuchamos en Toledo fue el primero de los reseñados. Jorge Rubio, el director invitado para los cinco conciertos por Castilla-La Mancha, estuvo bien en general. Aunque cabría hacer algunas matizaciones. A la **Sinfonía núm. 100** de Haydn la dio muy poca gra-

cia. En cambio la quinta de Chaikovsky resultó mucho más atractiva e interesante, si bien hacía unos cambios de «tempo» muy bruscos que a veces no podían ser seguidos por la Orquesta. Naturalmente que ese desajuste entre director y Orquesta solamente se notó a la vista no al oído, por tener delante una orquesta fantástica.

Salvados estos pequeños fallos, pudimos disfrutar de un Chaikovsky extraordinario, rico, profundo, a la vez que majestuoso. Y es que la London Symphony es UNA orquesta, no un conjunto de instrumentistas extraordinarios. Hay como una cabeza invisible que unifica, que aúna las fuerzas, la expresión y el sonido. Hay como un hilo conductor común que unifica la honda sensibilidad de todos sus componentes.

Enhorabuena a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha por el momento tan grato que nos hizo pasar escuchando a la London Symphony. Esperamos que también dé oportunidades a otros grupos más modestos y no tan vistosos de la geografía española, dentro del esfuerzo que está llevando a cabo por extender la cultura.—**JAVIER LARA.**

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE SEGORBE COMISION DE CULTURA

2.º PREMIO DE COMPOSICION CORAL

“CIUDAD DE SEGORBE”
Enero 1986

Ante el gran éxito artístico alcanzado en las dos ediciones del Festival Coral de Segorbe, dedicado monográficamente a la polifonía religiosa, desde el Renacimiento a nuestros días, con especial atención a los autores de la Escuela Valenciana, el Excmo. Ayuntamiento en Pleno ha acordado convocar el II Premio de Composición Coral “Ciudad de Segorbe”, cuya adjudicación se registrará de acuerdo a las siguientes

Bases

1. Podrán tomar parte en este concurso los compositores de todos los países y todas las tendencias, si bien sólo podrán participar en el concurso las obras originales e inéditas que no hayan sido interpretadas en público o transmitidas por cualquier medio de difusión, incluso fragmentariamente.
2. Los compositores participantes no podrán presentar más que una sola obra al concurso.
3. La obra presentada será para coro mixto “a capella”, debiendo estar compuesta con la estrofa en latín perteneciente al Alleluia de la misa de Corpus, cuyo texto es el siguiente:
“Cáro méa vére est cibus, et Sanguis meus vére est pótus: qui mandúcat méam cárnem et bíbit meum sánguinem, in me mánet et égo in éo”.
4. Las partituras estarán escritas obligatoriamente con tinta y el grafismo deberá ser claro, habiendo de presentar, además del original dos fotocopias.
5. Las composiciones se presentarán bajo lema, sin signo que permita identificar al autor. Se acompañarán de sobre cerrado en el que figurará el lema y contendrá en su interior una plica donde figure el lema, título de la obra, nombre y dos apellidos del autor, dirección y número de teléfono.
6. Se otorgará un premio de 200.000 pesetas que podrá no adjudicarse si el Jurado calificador estima que no existe obra merecedora de él.
7. En el caso de no adjudicarse el premio, el Ayuntamiento de Segorbe se compromete a publicar una nueva convocatoria, con el mismo premio ahora convocado.
8. El plazo de admisión de las obras terminará a las 13 horas del día 23 de mayo de 1986.
9. La presentación de las obras se efectuará en la Secretaría del ayuntamiento de Segorbe (Castellón), España, y podrá hacerse personalmente o por correo certificado, teniendo en cuenta que no debe constar el remite del autor, en caso de que se haga por correo.
10. En ningún caso, el Ayuntamiento de Segorbe se hace responsable de la pérdida o deterioro de las obras que se envíen por correo.
11. Si una vez resuelto el Concurso se justificara que la obra galardonada no reúne las condiciones expuestas en la presente convocatoria, el autor será desposeído de su premio.
12. La edición consignará en la portada la siguiente inscripción “Premio de Composición Coral, Ciudad de Segorbe” (1986).
13. Las obras no premiadas deberán ser retiradas por sus autores o personas autorizadas, en el plazo máximo de tres meses a partir de la fecha de publicación del fallo, previa presentación del correspondiente justificante. Las obras no retiradas en dicho plazo quedarán como propiedad del Ayuntamiento de Segorbe, previa apertura de la plica correspondiente, para poder hacer constar en ellas el nombre del autor.
14. El Jurado emitirá su fallo el día 29 de mayo de 1986 y se hará público por los medios de difusión habituales.
15. La obra premiada será estrenada en los conciertos del IV Festival Coral de Segorbe, que tendrá lugar en el mes de junio de 1987.
16. La partitura de la composición premiada será publicada por la editorial de música Jaime Piles, de Valencia, con la reserva correspondiente de los derechos de autor, de acuerdo con la legislación vigente, siempre que al autor de la obra así lo desee.
17. El Jurado estará constituido por tres músicos de reconocido prestigio, cuyos nombres se harán públicos el mismo día del fallo.
18. Presidirá las reuniones del Jurado el Alcalde de Segorbe y actuará como Secretario del mismo el que lo sea de la Corporación, ambos con voz pero sin voto; la apertura de plicas se hará ante notario, quien dará fe del fallo emitido por el Jurado.
19. La participación en este concurso supone la aceptación plena de sus bases, siendo el fallo del Jurado inapelable.
20. La interpretación de las presentes bases será competencia exclusiva del Jurado constituido corporativamente.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Cátedra de Música
"Rafael Mitjana"

SEGUNDO CONCURSO ANUAL DE INVESTIGACION Y ESTUDIOS MUSICOLOGOS



DIPUTACION PROVINCIAL
DE MÁLAGA
Área de Cultura

«RAFAEL MITJANA» (1986) BASES

La Cátedra de Música «Rafael Mitjana» de la Universidad de Málaga y la Excma. Diputación Provincial de Málaga, hacen pública la convocatoria del SEGUNDO CONCURSO ANUAL DE INVESTIGACION Y ESTUDIOS MUSICOLOGOS «RAFAEL MITJANA», dotado con un Premio único de 300.000 pesetas, que podrá ser compartido, con arreglo a las siguientes Bases:

- 1) Los aspirantes deberán ser españoles.
- 2) Las obras serán inéditas y tratarán sobre la música en España.
- 3) Si se trata de una transcripción, recopilación o cancionero popular, la música irá precedida de un amplio estudio (bibliográfico, estilístico, analítico, etc.).
- 4) Las obras, original y una copia (que quedará en el Archivo de la Cátedra «Rafael Mitjana»), se presentarán acompañadas de un sobre cerrado conteniendo fotocopia del D.N.I. En la obra no debe figurar indicación alguna sobre la identidad del autor, sino tan sólo un lema o seudónimo, que también debe figurar en el exterior del sobre.
- 5) La presentación de las obras, o su envío por correo certificado, deberá hacerse antes del día 17 de Noviembre de 1986 y serán dirigidas a la «Cátedra Rafael Mitjana», Vicerrectorado de Extensión Universitaria, El Ejido, s/n, 29071 Málaga.
- 6) La Universidad de Málaga y la Excma. Diputación Provincial de Málaga, nombrarán un Jurado que, de forma inapelable, dictaminará la adjudicación del Premio, que podrá quedar desierto.
- 7) El fallo del Jurado y, en su caso, la posterior entrega del Premio, tendrán lugar en el próximo mes de diciembre.
- 8) La Universidad de Málaga y la Excma. Diputación Provincial de Málaga, se reservan el derecho preferente de publicación de la obra premiada. Si, transcurrido un año desde el fallo, no ejercitase ese derecho, y el autor tuviese ocasión de darla a la imprenta por otros medios, podrá hacerlo previa comunicación y haciendo constar que obtuvo el premio de este Concurso.
- 9) La participación en este Concurso implica la total aceptación de las presentes Bases.

Málaga, marzo de 1986

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA 35 EDICION

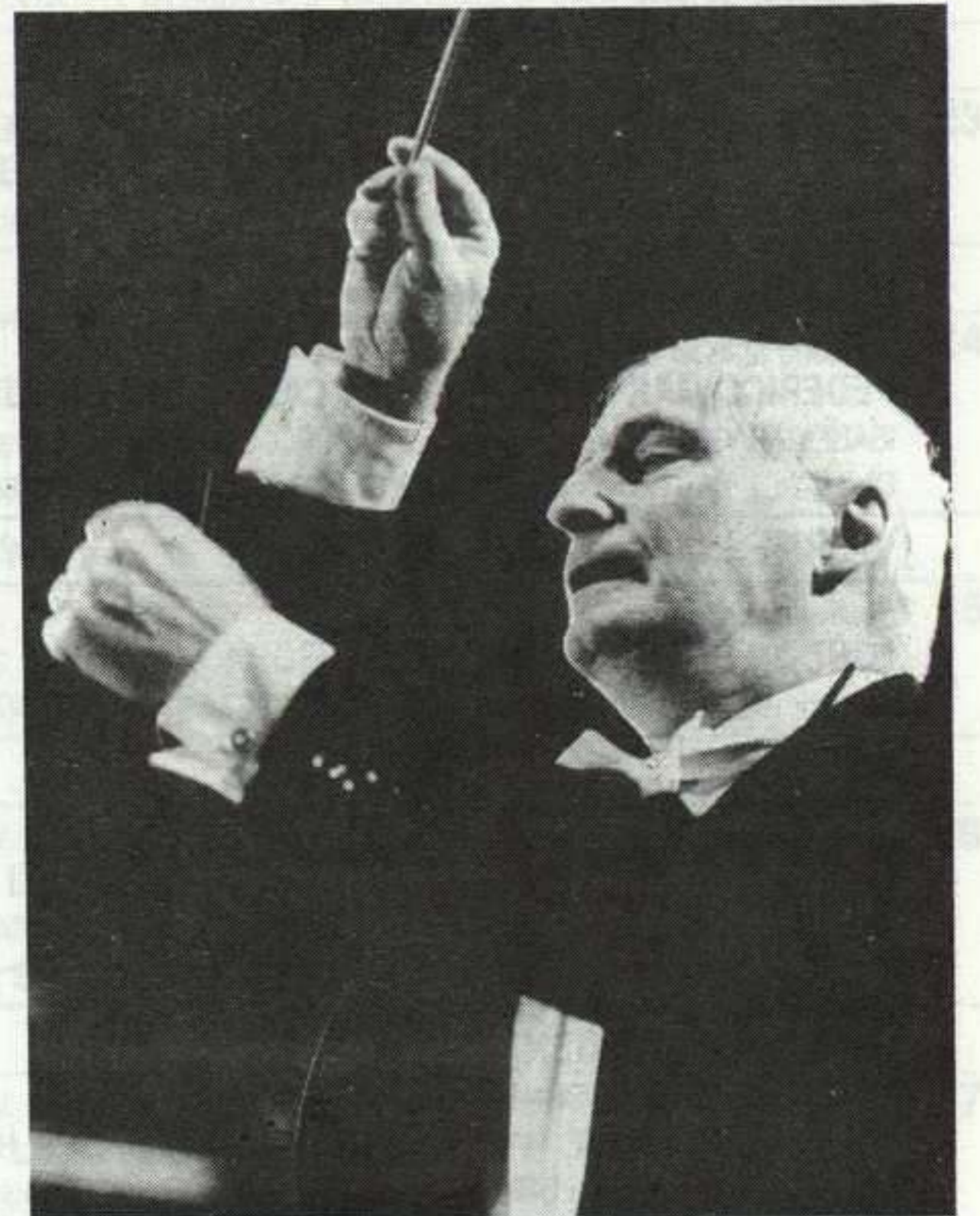
Con la presentación oficial de 35 edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada se continua el criterio fijado por la organización del Festival de conjugar lo internacional, lo nacional y lo andaluz. Este año, como el anterior, se incide especialmente en aspectos tales como la promoción y recuperación del patrimonio musical, coral y folklórico andaluz.

El cauce para tal pretensión en la presente edición se centrará en torno a la *Música en la Generación del 27*, en homenaje a Federico García Lorca, con la presencia igualmente de aquellos compositores españoles que celebran su centenario en esta edición, como son Manuel Canales, Ordoñez, Guridi, Esplá, Donostia y Julio Gómez, entre otros. A todos ellos se pretende rendir homenaje en las

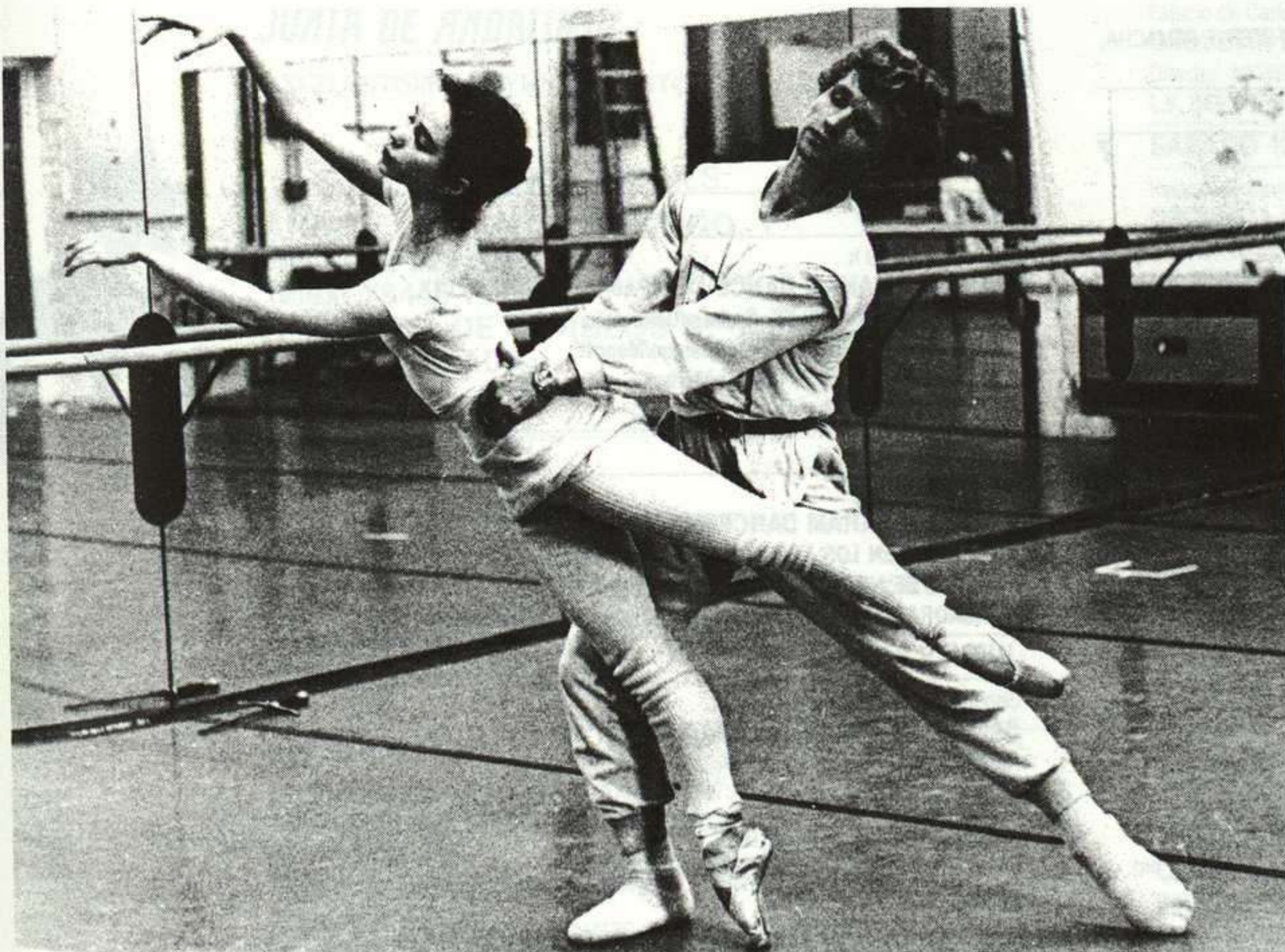
diversas manifestaciones musicales que integran el 35 Festival.

Durante los treinta y cinco días que dure la celebración del Festival, tendrán lugar tres Exposiciones, de las que cabe destacar la dedicada a la música en la Generación del 27 ya que se verá ilustrada de muy diversas maneras con conciertos y recitales a lo largo de esos días. Para tal fin, se han encargado obras concretas a los diversos conjuntos y solistas, por lo que el panorama musical se muestra sugerente y tremendamente interesante.

Uno de los apartados más destacables del Festival consiste en la puesta en escena de las óperas **El Rapto en el Serrano**, de Mozart, y **El Barbero de Sevilla**, de Paisiello, en coproducción con la ópera de Berlín y el Teatro Petruzzelli de Bari, respectivamente, asimismo, la



Vaclav Neumann, Director de la Orquesta Filarmónica Checa.



Trinidad Sevillano y Deter Schauffus, primeros bailarines del London Festival Ballet, durante el ensayo de *La Bayadere*.

escenificación de **El Retablo de Maese Pedro**, de Falla. El Género Lírico estará presente con la Antología de la Zarzuela con Plácido Domingo y la Compañía de José Tamayo, en homenaje y a beneficio de México.

El ballet contará con el London Festival Ballet, Marta Graham y su compañía de Danza de Nueva York y el ballet español de Mario Maya. Las agrupaciones sinfónicas vienen presentadas por la O. Filarmónica Checa, la O.S. de Baden Baden, La ONE, O. Karlowi Vary, ORTE y JONE. También actuarán el Trío de Cuerdas de París, el Quinteto de Cuerda de Berlín y el grupo LIM.

En cuanto a solistas, citar a M. Rostropovich, Christian Zacharias, Alexis Weissenberg, Narciso Yepes, Carlos Prieto, Eulalia Solé, Ricardo Iznaola, Uri Segal, y un largo número de artistas y conjuntos.

El programa del Festival se complementa con conciertos de Coros, Organo y Grupos Folklóricos en diversos lugares de la ciudad.—ENRIQUE GOMEZ ORTEGA.

JUNIO

DOMINGO 15

Palacio de Carlos V. 22,30 h. **1**
ORQUESTA FILARMONICA CHECA.
Director: V. NEUMANN. Solista: I. KRANSKY (Piano)
A. SALAZAR, Paisajes (Hom. a la Generación del 27)
F. CHOPIN, Concierto N.º 1 en mi menor para piano y orquesta.
A. DVORAK, Sinfonía n.º 9 «Nuevo Mundo»

LUNES 16

Auditorio Manuel de Falla. 22,30 h. **2**
ORQUESTA FILARMONICA CHECA.
Director: V. NEUMANN
W.A. MOZART, Sinfonía «Praga»
G. MAHLER, 1.ª Sinfonía

MARTES 17

Palacio de Carlos V. 22,30 h. **3**
TEATRO PETRUZZELLI DE BARI
EL BARBERO DE SEVILLA
Música: G. PAISIELLO. Libro: G. PETROSELLINI
Director: M. VIOTTI
Solistas: P. PAGE, R. COVIELLO, G. CECCARINI,
B. PRATICO, M. SAVOIARDO, G. BISI
Regidor: M. SCAPARRO. Escenógrafo: E. LUZZATI. Vestuario: S. CALI
Cémbalo: G. GOFFREDO
ORQUESTA DEL TEATRO PETRUZZELLI DE BARI

MIÉRCOLES 18

Palacio de Carlos V. 22,30 h. **4**
TEATRO PETRUZZELLI DE BARI
EL BARBERO DE SEVILLA
(El mismo reparto del día 17)

Auditorio Manuel de Falla. 20,00 h. **4-A**
TRIO DE CUERDAS DE PARIS
L. V. BEETHOVEN, Trío op. 2 N.º 2
J. GUINJOAN, Trío (Dedicado al Trío de Cuerdas de París)
W.A. MOZART, Divertimento K 563 en mi bemol mayor

JUEVES 19

Generalife. 23,00 h. **5**
LONDON FESTIVAL BALLET
Director Artístico: P. SCHAUFUSS
Primeros bailarines: P. SCHAUFUSS, T. SEVILLANO, P. ARMAND, E. TERABUST,
M. SKOOG, D. KAFOUNI, N. JHONSON, A. MOLIN, A. SOMBART, L. TRUGLIA
Director musical: GRAHAM BOND
ORQUESTA KARLOVY-VARY
GISELLE, Corali-Perrot-Skeaping/Adam

Auditorio Manuel de Falla. 20,00 h. **5-A**
FEDERICO GARCIA LORCA Y LA CANCION (I)
ISABEL ARAGON, soprano. MANUEL CABERO, piano.
Obras de J. BAUTISTA, E. HALFFTER, R. HALFFTER, J.J. CASTRO, F. GARCIA LORCA.

VIERNES 20

Generalife. 23,00 h. **6**
LONDON FESTIVAL BALLET
Director Artístico: P. SCHAUFUSS
Director Musical: A. MOGRELIA.
(El mismo reparto del día 19)
LA BAYADERE, Petipa/Minkus (Estreno en España)
SINFONIA EN DO, Balanchine/Bizet.
CARMEN, Petit/Bizet (Estreno del LONDON FESTIVAL BALLET

Auditorio Manuel de Falla. 20,00 h. **6-A**
EL PIANO EN LA GENERACION DEL 27 (I)
PERFECTO GARCIA CHORNET
Obras de A. SALAZAR, E. HALFFTER, J. BAUTISTA, O. ESPLA, R. HALFFTER, F. REMACHA,
S. BACARISSE, G. PITTALUGA

SABADO 21

Generalife. 23,00 h. **7**
LONDON FESTIVAL BALLET
(El mismo programa y reparto del día 20)

Auditorio Manuel de Falla. 20,00 h. **7-A**
LA MUSICA DE CAMARA EN LA GENERACION DEL 27 (I)
TRIO MOMPOU
Obras de J. HOMS, R. GERHARD, E. FDEZ. BLANCO, F. MOMPOU, X. MONSALVATGE.

DOMINGO 22

Generalife. 23,00 h. **8**
LONDON FESTIVAL BALLET
(El mismo programa y reparto del día 19)

Auditorio Manuel de Falla. 20,00 h. **8-A**
LA MUSICA DE CAMARA EN LA GENERACION DEL 27 (II)
CUARTETO HISPANICO NUMEN
Obras de M. CANALES, R. HALFFTER, J. GURIDI

LUNES 23

Palacio de Carlos V. 22,30 h. **9**
ORQUESTA SUDWESTFUNK BADEN-BADEN
Director: C. HALFFTER
Solista: M. ROSTROPOVITCH
M. DE FALLA, Homenajes
C. HALFFTER, No queda más que el silencio. (Concierto N.º 2 para violonchelo y orq.
Sobre F. GARCIA LORCA. Estreno en España)
Elegía a la muerte de tres poetas españoles.
M. DE FALLA, Tres Danzas de El Sombrero de Tres Picos

MARTES 24

Palacio de Carlos V. 22,30 h. **10**
ORQUESTA SUDWESTFUNK BADEN-BADEN
Director: URI SEGAL
Solista: M. ROSTROPOVITCH, A. DIAKOV, E. CSAPO
W. FORTNER, Intermedio «de Bodas de Sangre»
P.I. CHAIKOWSKI, Variaciones Rococó para violonchelo y orq. op. 33
D. SHOSTAKOVITCH, Sinfonía N.º 14 op. 35. Para soprano y bajo. (Sobre textos de F. García Lorca)

MIÉRCOLES 25

Auditorio Manuel de Falla. 22,30 h. **11**
ORQUESTA KARLOVY VARY
Director: R. ELISKA
A. DVORAK, Carnaval
S. PROKOFIEV, Pedro y el Lobo
M. de FALLA, El retablo de Maese Pedro
TEATRO DE MARIONETAS DE MAESE VILLAREJO
Solistas: M. ARAGON, M. CID, L. ALVAREZ.
Director de Escena: D. SUAREZ

JUEVES 26

Auditorio Manuel de Falla. 22,30 h. **12**
ORQUESTA KARLOVY VARY
Director: R. ELISKA
Estreno de los Premios «CIUDAD DE GRANADA»
M. CASTILLO, Obra encargo del Festival (Sobre textos de F. GARCIA LORCA)
R. HALFFTER, D. Lindo de Almería
A. DVORAK, Sinfonía N.º 8 en sol mayor, «La Inglesa»

VIERNES 27

Generalife. 23,00 h. **13**
PLACIDO DOMINGO Y LA ANTOLOGIA DE LA ZARZUELA
Director: JOSE TAMAYO (En homenaje y a beneficio de Méjico)

SABADO 28

Palacio de Carlos V. 22,30 h. **14**
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Director: RAFAEL FRÜBECK DE BURGOS
Solistas: NARCISO YEPES y VIKTORIA HERENC SAR
J. TURINA-FRUBECK, Tema y variaciones
O. ESPLA, «Berceuse» de La Pájara Pinta
E. HALFFTER, «Habanera» de la Muerte de Carmen
J. RODRIGO, Fantasia para un gentilhombre
Z. KODALY, Háry Janos
M. RAVEL, Bolero (Homenaje a la Generación del 27)

DOMINGO 29

Palacio de Carlos V. 22,30 h. **15**
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Director: RAFAEL FRÜBECK DE BURGOS
M. DE FALLA, El Amor Brujo
I. STRAWINSKY, El Pájaro de Fuego
J. BRAHMS, 1.ª Sinfonía (Homenaje a la Generación del 27)

LUNES 30

Auditorio Manuel de Falla. 22,30 h. **16**
ALEXIS WEISSENBERG, piano
Obras de C. FRANCK, R. SCHUMANN y F. LISZT (Homenaje a LISZT)

JULIO

MARTES 1

Generalife. 23,00 h. **17**
MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY DE NEW YORK.
DIVERSION DE ANGELES. Graham/Dello Joio
ERRANTE EN EL LABERINTO. Graham/Menotti
CUEVA DEL CORAZON. Graham/Barber
ACTOS DE LUZ. Graham/Nielsen

MIÉRCOLES 2

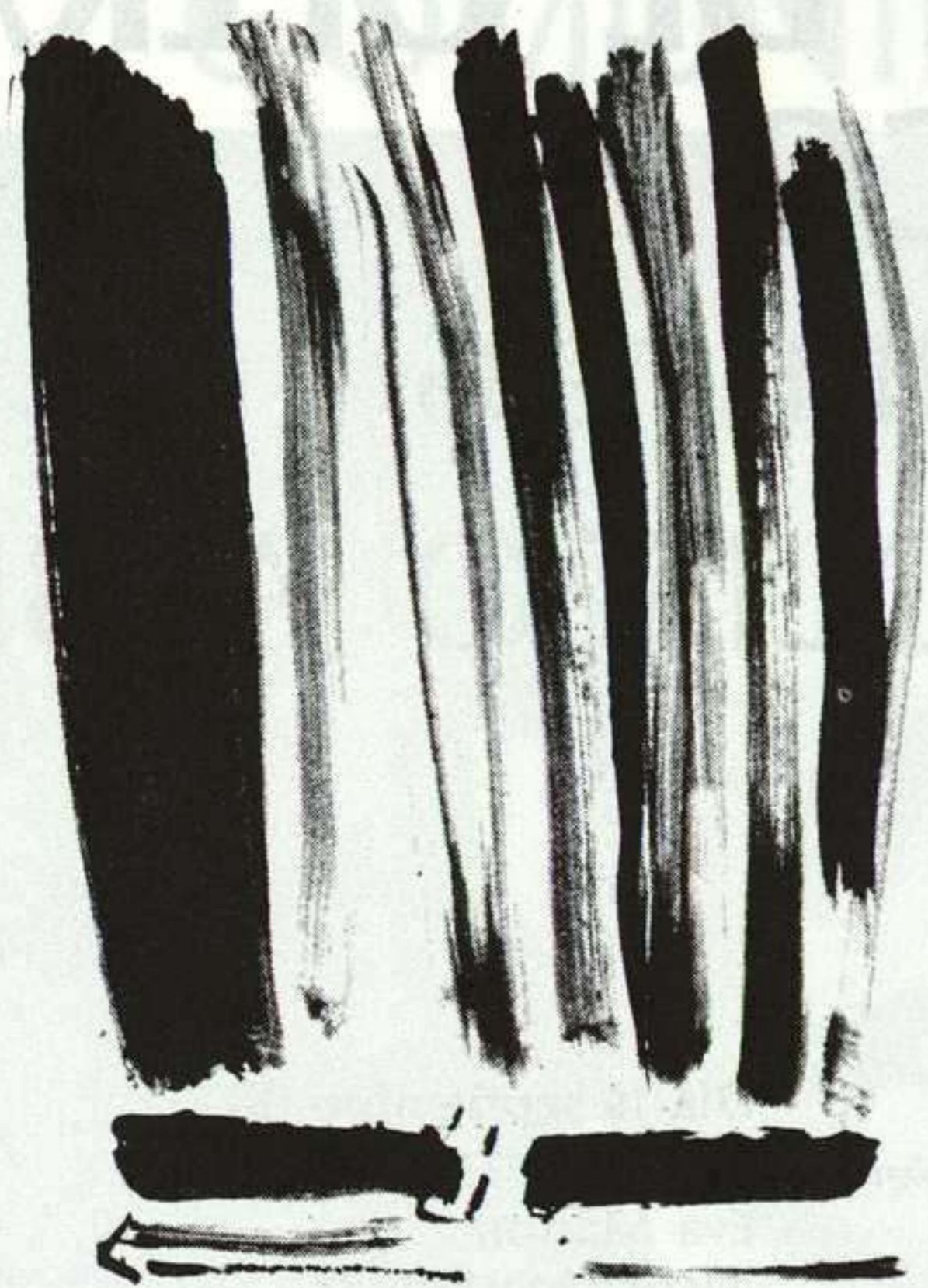
Generalife. 23,00 h. **18**
MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY DE NEW YORK
PRIMAVERA EN LOS APALACHES. Graham/Copland
ESTRENO DE NUEVO BALLET. Graham/Egge Estreno absoluto en Europa
CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA. Graham/Strawinsky

JUEVES 3

Generalife. 23,00 h. **19**
BALLET FLAMENCO DE MARIO MAYA
AMARGO, sobre textos de F. GARCIA LORCA
FLAMENCO LIBRE

Auditorio Manuel de Falla. 20,00 h. **19-A**
EL PIANO EN LA GENERACION DEL 27 (II)
EULALIA SOLE
Obras de M. BLANCAFORT, B. SAMPER, R. GERHARD, F. MOMPOU R. LAMOTE DE GRIGNOM Y X. GOLS

35 festival internacional de música y danza granada «86»



JUNTA DE ANDALUCIA

EXCELENTISIMO AYUNTAMIENTO DE GRANADA

INFORMES Y RESERVACIONES:

ANCHA DE SANTO DOMINGO, 1
Tel. (958) 225201-225441
Telex: 78449 FIMG-E
APARTADO DE CORREOS N.º 64
18009 GRANADA.

CICLOS PARALELOS:

FOLKLORE ANDALUZ
MUSICA CORAL Y MUSICA DE ORGANO
CONCIERTOS DEL CURSO MANUEL DE FALLA
MISA CANTADA EN MEMORIA DE MANUEL DE FALLA Y MUSICOS
ESPAÑOLES FALLECIDOS
CONFERENCIAS
XVII CURSO MANUEL DE FALLA

EXPOSICIONES:

LA MUSICA DE LA GENERACION DEL 27:
HOMENAJE A FEDERICO GARCIA LORCA
(Ministerio de Cultura)
FEDERICO GARCIA LORCA Y LA CULTURA ESPAÑOLA DE SU TIEMPO
(Junta de Andalucía)
ESTRUCTURAS MUSICALES DE LOS HERMANOS BASCHET
(Universidad de Granada)

VIERNES 4

Generalife. 23,00 h.

NOCHE DE FLAMENCO

(Homenaje a F. GARCIA LORCA)

E. MORENTE, al canto MANOLETE, al baile.

20

Auditorio Manuel de Falla. 20,00 h.

FEDERICO GARCIA LORCA Y LA CANCION (II)

CARMEN BUSTAMANTE, soprano

PERFECTO GARCIA CHORNET, piano

Obras de M. PALAU, B. SAMPER, E. TOLDRA, F. MOMPOU, X. HOMS, R. GERHARD

20-A

SABADO 5

Arrayanes. 22,30 h.

W.A. MOZART, EL RAPTO DEL SERRALLO

Director: JESUS LOPEZ COBOS

Director de escena: K. SOMMER

Solistas: CH. WEINDINGER, A. RAMIREZ, N. ORTH, J. FAUFMANN, F. HUEBNER; K. SOMMER

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Coproducción del Festival de Granada y la Opera de Berlín

21

Auditorio Manuel de Falla. 20,00 h.

LA GUITARRA EN TORNO A F. GARCIA LORCA Y SU GENERACION

RICARDO IZNAOLA

Obras de V. ASENSIO, J. BAUTISTA, E. HALFFTER, G. PITTALUGA, S. BACARISSE,

ANTONIO JOSE, A. BARRIOS, M. RAVEL, M. DE FALLA, A. SALAZAR, R. GARCIA ASCOT.

21-A

DOMINGO 6

Arrayanes. 22,30 h.

BERLINER STREICHQUINTETT

(Quinteto de cuerdas de Berlín)

W.A. MOZART, Quintetos para cuerdas Kv 179, Kv 516, Kv 515

22

Auditorio Manuel de Falla. 20,00 h.

LA MUSICA CONTEMPORANEA

GRUPO LIM

Director: JESUS VILLA ROJO

Obras de I. STRAWINSKY, O. MESSIAEN, J. VILLA ROJO, J. GARCIA ROMAN

22-A

LUNES 7

Arrayanes. 22,30 h.

W.A. MOZART, EL RAPTO DEL SERRALLO

(El mismo repertorio del día 5)

23

MARTES 8

Arrayanes. 22,30 h.

BERLINER STREICHQUINTETT

(Quinteto de cuerdas de Berlín)

W.A. MOZART, Quintetos para cuerdas Kv 406, Kv 593, Kv 614

24

MIERCOLES 9

Arrayanes. 22,30 h.

CARLOS PRIETO, Violonchelo. ANGEL SOLER, piano

Obras de L.V. BEETHOVEN, E. HALFFTER, D. SHOSTAKOVITCH, Z. KODALY

25

JUEVES 10

Palacio de Carlos V. 22,30 h.

ORQUESTA DE LA RTVE

Director: MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ

L.V. BEETHOVEN, Sinfonía N.º 1; Sinfonía N.º 3

26

VIERNES 11

Palacio de Carlos V. 22,30 h.

ORQUESTA DE LA RTVE

Director: MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ

L.V. BEETHOVEN, Sinfonía N.º 2; Sinfonía N.º 5

27

SABADO 12

Palacio de Carlos V. 22,30 h.

ORQUESTA DE LA RTVE

Director: MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ

L.V. BEETHOVEN, Sinfonía N.º 6; Sinfonía N.º 7

28

DOMINGO 13

Palacio de Carlos V. 22,30 h.

ORQUESTA DE LA RTVE

Director: MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ

L.V. BEETHOVEN, Sinfonía N.º 4; Sinfonía N.º 8

29

LUNES 14

Palacio de Carlos V. 22,30 h.

ORQUESTA DE LA RTVE

Director: MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ

Solistas: A. HIGUERAS, M. PERELSTEIN, T. MOSER, F. GRUNDHEBER

L.V. BEETHOVEN, 9ª Sinfonía

30

MARTES 15

Auditorio Manuel de Falla. 22,30 h

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

CORAL CARMINA

CORAL POLIFONICA UNIVERSITARIA DE LA LAGUNA

COROS DEL CURSO MANUEL DE FALLA

DIRECTOR: EDMON COLOMER

Solista: A. COKU, L. ALVAREZ

J. BRAHMS, Requiem Alemán

31

ASOCIACION BILBAINA DE AMIGOS DE LA OPERA

XXXV TEMPORADA DE OPERA PAIS VASCO

AGOSTO-SEPTIEMBRE, 1986

BILBAO - TEATRO COLISEO ALBIA

Día 29 agosto (A)

FAUST/Ch. Gounod
Alfredo Kraus
Mirella Freni
Justino Díaz
Santos Ariño
Director: Alain Guingal

Día 31 agosto (A)

LA FORZA DEL DESTINO/G. Verdi
Leo Nucci
Mara Zampieri
Giuseppe Giacomini
Dimitri Kavrakos
Bruno Pratico
Adriana Stamenova
Director: Angelo Campori

Día 2 septiembre (B)

FAUST/Ch. Gounod
Alfredo Kraus
Mirella Freni
Justino Díaz
Santos Ariño
Director: Alain Guingal

Día 4 septiembre (B)

LA FORZA DEL DESTINO/G. Verdi
Leo Nucci
Mara Zampieri
Giuseppe Giacomini
Dimitri Kavrakos
Bruno Pratico
Adriana Stamenova
Director: Angelo Campori

Día 6 septiembre (A)

TURANDOT/G. Puccini
Eva Marton
Nicola Martinucci
Director: Bruno Rigacci

Día 8 septiembre

L'ELISIR D'AMORE/G. Donizetti
Alfredo Kraus
Adriana Anelli
Enzo Dara
Santos Ariño
Director: Bruno Rigacci

Día 10 septiembre (B)

TURANDOT/G. Puccini
Eva Marton
Nicola Martinucci
Director: Bruno Rigacci

Día 12 septiembre

TOSCA/G. Puccini
Mara Zampieri
Jesús Pinto
Juan Pons
Director: Angelo Campori

Día 15 septiembre

MANON LESCAUT/G. Puccini
Mara Zampieri
Nicola Martinucci
Santos Ariño
Director: Bruno Rigacci

ORQUESTAS

Sinfónica de Bilbao
Sinfónica de Euskadi

REGIDOR: Diego Monjo

COROS DE LA A.B.A.O.

Director: Juan José Larrínaga



Oficina: Rodríguez Arias, 3-1º
48008 BILBAO (Vizcaya)
Teléfonos (94) 415 54 90-415 66 55



LA MUSICA EN LA COMUNIDAD DE MADRID



DECLARACIONES DEL PRESIDENTE DE LA COMUNIDAD, JOAQUIN LEGUINA

Todos los pueblos además de su paisaje, de sus costumbres, tiene su música, a través de las cuales manifiestan su ritmo vital. Sus armonías, nacidas de materiales más o menos vernáculos, nos evocan su pasado y su presente, sus necesidades y por qué no, también sus aspiraciones. En definitiva, se podría afirmar que la música quiere decirnos algo del lugar donde se produce, o algo que no hubiéramos debido perder, o está todavía por decirnos algo.

Madrid, musicalmente, no es una excepción en el concierto de las comunidades españolas, manifestando a través de los siglos su pulso rítmico, si bien, debido a su posición geográfica y a su carácter de centro administrativo, ha recibido influencias muy diversas que han hecho que su propia estética haya ido enriqueciéndose progresivamente, sin perder caracteres autóctonos que hablan por sí mismos de su historia.

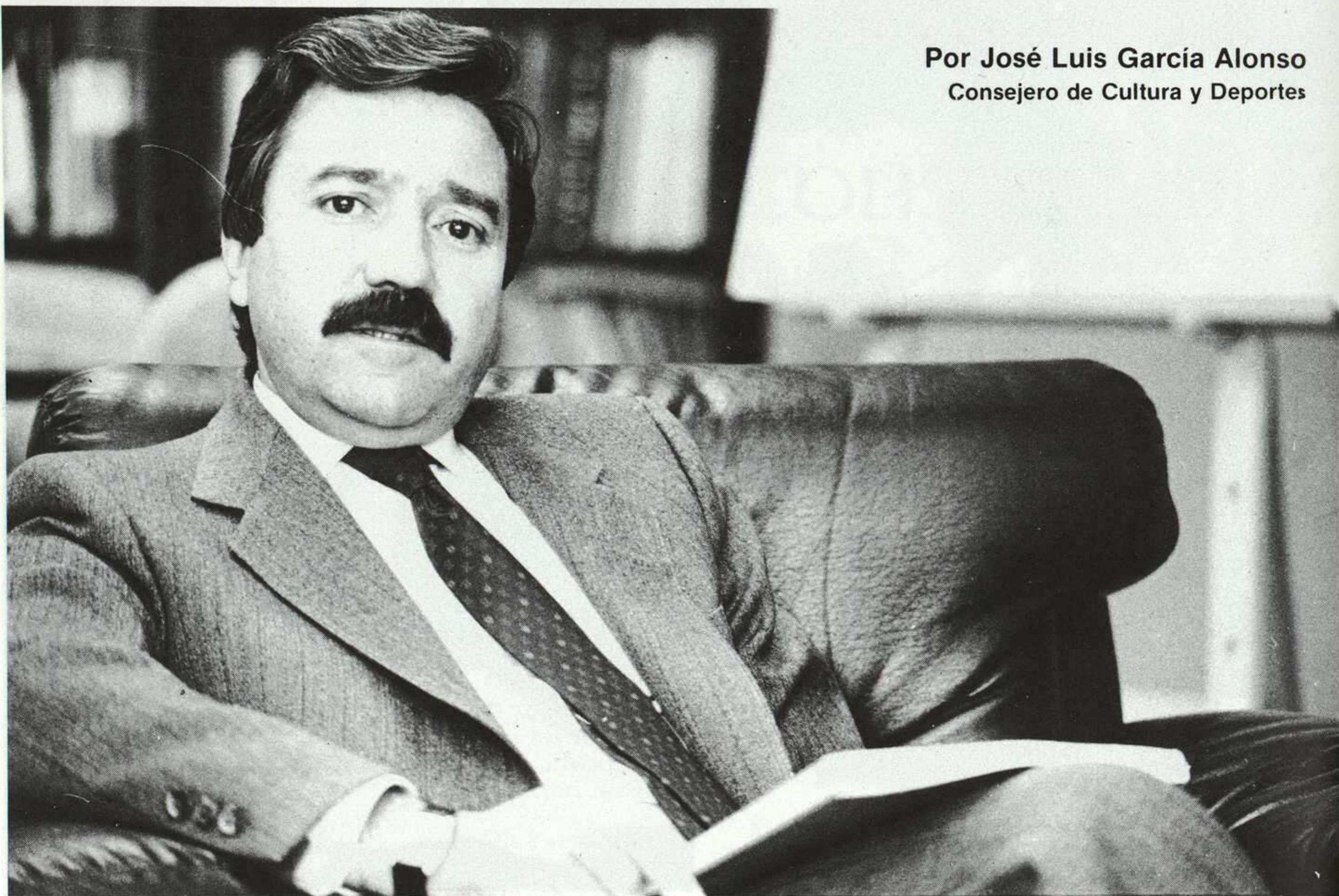
Desde el siglo XII en que aparece el *Magne Virtutis Titulo*, el primer himno dedicado a San Isidro, hasta la actual música electroacústica, pasando por los baile-

tes de Fray Manuel Correa, la música madrileña ha ido incorporando todo su componente popular que se hace quizá más presente en el llamado "género chico", aunque no tan chico si hacemos caso a comentarios elogiosos que de estas obras han hecho músicos extranjeros como Saint-Saens. No podemos olvidar tampoco, al hacer esta breve semblanza de la música de Madrid, a los Scarlatti y Bocherini que, sin ser su cuna madrileña, supieron expresar la esencia del ritmo vital de Madrid, quizá como ningún compositor lo hizo en su época.

Siendo muy rica la historia musical de Madrid, quizá mucho más lo sea su presente y, por qué no decirlo, sus perspectivas de futuro. Hoy nos encontramos con un Madrid que vibra al unísono con las regiones europeas más dinámicas. Es y debe seguir siendo una labor de todos que la música, que su mensaje estético y de convivencia esté presente, esté viva en el corazón de todos nosotros.



LA MUSICA EN LA COMUNIDAD DE MADRID



Por José Luis García Alonso
Consejero de Cultura y Deportes

Creo que Madrid cuenta, en su conjunto, con una buena oferta musical. Sin embargo, Madrid, que es más que Madrid, y ustedes ya me entienden, no debe ver concentrada exclusivamente en su capital esta oferta que, como antes decía, cuantitativa y cualitativamente, atraviesa por un buen momento. Los pueblos y ciudades que integran nuestra Comunidad, además de la capital, deben ser igualmente partícipes de ese buen momento, que (según yo deseo y espero, y en ello trabajamos), debe tener una continuidad, un asentamiento definitivo en el tiempo que anule la fugacidad que la idea de momento lleva.

En la Consejería de Cultura de esta Comunidad de Madrid, a través de la Dirección General de Cultura, estamos trabajando en el desarrollo de esas dos líneas de actuación que acabo de apuntar.

De una parte, tratamos de consolidar, incrementándola, la oferta que en Madrid capital se lleva a cabo, con una labor de difusión que considero imprescindible, porque encierra a la vez un intento de

provocar una afición creciente y también por qué no, el deseo de participación en aquéllos que, por las razones que fueren, no han tenido o no tienen la posibilidad o el interés por acercarse, siquiera una vez, al hecho musical.

Pero esto, con no ser poco, sería del todo insuficiente si esta acción quedara restringida al ámbito capitalino, por lo que tratamos —y lo estamos consiguiendo— de extender esta labor de difusión a otros lugares de nuestra geografía, otros ámbitos y personas que, por diferentes motivos, han permanecido históricamente ajenos al fenómeno de la música escuchada en directo, en algunos casos, simplemente escuchada.

La organización, por parte de esta Consejería, del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, es quizá la muestra más visible de esta labor, aunque no la única, ya que las campañas de difusión, generalmente en ciclos organizados sobre diferentes temas, son desarrolladas durante todo el año, a lo largo y ancho de nuestra Comunidad, incluida la capital,

utilizando para ello no sólo los lugares habituales, sino también nuevos espacios que nos permitan acercar la montaña a aquéllos que —por una razón u otra— no quieren o no pueden aproximarse a ella.

Esto, con representar una parte importante de nuestra dedicación a la música, en tiempo y presupuesto, es evidente que no sería suficiente si de verdad queremos que Madrid no se limite a pasar por un «buen momento» musical, sino que, por el contrario, ese momento arraigue y se instale para siempre entre nosotros. No bastaría tampoco con generar impulsos que actúen de estimulante, de acicate, de revulsivo, que despierten un sano afán de emulación —aunque luego este deseo se quede, de hecho, en el mero hábito de escuchar música—, si a la vez, y de forma paralela, no fuéramos creando las plataformas y el equipamiento necesario para atender, aunque sea mínimamente en una primera etapa, toda esa demanda personal o colectiva, que las acciones de difusión y de fomento tienden a generar. Aquí el proceso es más complejo, y desde



luego mucho más lento en su desarrollo.

Es necesario, en primer lugar, ir creando una red de locales que permitan albergar los conciertos, los recitales y todos aquellos acontecimientos de carácter musical que puedan celebrarse. El vacío —fuera de la capital, con dotación insuficiente, pero al fin y al cabo dotada—, es estremecedor. A lo largo de estos dos años hemos ido trabajando en la recuperación de locales que en su día fueron teatros y que se encontraban abandonados, en situación de grave deterioro o, simplemente, dedicados a otros menesteres (en Alcalá de Henares acabamos de recuperar para centro cultural un teatro, el Cervantes, que era utilizado como sala de bingo). Gracias a esta labor, poco vistosa durante su ejecución, pero muy eficaz para el desarrollo y enriquecimiento de nuestra cultura, al final de este año de 1986 contaremos con una red de centros culturales integrada al menos por siete teatros recuperados —uno de ellos, el Albéniz, en la capital—; y ya se sabe que donde pueden ser representados espectáculos teatrales es posible también ofrecer un concierto, un recital, una conferencia... aunque las condiciones acústicas, a veces, quizá no sean las óptimas. Por el momento y a la vista de cuál era el panorama anterior, nos basta con que sean suficientes.

La creación de plataformas (corales, bandas, orquestas) tampoco es una actividad menospreciable a la hora de desarrollar una política musical armónica —valga el juego de palabras— y de incidencia real en la sociedad. Son ya muchos —o al menos bastantes— los pueblos y ciudades de nuestra Comunidad que cuentan con bandas de música, fruto del esfuerzo de los Ayuntamientos —en muchos casos con el “espaldarazo” que desde esta Comunidad se les suministra—, y también son bastantes los grupos corales que, poco a poco, van surgiendo en muchos lugares. La creación de la Coral de Cámara de la Comunidad de Madrid, a principios del año pasado —dio su recital inaugural en enero del 85 en el Paraninfo de la Universidad de San Bernardo, y ha ofrecido ya más de setenta recitales, tanto en nuestra Comunidad como fuera de ella y en el extranjero— ha supuesto, a mi juicio, una buena plataforma para el perfeccionamiento de sus componentes —becarios todos ellos y casi en su totalidad titulados recientes o alumnos de los últimos cursos de la Escuela Superior de Canto—, así como un trampolín de lanzamiento para otras actividades dentro del campo profesional. De otra parte, su constitución y sus constantes giras han estimulado otras iniciativas sociales y artísticas dentro de este campo.

Deseo también hacer referencia —y es una grata obligación— a la importante labor efectuada por el Centro de Música Tradicional de la Comunidad de Madrid, dependiente de esta Consejería y que lleva adelante sus tareas y sus logros en colaboración con el Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes.

No hemos podido, hasta ahora, crear la Orquesta de Cámara de nuestra Comunidad, que constituye un viejo sueño de este Consejero, muchas veces acariciado

pero sin posibilidades de convertir en realidad, al menos de momento. Se trata de una espina que, cuando acabe la legislatura, más de uno, en esta Consejería, nos llevaremos para casa, aunque no por ello vayamos a cejar en nuestro empeño.

No obstante todo lo dicho hasta aquí, no cabe duda de que la creación de escuelas y conservatorios ha de ser el nudo gordiano de cualquier acción en este terreno. Reorganizamos y ampliamos el Conservatorio de San Lorenzo de El Escorial a principios de la legislatura y finales del 85, en Getafe, colaboramos con el Ayuntamiento para la creación de un conservatorio profesional, funcionando ya —a medio gas aún— a la espera de su reconocimiento oficial. Uno y otro cuentan con aulas externas para dar servicio a los pueblos y ciudades de las zonas respectivas. Las escuelas de música, municipales o privadas, se están también generalizando: Leganés, Alcalá, Móstoles, Madrid, etc. Pero es evidente que todo ello no basta. Hay que crear más conservatorios elementales y profesionales en nuestra Comunidad, y hay que hacerlo también en la capital. En este aspecto nuestro trabajo, justo es reconocerlo, no se ha materializado aún en resultados claros e importantes para los ciudadanos. Quizá la inexperiencia, aunque cada vez menos, como es lógico, se cruzó alguna vez en nuestro camino, zancadilleándonos con su pata velluda y provocando el atasco o al menos la reducción de la marcha.

Sin embargo, ahora, siquiera lentamente, empieza a despejarse el horizonte. El establecimiento de un acuerdo, hace pocas fechas, con la Consejería de Educación nos va a permitir relanzar viejos proyectos; que así sea.

Y poco más me queda por contarles; salvo que no han sido escasas, aunque quizá no todas, las asociaciones musicales, grupos profesionales, etc., con los que estamos colaborando, con la clara finalidad de que la música en nuestra Comunidad encuentre el campo cada vez más y mejor abonado para su arraigo y crecimiento; para que la receptividad y la creatividad musical de nuestros conciudadanos sea cada vez mayor; en beneficio de todos.

Creo sinceramente, a modo de resumen, que no es poco el camino que en estos casi tres años llevamos recorridos, con aciertos y a veces con errores. Pero no es menos cierto que es mucho aún el que queda por transitar. Los presupuestos son siempre cortos, el tiempo escaso... No obstante, la voluntad política pervive. En ello estamos.



**BUSQUE LAS
MEJORES
MARCAS
INDEPENDIENTES
CON SOPORTE**



**Y EL SELLO DE
GARANTIA**



**EN LAS PRINCIPALES
TIENDAS DE DISCOS
DE TODA ESPAÑA**



UNIVERSIDAD DE MALAGA
CATEDRA DE MUSICA
"RAFAEL MITJANA"



EXCMO. AYUNTAMIENTO
DE MALAGA
AREA DE CULTURA

SEGUNDO CONCURSO ANUAL DE COMPOSICION MUSICAL

«PABLO RUIZ PICASSO» (1986) BASES

La Cátedra de Música «Rafael Mitjana» de la Universidad de Málaga y el Excmo. Ayuntamiento de Málaga, hacen pública la convocatoria del SEGUNDO CONCURSO ANUAL DE COMPOSICION MUSICAL «PABLO RUIZ PICASSO», con arreglo a las siguientes Bases:

- 1) Los aspirantes deberán ser españoles.
- 2) La obra deberá estar compuesta para orquesta sinfónica, con una plantilla que puede incluir maderas a tres, piano concertado, arpa y tres percussionistas; con o sin solistas. La forma es libre.
- 3) La duración mínima de la obra será de 15 minutos.
- 4) La obra ha de ser inédita y no haber sido premiada en ningún otro concurso.
- 5) El premio consiste en **trescientas mil pesetas** en metálico y estreno de la obra a cargo de la Orquesta Sinfónica de Málaga durante el V Festival de Música «Pablo Ruiz Picasso», en octubre de 1986.
- 6) La obra, autógrafa, ha de ser enviada (original y copia) por correo certificado a la «Cátedra Rafael Mitjana», Vicerrectorado de Extensión Universitaria, El Ejido, s/n. 29071 Málaga, o bien entregada personalmente en la misma dirección, antes del próximo día 15 de septiembre de 1986.
- 7) Cada trabajo debe ir acompañado de un sobre cerrado, conteniendo fotocopia del D.N.I., teléfono y dirección completa actualizada. En el exterior del sobre debe figurar únicamente un lema o seudónimo, que también ha de figurar en los trabajos, no pudiendo contener éstos indicación alguna sobre la identidad del autor.
- 8) La Universidad de Málaga y el Excmo. Ayuntamiento de Málaga nombrarán un Jurado que, de forma inapelable, dictaminará la adjudicación del Premio, que será indivisible y podrá quedar desierto.
- 9) El autor de la obra premiada deberá remitir a la dirección arriba indicada, y en el plazo máximo de 15 días a partir del fallo del Jurado, las partes de la obra para su estreno por la Orquesta Sinfónica de Málaga.
- 10) El fallo del Jurado, y en su caso la posterior entrega del Premio, tendrán lugar en la segunda quincena del próximo mes de septiembre.
- 11) La Universidad de Málaga y el Excmo. Ayuntamiento de Málaga se reservan el derecho preferente de publicación de la obra premiada. Si, transcurrido un año desde el fallo, no ejercitasen ese derecho y el autor tuviese ocasión de darla a la imprenta por otros medios, podrá hacerlo previa comunicación y haciendo constar que obtuvo el Premio de este Concurso.
- 12) La copia del trabajo premiado permanecerá en el Archivo de la Cátedra «Rafael Mitjana».
- 13) La participación en este Concurso implica la total aceptación de las bases del mismo.

Málaga, abril de 1986



En un número de RITMO dedicado monográficamente a la Comunidad de Madrid no podía faltar el tema de la Educación musical, que tanta trascendencia reviste en esta región, con sus cerca de 20.000 estudiantes de Música.

No olvidemos que toda acción loable de difusión cultural ejercitada desde el Ministerio de Cultura y desde cualesquiera otros estamentos sería como edificar sobre arena, con un público redu-

cido y siempre el mismo, mientras la educación musical no produzca una gran demanda de consumo en este campo, por parte de la sociedad. Por esto, la opinión del Consejero de Educación de la Comunidad de Madrid es clave en este tema y en orden a conocer la política que va a desarrollar en favor de acometer con urgencia la necesaria reestructuración de la Enseñanza musical en el área de sus competencias.



LA EDUCACION MUSICAL EN LA COMUNIDAD DE MADRID

Una entrevista con el
Consejero de Educación,
Jaime Lissavetzky Díez

RITMO.—Tras la firma del protocolo de transferencias en este área, ¿cuáles son las competencias actuales de la Comunidad de Madrid en el campo de la enseñanza musical?

JAIME LISSAVETZKY DIEZ.—Como ustedes bien saben, el Estatuto de Autonomía de Madrid otorga competencias legislativas plenas en materia de Conservatorios de interés para la Comunidad que no sean de titularidad estatal. En consecuencia, y a través del protocolo de ejercicio de competencias suscrito con el Ministerio de Educación y Ciencia, las competencias se extienden a la concesión de validez académica oficial en los Conservatorios no estatales, la clasificación como autorizados o reconocidos a los Centros no oficiales, la inspección sobre los mismos, la comprobación de las modificaciones que afecten a las condiciones reglamentarias, la revocación de las autorizaciones o reconocimientos concedidos, la aprobación o señalamiento del Centro docente oficial a que quedan adscritas a efectos de matrícula, el nombramiento de Tribunales para las pruebas finales de Grado, y, en general, aquellas competencias que en orden a la Administración de los Centros otorga Reglamento General de los Conservatorios de Música con respecto a los no estatales y el Reglamento de centros no oficiales de Enseñanzas Artísticas.

R.—¿Puede decirnos las realizaciones conseguidas hasta el presente en esta materia?

J.L.D.—Tras la firma del protocolo, hemos procedido a la revisión y actualización de los expedientes de reconocimiento y autorización, la recogida de datos sobre

profesorado, asignaturas y horarios, el estudio del estado de los Centros en sus distintos aspectos con la finalidad de conocer su adecuación a la normativa vigente, al tiempo que intentar garantizar la calidad de la enseñanza impartida.

Por otro lado, intentamos potenciar la inspección de los Centros, no sólo con la finalidad de agilizar los expedientes de reconocimiento y autorización, sino también como modo de institucionalización de relaciones con los Centros y supervisión de sus actividades. Como proyectos inmediatos y realizables dentro del presente año tenemos intención de revisar la actual estructura de la Enseñanza musical en nuestro ámbito competencial, reglamentando tanto los aspectos administrativos como los académicos. Asimismo vamos a impulsar la creación escalonada de una red de conservatorios de grado elemental y profesional.

R.—Por el Gobierno de Canarias acaba de promulgarse una Ley sobre Educación musical, que ha sido comentada en el número del presente mes de abril de RITMO por don Mariano Pérez, Catedrático del Real Conservatorio de Madrid y Presidente de la sección española de la Sociedad Internacional para la Educación Musical (ISME-España). ¿Qué opina de ella? ¿La Comunidad de Madrid, en la misma línea que lo ha hecho la Comunidad Canaria, puede legislar sobre educación musical?

J.L.D.—El mero hecho de legislar sobre una materia sobre la que se ha cernido el olvido, la incompreensión y en muchos casos la ignorancia, me parece un evento de

primera magnitud. Creo que la citada Ley es una prueba de la fina sensibilidad cultural del Presidente canario y un logro más de la articulación autonómica del Estado español. Con respecto a la segunda parte de su pregunta, la Comunidad de Madrid puede legislar sobre Conservatorios de interés para la misma, si bien antes de hacerlo queremos completar nuestra infraestructura académica con la finalidad de no producir desajustes administrativos. Por otro lado, y dentro del proceso de elaboración de la norma, queremos hacer participar a los sectores afectados, últimos destinatarios, en definitiva, de su aplicación, lo cual ralentiza, obviamente, la preparación de las mismas.

R.—Se viene comentando que la educación musical en España, y más concretamente en Madrid, es un caos y de ello se hacen eco con frecuencia los medios de comunicación, con un solo conservatorio, otro de reciente creación y algunos centros privados algo improvisados, sin infraestructuras, para cubrir un censo de cerca de 17 millares o más de alumnos de música. ¿Qué juicio le merece tal opinión?

J.L.D.—Efectivamente el Conservatorio de Madrid, dependiente de la Administración Central, ha sido objeto, no sin razón, de numerosas críticas, habiéndose definido como la *guardería más barata de Madrid*. Ello es debido, como ustedes saben, a la enorme masificación y a la carencia de medios materiales y personales, así como a unas estructuras decimonónicas, que desbordan la actuación de los grandes profesionales que en él pres-



tan sus servicios. Con la finalidad de paliar esta lamentable situación tenemos intención, como ya he apuntado, de crear una red de conservatorios oficiales de carácter no estatal de grado elemental y profesional, lo cual descongestionará la actual masificación existente en los primeros cursos, permitirá el acceso de todos los que lo soliciten y redundará obviamente en la calidad de la enseñanza impartida. De esta manera, y una vez desmasificados los cursos elementales y medios, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid podrá efectuar una labor más docente y meditada, al tiempo que podrá destacar a muchos de sus profesionales a realizar tareas de investigación o innovación pedagógica musical, labor de la que desgraciadamente no andamos sobrados. No obstante, se hace preciso que por la Administración Central se proceda a una profunda reforma tanto de la estructura como de los programas, con el fin de que el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid sea efectivamente operativo.

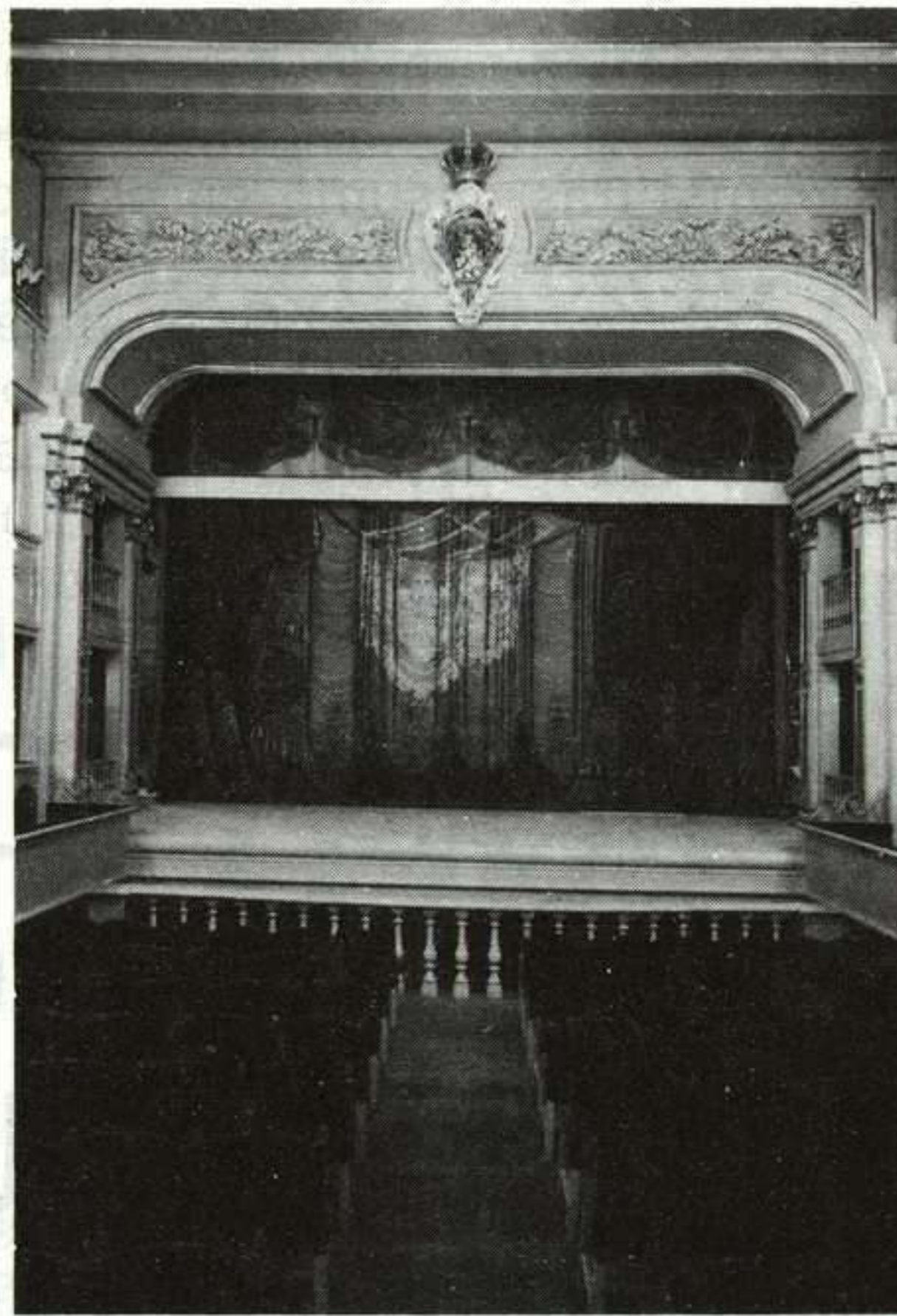
R.—¿Cree posible, dentro de la Comunidad de Madrid, llegar a alcanzar las estructuras, en el campo de la formación musical, del modelo europeo: un centro musical realmente superior, de rango universitario, y de otros numerosos centros elementales y medios, y en proporción a ese elevado censo de estudiantes de Música?

J.L.D.—No sólo lo creo, sino que además lo considero imprescindible para atender la creciente demanda de enseñanza musical, así como para lograr una formación adecuada no sólo para los futuros profesionales, sino también como necesario elemento de impulso de la educación musical en la Región.

El aumento del nivel cultural de España en general, y de Madrid en particular, ha sido el catalizador de lo que se ha dado en denominar el *boom* de la música. Como muestra de la creciente demanda de educación musical les doy un dato: en el año setenta y ocho, únicamente existía un Centro reconocido en toda la Región de Madrid y ninguno autorizado. En la actualidad han abierto sus puertas treinta Centros reconocidos y están pendientes de hacerlo veintidós más. Esto es un hecho muy significativo y que hay que valorar muy positivamente. No obstante, y en el orden de la educación musical superior, estimo que no ha habido un cambio sustancial y ello tanto por la masificación legal, como es la Ley 30/84, que ha echado por tierra las sentidas aspiraciones de los profesionales del Conservatorio en cuanto a la homologación de sus títulos a nivel universitario, extremo que entiendo debe ser ponderado e incluso rectificado en un futuro.

R.—Nos han llegado rumores en orden a la creación inmediata de dos escuelas de música de Grado Elemental y Medio por parte de la Consejería de Educación. ¿Qué hay sobre esto y cuál sería su estructura y ubicación?

J.L.D.—Creo que ya la he respondido en parte esta pregunta. Nada más añadir que, efectivamente, estamos en trámites muy avanzados para la creación de una red de Conservatorios, pudiendo asegurarle que el primero de los mismos estará



Real Coliseo de Carlos III.

en funcionamiento para el curso 86-87. La creación de esta red, en la que se subsumiría, mediante la figura de un Patronato, al Conservatorio de El Escorial y a los municipios que así lo deseen, nos permitirá tener una infraestructura básica sobre la cual ejercer de forma homogénea nuestras competencias. Respecto a la estructura, estamos elaborando un documento donde se intenta conjugar las líneas de investigación docente más avanzadas en Europa, y una vez concluido, se adoptarán las medidas conducentes a su puesta en aplicación.

R.—Existe un desconcierto en el terreno de las escuelas privadas; algunas de ellas están autorizadas, pero no cuentan con los medios suficientes para el desempeño de sus funciones decorosamente. ¿Qué control o inspección ejerce la Consejería de Educación sobre las mismas?

J.L.D.—Efectivamente, desde que hemos asumido las competencias en esta materia hemos constatado numerosas irregularidades fundamentalmente en lo que se refiere a profesores que aportaban su título para que el Centro pudiera ser reconocido o autorizado, pero que posteriormente no prestaban sus servicios en el Centro, así como deficiencias en las instalaciones. En un primer momento, y como quiera que la Administración Central no ejerció una inspección todo lo rigurosa que se debiera, hemos preferido apercibir al interesado con la finalidad de que subsane o corrija la infracción advertida. A partir de ahora, vamos a incrementar la labor inspectora y seremos estrictos a la hora de aplicar todo el peso de la Ley a los Centros que no se atengan a la legalidad, llegando incluso a la revocación del reconocimiento o autorización, y ello no sólo con la finalidad de cortar de raíz situaciones anómalas, sino también con el objeto de prestigiar a aquellos Centros que están en este momento cumpliendo una meritoria y digna labor, y que se ven empañados por el torticero funcionamiento de unos pocos.

R.—Según opiniones muy generalizadas y, muy concretamente, compartidas por el anteriormente aludido Profesor don Mariano Pérez, para que Madrid se coloque un poco a nivel europeo, necesita una Escuela de Música o centro integrado a nivel de EGB por cada distrito, y unas cuatro a nivel de grado medio, quedando el Real Conservatorio descolgado solamente como centro superior o de rango universitario. ¿Qué opina sobre la viabilidad de tal plan?

J.L.D.—La idea del profesor don Mariano Pérez me parece, en principio, excelente. No obstante y con la finalidad de poder tener más elementos de juicio y a fin de efectuar una ponderación de todos los aspectos que plantea tan novedosa idea, se le ha solicitado al citado profesor que emita un dossier que comprenda tanto el planteamiento como el desarrollo posterior del proyecto. En cualquier caso, le anticipo que los criterios de la Administración Autónoma coinciden en lo esencial con este tipo de actuaciones.

R.—Saliéndonos del campo de la educación musical especializada ¿la Comunidad de Madrid tiene algún proyecto en el sentido de que en todo colegio nacional exista un profesor cualificado de Música, de igual rango que los titulados de otras disciplinas, a nivel de culturización y sensibilización musical en general de todo ciudadano, hecho que el Gobierno de Canarias trata de convertir en realidad en virtud de la Ley de Educación Musical que acaba de promulgar?

J.L.D.—Ciertamente, entendemos que no sólo tenemos que fijar nuestro campo de actuación en lo que se refiere al ámbito de la enseñanza profesional. La música, en tanto que es bien cultural de la sociedad, debe estar presente desde el parvulario hasta la Universidad. Es básico, para el desarrollo integral de la personalidad, fomentar la sensibilidad musical de toda la sociedad. En esta línea hemos iniciado, dentro del programa de formación del profesorado dimanante del Convenio suscrito con el Ministerio de Educación y Ciencia, un plan de Educación Artística consistente en audiciones didácticas para alumnos de Educación General Básica, cursos de Educación musical para profesores, conciertos en el Teatro Real, en colaboración con el Ministerio de Cultura, dirigidas a alumnos de EGB y Enseñanzas Medias, así como asistencia a los ensayos de la Orquesta Nacional. Igualmente se han promocionado casos, conjuntos y agrupaciones instrumentales de carácter escolar, fomentando aquéllos en los que la cuerda era el elemento principal, con la finalidad de paliar las carencias que tenemos en nuestro país de artes instrumentales.

Estas acciones se encadenan dentro de un ambicioso proyecto a medio plazo, y cuya finalidad última sería dotar a todas las Enseñanzas Medias de un Profesional de Música; me estoy refiriendo, por supuesto, a un titulado superior del Conservatorio con el objeto de que la enseñanza dejase de ser pura teoría musical o historia de la Música en el mejor de los casos, pasando a ser un elemento formativo básico en el aprendizaje y medio de cultivar la sensibilidad de todo el cuerpo discente.



APOYO A LAS ACTIVIDADES MUSICALES
EN EL AREA DE LA COMUNIDAD AUTONOMA

La Comunidad Autónoma de Madrid, por medio de la Consejería de Cultura y Deportes, concede anualmente una serie de subvenciones y ayudas a entidades y asociaciones que, sin fines de lucro, desarrollan actividades en torno a la difusión y promoción musical. Con esta encomiable labor se reconoce y estimula el trabajo dedicado al desarrollo de la vida cultural.

Las entidades beneficiadas el curso pasado con estas ayudas, cuya total dotación presupuestaria es de seis millones de pesetas, fueron las siguientes:

- Casa de Palencia
- Asoc. de Arte Flamenco "El Chaquetón"
- Laboratorio de Interpretación Musical (LIM)
- Coro Iberoamericano "El Dorado"
- Club Cultural Antonio Nebrija
- Asoc. Prov. Coros y Danzas "Francisco de Goya"
- Asoc. Universitaria de Danza "El Candil"
- Asoc. Vecinos Bellaescusa de Orusco
- Asoc. Cultural "El Bustar"
- Asoc. Sociocultural Convivencia y Cultura
- Asoc. Folklórica "Villa de Madrid"
- Círculo Guitarrístico de Madrid
- Agrupación Musical de Colmenar de Oreja

- Asoc. Sierra Musical — Los Molinos
- Asoc. Temporadas de la Música
- Federación de Casas Regionales de Madrid
- Asoc. Cultural de Extremadura.
- Asoc. Amigos de la Cultura de Moratalaz
- Centro Asturiano de Madrid
- Orquesta de laudes "Roberto Grandio"
- Asoc. Cultural y Rec. "Amigos de Navalcarnero"
- Centro Cultural "La Bufanda" de Coslada
- APA Colegio Cardenal Cisneros de Torrelaguna
- Asoc. de Amigos de la Música de Majadahonda
- Asoc. Cultural "Concejo Comunero" de Colmenar Viejo
- Asoc. de Vecinos Juan XXIII de Móstoles
- Club Zayas

También recibieron apoyo económico de la Consejería de Cultura y Deportes, independientemente de las dotaciones anteriores, las siguientes entidades:

- Agrupación Lírica de Madrid
- Asoc. Española de Música de Cámara
- Asociación Madrileña de Amigos del Acordeón

- Casa de Madrid en Barcelona
- Club Cultural "Antonio de Nebrija"
- Club de Jazz "San Juan Evangelista"

Otras subvenciones que, relacionadas con la música, se concedieron en 1985, a través de los Ayuntamientos:

— San Lorenzo de El Escorial, P.M. de la Casa de Oficios Conservatorio "P. Soler": 465.500 pesetas para dotar 39 becas al Conservatorio "Padre Soler".

— Colmenar Viejo: 500.000 pesetas para la adquisición de material musical (dos pianos).

— Getafe: 7.000.000 de pesetas con destino al Conservatorio de Música, para el inicio de actividades de la Escuela Municipal de Música.

— Getafe: 7.000.000 de pesetas para el funcionamiento del Conservatorio de Música Municipal.

Otras aportaciones importantes para la difusión musical fueron:

— Asociación Música Barroca, Curso Música Barroca y rococó en San Lorenzo de El Escorial, 7.000.000 de pesetas.

— Sociedad Bach: Ciclo Conciertos de Organo de Bach, en la Iglesia del Buen Suceso de Madrid, 1.500.000 pesetas.

— Radio nacional de España, R-3: para la Fiesta «El Estudiante y la Radio», 1.400.000 pesetas.

IV CURSO INTERNACIONAL
DE INTERPRETACION MUSICAL

EN COLABORACION CON EL CONCURSO
INTERNACIONAL DE PIANO PALOMA O'SHEA
Y LA SOCIEDAD PIANISTICA ISAAC ALBENIZ

CURSO DE MUSICA DE CAMARA "JESUS DE MONASTERIO"
CON EL TRIO DE MADRID

Director:
Federico Sopena

Profesores:
Joaquín Soriano, piano
Pedro León, violín
Pedro Corostola, violoncello
SANTANDER (ESPAÑA)
25 agosto - 5 septiembre 1986

INFORMACION:

Secretaría de alumnos de la
Universidad Internacional
Menéndez Pelayo
Isaac Peral s/n
28040 Madrid (España)
Tfno: (91) 449 74 99/449 74 12

Concurso Internacional
de Piano Paloma O'Shea
Hernán Cortés, núm. 3
39003 Santander (España)
Tfno: (942) 21 48 01/31 12 66
Telex: 35833-BADER E





ENTREVISTA CON ARACELI PEREDA

Directora General de Cultura

Araceli Pereda Alonso, Directora General de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid, responde a este cuestionario de RITMO, centrado especialmente en la política musical que lleva a cabo su Departamento. Aspectos referidos a sus criterios de renovación, al presupuesto destinado a la música y a temas concretos del Festival de Otoño, entre ellos algunos tan importantes como la distribución de entradas, son analizados en profundidad por nuestra interlocutora.

RITMO.—¿Cuáles son las líneas generales de la política en materia musical que lleva la Comunidad Autónoma de Madrid?
ARACELI PEREDA ALONSO.—La Comunidad de Madrid articula su política en materia musical alrededor de tres objetivos; uno, la *educación* musical; dos, las *subvenciones* a la creación musical en cualquiera de sus campos y tres, la realización o contratación de *actividades* musicales.

Dentro del primer grupo podemos citar dos actividades importantes. En primer lugar, la creación de una red regional de conservatorios de grado elemental y medio. En segundo, el apoyo a las actividades que en el campo de la pedagogía musical son realizadas por profesionales de la música, procedentes tanto de orquestas como de Centros de Enseñanza. Así ocurre, por ejemplo, con los prestigiosos cursos de Música Barroca y Rococó que anualmente se celebran en San Lorenzo de El Escorial, y que en el futuro ampliaremos al estudio de otras etapas históricas y al de los diversos instrumentos musicales.

En el segundo campo, el de las subvenciones a entidades de carácter cultural, intentaremos aprovechar al máximo los no muy abundantes recursos existentes, estimulando la investigación y la creación y apoyando a los diversos agentes culturales.

Dentro del tercer área pueden señalarse como actividades más destacadas, y quizá más conocidas, las de nuestro Festival de Otoño y las de la Coral. Sin embargo, a lo largo de todo el año no dejamos de fomentar y estimular las realizaciones musicales, aunque sean trabajos menos espectaculares.

Para mejorar todo lo anteriormente expuesto, contaremos a partir de éste año con el notable soporte que nos proporcionará la Red Regional de Teatros, que servirá de apoyo en nuestros trabajos de creación y difusión cultural. Hasta el momento, la Comunidad de Madrid sólo disponía del Real Coliseo Carlos III en San Lorenzo de El Escorial. Muy recientemente fue inaugurado en Madrid el antiguo cine Albéniz como Teatro de la Comunidad. A lo largo de este año esperamos acabar los trabajos de rehabilitación de los teatros de Colmenar de Oreja, Chinchón, Navalcarnero, Collado Villalba y Alcalá de Henares, con lo que nuestra infraestructura cultural mejorará notable-

mente. A ellos se añadirán posteriormente un auditorio en Aranjuez, el de Torrelozanes y el pequeño Teatro-Corralla de Alcalá de Henares.

R.—Al tomar posesión de su cargo usted anunció una serie de novedades o reestructuraciones en las acciones musicales. ¿Podría detallarnos estas novedades y sus criterios de renovación?

A.P.A.—Una de las actividades que probablemente fatiga más a los creadores culturales y a quienes gestionamos la cultura, es el recorrido permanente de despachos en busca de ayudas a la creación cultural. Es necesario que la Administración ayude a los agentes culturales pero al mismo tiempo hemos de





recordar que gestionamos recursos públicos para beneficio del conjunto de la sociedad. Compaginar el interés de unos grupos con el del resto de la sociedad; rentabilizar al máximo los recursos humanos y económicos de que disponemos estimulando la eficacia administrativa, hacer público y claro el sistema de ayudas, son objetivos que pueden beneficiarnos a todos; agilizan la gestión, evitan esperar ante los despachos y hacen más objetivos los procesos administrativos.

Otro de los proyectos que atrae mi atención es el fomento del interés por la música. Esto, obviamente, está profundamente ligado a la educación y por ello, como ya explicaba anteriormente, tenemos un gran empeño en la red de Conservatorios y en las diversas actividades relacionadas con la pedagogía musical.

Estos y otros objetivos, como por ejemplo la programación coherente para la red de teatros regionales o el futuro de la Zarzuela, son materias que estudio en la actualidad y para ello cuento con la muy estimable colaboración del Consejo Asesor de Música.

R.—A partir del próximo año ¿cómo va a llevarse a cabo la distribución del presupuesto cultural y, en particular, el musical? ¿Cuál es la cuantía de ese presu-

puesto y su distribución en porcentajes aproximados?

A.P.A.—Es respuesta habitual entre todos los gestores de la cultura referirse a la escasez de recursos económicos. En el caso de la Comunidad de Madrid, yo desearía ver ampliadas fundamentalmente las partidas presupuestarias dedicadas al fomento de la creación por parte de las asociaciones y entidades de carácter cultural, de las empresas privadas y de los Ayuntamientos. A ello se dedica en el presente año el 35,28% del presupuesto del programa de Desarrollo y Difusión Cultural. Nuestro deseo es elevar ese porcentaje al 50% del total de ese programa.

R.—Dentro de su línea de renovación ¿ha contemplado usted la posibilidad de renovar los equipos directivos de cada campo?

A.P.A.—Yo provengo del mundo de la función pública y soy una ardiente defensora de la eficacia y profesionalidad del personal de las administraciones públicas. Por ello, en ningún momento me he planteado la posibilidad de renovar los equipos directivos con los que cuenta esta Dirección General. Pero lo que sí planteo siempre que tengo ocasión, es la necesidad de ampliar la dotación de personal e incorporar gente nueva a la gestión de todas las áreas de la cultura. Concretamente, en el campo que nos

estamos refiriendo del Desarrollo y Difusión Cultural, tenemos, entre otras, una enorme laguna en la creación de un equipo de infraestructura de Festivales que nos es absolutamente necesaria dada la importante actividad que en este campo realiza esta Dirección General: Festivales de Teatro, de Cine como IMAGFIC o Alcalá de Henares; Festival de Otoño y Festival de Video de la Comunidad de Madrid, por ejemplo.

R.—También nos anunció un cambio de estructura y de algunas particularidades (por ejemplo, la distribución de entradas) en el Festival de Otoño. ¿Podría usted detallarnos en qué van a consistir estos cambios? ¿En qué aspectos se van a reflejar en la edición número tres del Festival de Otoño?

A.P.A.—El Festival de Otoño es uno de los hechos culturales más importantes de Madrid y ha conseguido gran reconocimiento y prestigio, pese a su juventud. Nuestro deseo es continuar en la misma línea de calidad.

Pero, a medida que vayamos consolidándolo y pase de la juventud a la madurez, habremos de ir perfeccionando algunas cosas como su extensión en el espacio y su popularidad. Esto quiere decir que ha de contarse más con los Municipios y sus ciudadanos para que cuando, por ejemplo, los espectáculos importantes no puedan ser trasladados a los pueblos de la región por imposibilidades técnicas se habiliten sistemas de acceso de los ciudadanos al lugar donde se realice el mismo. Para ello es necesario facilitar el transporte desde la provincia o una mayor disponibilidad de entradas. También en este aspecto, es nuestro propósito realizar un esfuerzo para poner a disposición del público el mayor número posible. Aunque esto no es algo tan sencillo como puede creerse, ya que en Madrid, como en ninguna otra ciudad del Estado confluyen gran número de instituciones públicas, representaciones extranjeras, medios de difusión y creación cultural y otros grupos de población a quienes un mínimo de educación obliga a facilitar el acceso a los espectáculos. No obstante, desemos compaginar la cortesía con la igualdad y por ello nos hemos fijado como objetivo para este año el que al menos el 20% del aforo de todos los espectáculos esté a la venta en taquilla con 24 horas de antelación. Para poder poner a la venta el mayor número de entradas posibles, nos proponemos adelantar la venta de abonos, limitar al máximo el número de invitaciones y evitar los espacios vacíos en los patios de butacas. Igualmente, se intentará aumentar el número de representaciones de cada espectáculo para, con ello, incrementar las posibilidades de acceso, aunque esto sea algo que depende menos de nuestra voluntad que del sistema de contratos de las compañías, al igual que ocurre con las posibilidades de grabar o retransmitir los conciertos.

Por último, esperamos que poco a poco el nivel de creación cultural en España permita ir incrementando el número de espectáculos y representaciones nacionales en las áreas del teatro, la música y la danza a lo que este Festival se dedica.





Dentro de los empeños de la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma ocupa un lugar preferente, y muy especialmente como imagen, el Festival de Otoño. En su momento, RITMO ha dedicado excepcional atención a sus dos ediciones, tanto previamente en el análisis de la programación como luego en el comentario de conciertos y otras sesiones.

No podía, pues, faltar a este número una visión directa de dicho Festival, que nos dan sus propios directores, José Luis Ocejo y Pilar Yzaguirre. Hubiéramos querido poder adelantar a nuestros lectores el proyecto de programación para este año, pero nuestros entrevistados han guardado reserva sobre este asunto.

ENTREVISTA A LOS DIRECTORES DEL FESTIVAL DE OTOÑO



Pilar Yzaguirre.

RITMO.—¿Cuáles son los criterios con los que ustedes programan la selección de artistas en el Festival de Otoño?

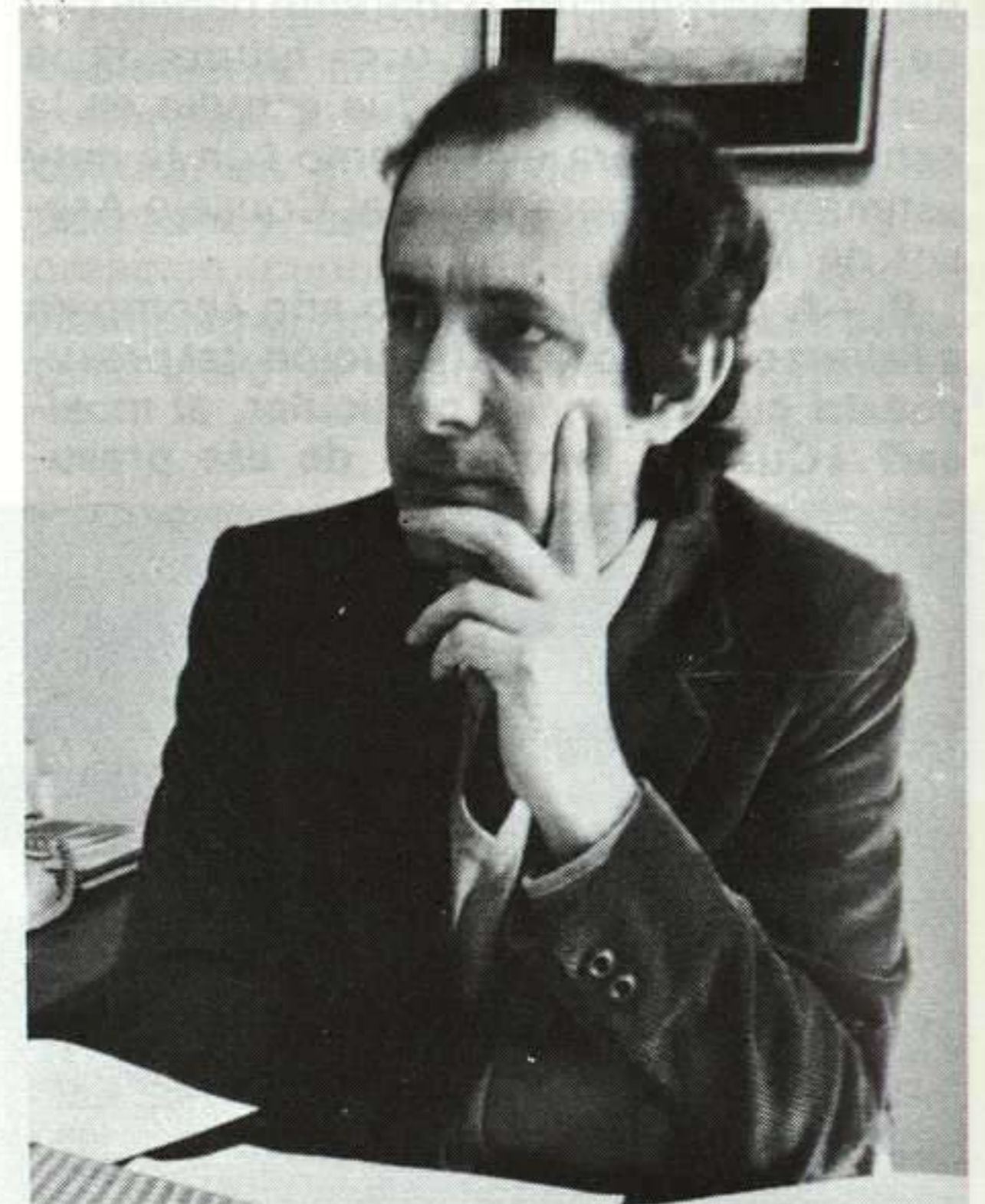
PILAR YZAGUIRRE Y JOSÉ LUIS OCEJO.—El Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid mantiene una línea de programación que se basa en un criterio permanente de calidad. La selección artística parte de una coherencia y unidad en todos los ámbitos donde es competente. Reiteramos la calidad como premisa de la que partimos, enmarcado todo ello dentro de unos objetivos a cumplir, incidiendo en cada edición de una de las áreas que componen nuestro campo de actuación, Danza, Música y Teatro, y sin que esto suponga que las áreas donde no se incide bajen el alto listón en el que se han encontrado en ediciones anteriores. Es también importante señalar el deseo de la dirección de que el Festival de Otoño alcance en cada edición una mayor difusión dentro de nuestra Comunidad, alcanzando un mayor número de localidades, logrando así, que todos los miembros de ésta empiecen a sentir al Festival como algo propio. comunidad y sobre todo hay que destacar

R.—¿Qué líneas generales siguen en esta programación y por qué?

P.Y./J.L.O.—El Festival de Otoño pretende incrementar el interés de los habitantes de esta Comunidad por la Danza, la Música y el Teatro; conjugar los conceptos de fiesta y cultura, fundiendo con ellos lo racional con lo sensitivo, lo popular con lo culto, la tradición con la vanguardia; amalgamar, en fin, las élites con las multitudes, todo ello dentro de una cosmovisión. Buscamos todo aquello que supone un avance en el medio artístico en el que nos encontramos. Cualquier manifestación de calidad, allí donde se encuentre, nos interesa a la hora de programar. Nuestro criterio de selección parte del posible interés del público de Madrid y del beneficio cultural aportable, que difícilmente se puede alcanzar por vías tradicionales de exhibición.

R.—Para ustedes ¿cuál es la característica o personalidad específica del Festival de Otoño en relación a otros festivales españoles o extranjeros?

P.Y./J.L.O.—El carácter de este Festival toma cuerpo desde el principio por su propia situación. Es un Festival para una

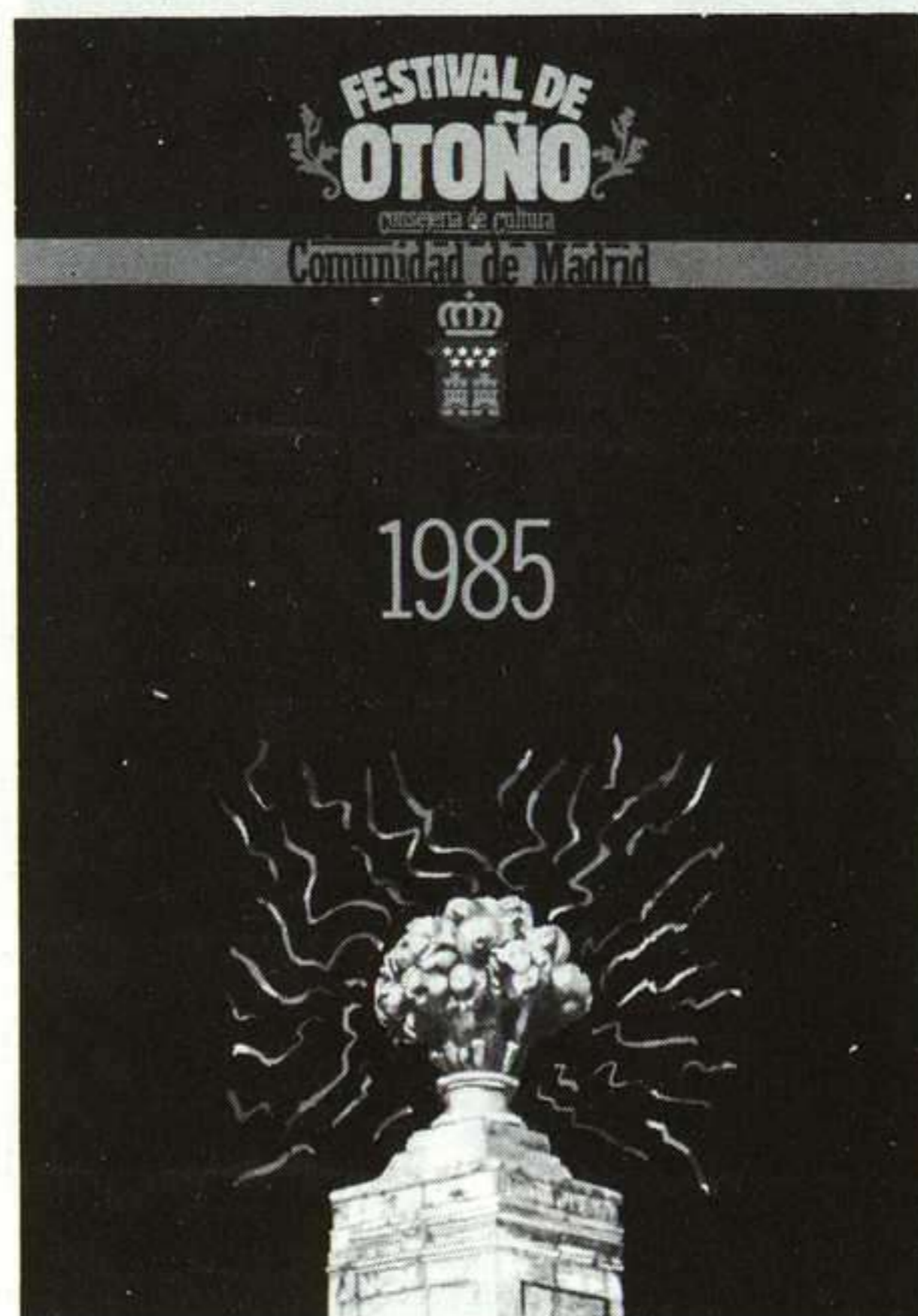


José Luis Ocejo.

que está compuesta por gente completamente heterogénea. El público de Madrid es cosmopolita y a la vez respetuoso de las tradiciones, ecléctico en influencias. Todo este aspecto sociológico es importante y ha calado en la propia personalidad del Festival. El Festival de Otoño cubre esta necesidad de los madrileños, el deseo de poder ser espectador de todas las tendencias culturales que inquietan tanto en nuestro país o fuera de él. El Festival concede, además, una especial atención a las culturas antiguas, poco conocidas en nuestra comunidad y de un gran atractivo y calidad artística. El Festival tiene por supuesto, también una vocación madrileña, que se manifiesta en la presencia de los mejores creadores e intérpretes que tiene y ha tenido nuestra región.

R.—Las dos sesiones hasta ahora celebradas del Festival de Otoño ¿qué experiencias les ha aportado? ¿Cómo van a reflejarse estas experiencias en sucesivas ediciones?

P.Y./J.L.O.—Las experiencias que hemos sacado en las dos ediciones concluidas del Festival han sido innumerables y todas ellas nos han servido para intentar





Miwako Abe y Timothy Kain. (Recital de violín y guitarra).



Bismillah Khan (Shenai, músico hindú).

mejorar nuestro trabajo. La respuesta del público madrileño tanto a la tradición como a las nuevas tendencias que se han mostrado dentro del Festival nos animan a seguir por esta vía de programación artística. El público es curioso y receptivo y hemos llegado a la conclusión de que sus deseos para con el Festival son la variedad y, por encima de todo, la calidad de lo que se muestra.

R.—¿Tienen ustedes algún avance de programación para el próximo Festival?

P.Y./J.L.O.—La tercera edición del Festival de Otoño está prácticamente prevista y concluida en sus distintas áreas, pero el avance al que hacen referencia no nos es posible adelantarlo ya que, hasta más avanzado el tiempo, no podemos garantizar su completo cumplimiento por motivos de contratación. Además es norma del Festival que este avance lo realicen las autoridades de la Comunidad.

R.—¿Hay algún cambio o cambios en la estructura del Festival de Otoño de 1986, respecto a anteriores ediciones?

P.Y./J.L.O.—La programación, organización y realización del Festival de Otoño sigue este año a nuestro cargo, conservando como cauces administrativos y políticos a la Dirección General de Cultura que se inserta dentro de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, cuyo consejero es José Luis García Alonso.

R.—¿Mantendrá el Festival la descentralización en la Comunidad de Madrid que tiene actualmente?

P.Y./J.L.O.—Por supuesto. Es importante señalar esta característica, ya que es una de las notas diferenciadoras respecto a otros festivales que se celebran en España o fuera de nuestras fronteras. Es este aspecto el mejor modo de trabajo para que un festival se consolide con un carácter definido y propio y que el público lo reconozca como propio. Un festival debe ser un todo, por tanto se necesita esa descentralización para que la unidad y la coherencia no se disperse.

R.—¿Han pensado en alguna producción del Festival, tal como el año pasado se hizo con «La Clementina»?

P.Y./J.L.O.—Así es; creemos que es una de las realizaciones básicas de un festival que se precie de tal. Esa capacidad para la producción de espectáculos originales, ya que así se abre camino en formas nuevas y pretéritas que es importante mostrar al público madrileño.

Este año la producción del Festival va a ser una ópera que hemos encargado a prestigiosos personajes dentro del mundo teatral y de la música.

R.—¿Se mantendrá o ampliará la Semana de Música Española?

P.Y./J.L.O.—No sólo se mantiene la Semana de Música Española sino que esta tercera edición está realmente ampliada, tanto en las conferencias como en los recitales que acompañarán a las charlas. La edición de 1986 tendrá como tema monográfico «El Renacimiento».

R.—¿Habrá algún tipo de reestructuración en lo que se refiere a la adquisición de entradas? ¿Estará la prensa especializada más atendida a este respecto?

P.Y./J.L.O.—Se van a realizar una serie de cambios en la organización del taquillaje del Festival; sin solucionarlos por completo, de este modo pensamos quedarán resueltos todos los problemas que surgieron en su edición anterior. Respecto a la prensa, creemos que ha estado siempre muy bien atendida por parte del Festival. De todos modos, es nuestro deseo que en cada edición se mejore y

perfeccione la cobertura a la prensa especializada.

R.—¿Han pensado ustedes en incluir algún espectáculo de zarzuela en el próximo Festival?

P.Y./J.L.O.—La zarzuela, como uno de los géneros de mayor raigambre dentro de nuestro ámbito musical, tendrá su protagonismo en esta tercera edición del Festival. Su presencia, más o menos intensa, siempre ha sido un hecho.

R.—Los artistas madrileños ¿tendrán mayor protagonismo en las ediciones sucesivas de Festival?; nos referimos tanto a intérpretes como a compositores u obras?

P.Y./J.L.O.—Nuestro interés por los intérpretes y creadores madrileños es lógica, ya que hacemos un festival que se expone en Madrid. La participación de éstos es para nosotros muy importante, siempre que la calidad sea contrastada y sin discriminar por ello a otros creadores o intérpretes de otras zonas de la geografía española.



Merce Cunningham Dance Company.



Teatro Samurai Japonés del siglo XIV.



APUNTES PARA EL PERFIL MUSICAL DE MADRID

No existe todavía una historia musical de Madrid, al menos razonablemente completa. Tampoco existe la historia de Madrid en la música —que es algo distinto—, aunque haya multitud de informaciones dispersas en libros y artículos. La mención madrileña en la música es frecuente, y no sólo en los centenares (quizá millares) de sainetes del género chico y en muchísimas zarzuelas, sino en la obra de cámara, sinfónica y vocal de compositores españoles y extranjeros. Una primera, provisoria e incompleta imagen del Madrid musical quiere apuntarse en estas líneas.

Como tantas otras cosas, el perfil musical de una ciudad está hecho de retazos inconexos, de sugerencias sonoras y ambientales, de rasgos supuestamente típicos, de recuerdos históricos considerados como característicos. El resultado tiene siempre —independientemente del nivel estético— la emoción evocadora que el compositor recoge y transmite. Por una parte, hacia la ciudad misma; por otra, hacia el exterior: para el ciudadano más o menos certeramente aludido, esa música es una llamada sencilla y directa a su sentimiento; para el habitante de otras tierras es igualmente una llamada que le traslada, un poco en viaje exótico, a otro lugar, a otro pasaje urbano. ¿Anuncio turístico, filmación fugaz, tarjeta postal? Sí, algo hay de esto en las músicas que describen, evocan, pintan intencionadamente un perfil de ciudad. Puede existir incluso también, sin duda, la baja tentación de fabricar el más trivial producto de consumo, el halago al localismo más miserable, la alabanza siempre acreditada de que esa ciudad (nuestra ciudad, o quizá ni siquiera la nuestra, sino alguna entrevista de refilón y capturada como fácil pretexto comercial y sentimental) es la más bella, la más simpática, la única.

Entre unas y otras evocaciones puede haber grandes diferencias de nivel artístico; entre el muestrario multicolor de símbolos amañados de algunas tarjetas postales y las vistas de Venecia o de Dresde por Canaletto hay una enorme distancia. La misma que puede existir por ejemplo entre los cuplés patrioterros locales y las **Tonadillas** de Granados. Por

Por Ramón Barce



Enrique Granados.

supuesto que no todo tiene que ser necesariamente bisutería barata en la evocación de una ciudad. Tampoco —en el extremo opuesto— debe confundirse la cosquilla sentimental de esa evocación (que está subjetivamente muy justificada) con el valor estético de una música.

Creación: el baile

El folklore, frente a lo que pensaban (y siguen pensando) muchos musicólogos, no ha muerto, ni es un depósito inerte y amenazado de extinción; sino que se crea y sigue naciendo día a día casi como un continuum de material mostrenco que sufrirá después un largo proceso de decantación. Y el folklore, frente a lo que pensaban los folkloristas tradicionales como Brailoiu y Bartók, no nace —al menos hoy— en el campo, sino en la ciudad. (Quizá nació siempre en la ciudad, en la ciudad antigua, y el campo lo ha conservado después, como muchas otras cosas). La ciudad crea folklore como consecuencia de su intercambio humano. Y posiblemente no hay otro caldo de cultivo tan adecuado para ello como la sala de baile. De las salas de baile han surgido músicas populares fuertes y universales, como el vals o el tango, después a veces infiltradas en el folklore aldeano.

En el perfil de Madrid, pues, aparecen en primer lugar sus bailes. Ya hay muchas referencias literarias de los bailes de moda en el Madrid del siglo XVIII. Pero es en el siglo siguiente cuando parecen fijarse algunos modelos que cristalizan en un «estilo madrileño» explícitamente presentado en las tonadillas teatrales que estudió Subirá (a menudo bajo la forma de «bailes cantados»). Como todas las capitales, Madrid asimila progresivamente materiales musicales procedentes de los inmigrantes, restos de un folklore campesino que se recicla en la ciudad para servir a la moda salonera y callejera. Se afincan aquí en diferentes momentos el fandango y el bolero, las seguidillas, la jota y la muiñeira. Todo ello se presenta como en el escaparate nacional del «rompeolas» machadiano; algunas danzas prenden y se mantienen, otras servirán tan sólo como ingredientes colorista. Serán luego la habanera (llamada primero «tango»), y el schottish de incierto origen, los que crearán una nueva imagen popular del baile y de la canción de Madrid.

Las verbenas y fiestas de barrio serán el escenario abierto a esas músicas, que harán el papel de «perfil urbano» en obras como el **Baile castizo**, de la suite pianística de Turina **Verbena madrileña** (1927); o la **Obertura madrileña** (1930) o la **Suite madrileña** (1934) de Conrado del Campo. El organillo, instrumento característico del «fin de siglo» madrileño, es aludido también a veces. No valdría la pena mencionar aquí el **Estudio para pianola** (1917) de Stravinsky, titulado luego **Madrid** en el arreglo para dos pianos de Soulima. Pero sí el formidable torrente sonoro de Lavapiés de Albéniz (1907), donde la fronda de notas enreda el manubrio organillero con una melodía andaluza (si es que se trata de un villancico andaluz; Carlos Gómez Amat no está muy convencido).

Una prolongación reciente de ese perfil —que se ha reforzado en los últimos años merced a la política municipal aparentemente nostálgica pero en el fondo reno-



Fragmento del schottisch **Madrid, claro que sí**, de Miguel Alonso.



vadora del inolvidable alcalde Enrique Tierno Galván— la encontramos hoy todavía en un sorprendente schottisch de Miguel Alonso, **Madrid, claro que sí** (1985): lo que fue funcional música de baile de otro tiempo pasa así, a través de la danza cantada, a esquema genérico: como en el caso del vals o del tango, a algo que puede ser reutilizado como materia prima formal.

El teatro en la calle

Por alguna razón de arraigo y persistencia (quizá la soterrada corriente de simpatía entre aristocracia y populachismo que señala Ortega), la imaginería casticista madrileña del siglo XVIII cristaliza a todos los niveles sociales y llega, como símbolo de Madrid y de sus gentes, casi hasta finales del siglo siguiente (¿se ha fijado alguien en que un gran número de zarzuelas del siglo XIX utiliza sistemáticamente ambientes y músicas procedentes del siglo anterior? **El barberillo de Lavapiés** y **Pan y toros** de Barbieri serían ejemplos ilustres. En la literatura se ha señalado el paso fugacísimo —casi ausencia— del primer Romanticismo en España. Apenas media espacio entre Espronceda y el rechazo que supone la sátira antirromántica de Mesonero Romanos; después vendrá, eso sí, un largo y lánguido romanticismo tardío y conformista. En la música es evidente el mismo fenómeno, quizá aún más contundente. Arriaga es un neoclásico. Quizá Gomis y Sor sean —en algún sentido— románticos. Entre ellos y Barbieri —una especie de Mesonero— tampoco queda casi espacio). Calles y plazas, mercado y mentidero, bailes y teatros, todo ello parece salido de los sainetes de Ramón de la Cruz. También, naturalmente, los personajes: el manolo y la maja (que derivarán, a finales ya del siglo XIX, en la pareja castiza), tonadilleras, petimetres y presumidas, toreros y abates, embozados y duquesas, capitanes y damas disfrazadas; y algunos nombres propios que parecen sombras de leyenda: Esquilache, Floridablanca, Sabatini, y luego Goya, Godoy, Pepita Tudó.

Coetáneamente, la tonadilla escénica mostrará ese mundo, encarnándolo alternadamente en arias derivadas de la ópera italiana y de la tradición española culta

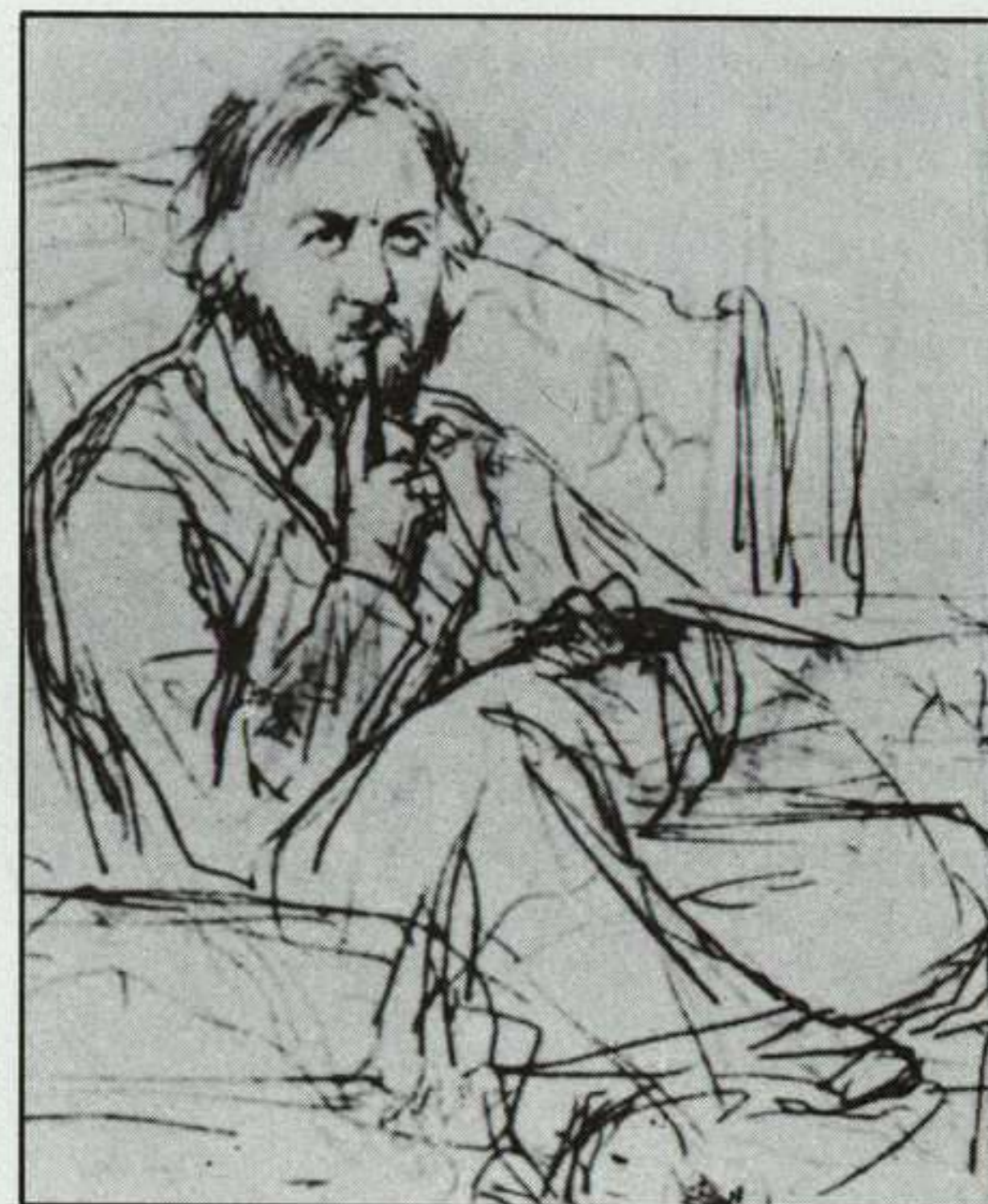
por una parte, y en canciones folklorizantes de varia procedencia (como ya hemos señalado) por otra.

Y, de la misma manera que los símbolos del schottisch y de la habanera se prolongan más allá de su propia existencia funcional, también ese mundo que a veces llamamos goyesco se sobrevive, casi un siglo y medio después, en una obra maestra: las **Tonadillas** de Enrique Granados (1913). Madrid, en estas chocantes canciones, es un fondo desdibujado sobre el que destacan unos personajes fantasmales, descoloridos y momificados como la hija del doctor Velasco. Un escenario de plazuelas y rejas, de amores marchitos y desplantes apolillados, con música de guitarra callejera y de piano de salón.

Noche de paz, noche festiva

La noche madrileña parece que ya era bastante animada en el siglo XVII, pese a la oscuridad de las calles. Góngora, de noche, disimula un poco la tela raída de su traje, nos recuerda Cernuda. Quevedo quizá oculta mejor en la noche sus pies deformes. Pero en el siglo siguiente se sistematizan las luces públicas, y la vida nocturna se hace brillante, agitada de encuentros y de citas, de fiestas y de motines. Boccherini, a finales del siglo, imita los toques y redobles de retreta en su **Retirata nocturna**: ya la calle parece un salón, el Salón del Prado. Siglo y medio después, Rodolfo Halffter, en una **Fanfare**, rememoraré la noche boccheriniana.

En 1845 llega a Madrid un viajero genial: el ruso Mijail Glinka, que ha aprendido español para leer el **Quijote** y que se siente feliz, tras del largo viaje, en la «moderna, alegre y festiva capital de España, con su ajetreo en calles y plazas», como escribe su biógrafa Vera Andreievna Wasina-Grossman. En Valladolid, en Granada, en Murcia, recogerá temas populares; la jota le atraerá especialmente. Dos años durará su estancia en España. La noche madrileña le seduce: es también, para él, el encuentro jubiloso de las varias músicas nacionales; es, de nuevo, la capital que amasa la materia artística traída por los viajeros y la muestra como cosa propia. De regreso a su patria,



Michail Glinka, según un dibujo de I. J. Riepin.

Glinka escribirá la **Obertura española núm. 2**, subtitulada **Recuerdo de una noche de verano en Madrid** (versión definitiva en 1851), Glinka descubre el primero la noche madrileña en su vertiente más alegre y hospitalaria. Independientemente de vicisitudes históricas, Madrid es una ciudad de paz, como Moscú, como Viena, donde el paseante no se siente acosado ni amedrentado; pero además es bulliciosa —que no estrepitosa—, y el espectador puede contemplar ese bullicio, si quiere, sin implicarse en él.

Aquí la imagen madrileña es apolínea, distante, aunque humana. Gerardo Gombau me decía una vez (o pudo haberme dicho) que los transeúntes nocturnos no iban —como en muchas ciudades europeas— huidos ni apresurados, ni cerrados en sí mismos como con una puerta blindada, sino abiertos al entorno, respirando la noche, dispuestos incluso a la conversación si se terciaba. Bajábamos así por la calle de las Fuentes; él, pequeño y enfundado en un rígido abrigo gris y tocado con una especie de breve sombrero hongo; los demás, todos más corpulentos, desaliñados y articulados. Largas, interminables paradas en todas las esquinas, despedidas sin fin en cualquier hito coyuntural, para reanudar la conversación inoportunamente reavivada. Nos sentíamos criaturas de la noche madrileña.

También yo he cedido una vez a la tentación evocadora de la ciudad y de su folklore reciclado. En 1977 escribí un **Noneto** cuyo último movimiento es una **Serenata de Año Nuevo**. Cuando empezaba a escribirla, recordé irremisiblemente la noche de fin de año que miles de madrileños celebran en las calles, en la Puerta del Sol. Pensé entonces, como Glinka, en una noche sonora, aunque no tan acordada: los borrachos cantan torpemente trozos deshilvanados de zarzuelas y, finalmente, **Asturias, patria querida**. Seguramente aquí la intención es más sociológica que popularista: la oleada humana se contrapone al individuo aislado, que se aferra, como tabla de salvación comunitaria, a la canción que todos saben.



«Madrid, más que Madrid».



AUGUST FÖRSTER

IMPORTADOR EXCLUSIVO vietronic s|a

Teléfono 307 47 12

Apartado de Correos 9465

08080 BARCELONA



MUSICA TRADICIONAL EN LA PROVINCIA DE MADRID

Por J. M. Fraile Gil

Es cosa frecuente entre la gente de a pie pensar que el término MADRID sirve para designar únicamente la gran urbe que todos conocemos, que todos criticamos, por agobiante, y que todos echamos en falta cuando nos alejamos demasiado tiempo de ella. Pero la realidad es muy otra. MADRID-PROVINCIA comprende más de doscientos pueblos que, por su situación geográfica, presentan formas de cultura propias y bien diferenciadas entre sí.

El principal problema al que se enfrenta el estudioso de la cultura tradicional, y al que vamos a dedicar este primer apartado es común a todas las regiones naturales de nuestra geografía: diferenciar lo «tradicional» de lo «popular». A pesar de los esfuerzos de muchos investigadores por dejar bien clara la raya que separa estos dos términos, los conceptos no están aún bien delimitados, y mucho menos en lo que respecta al caso concreto que nos ocupa.

Si tuviéramos que dar un calificativo para lo tradicional, éste sería el de conservador, mientras que para lo popular vendría bien el de innovador; así, todas las facetas de la cultura tradicional tienden a conservar lo viejo frente a las modas pasajeras que, desde antiguo, han sacudido los centros de vida más populosos, esto es, las ciudades. En consecuencia, pocas variaciones encontraríamos en el atuendo de una serrana madrileña de 1800, respecto al de otra que viviera en 1900. Si pensamos en la cantidad de modas que durante esta centuria se vieron en la Capital de España, tendríamos a la vista la primera y principal diferencia entre ambos modos de vestir, de calzar, de tañer o cantar y, en esencia, de vivir: el apego o el desapego a lo que se hereda.

Si bien es verdad que este inmovilismo obedece también a factores geográficos y culturales, la esencia de este enfrentamiento está en la diferente filosofía de sus protagonistas: el pueblo-campesino-tradicional, frente al pueblo-artesano y obrero. Como vemos, el pueblo es el sujeto común de las dos tendencias que vimos un poco más arriba.

El mismo pastor puede silbar en su flauta la melodía antigua que aprendió cuando zagal o la canción de moda que oyó en la radio del bar en el pueblo la tarde del sábado; la diferencia estriba en que después de esta canción vendrá otra y otra más, pero la melodía aprendida en vivo cuando la infancia, aparecerá periódicamente en el repertorio de nuestro pastor.

Este peculiar modo de aprender, a base de oír una y otra vez lo que llamamos la «tradicición oral», deja un poso —o mejor,

Montejo de la Sierra, Guitarreros.



dejaba— en aquellas personas poseedoras del código de la tradicionalidad, capaz de producir recreaciones en los temas sin sacarlos del molde en el que nacieron. De ahí que, tanto la música como la literatura oral, vivan en variantes.

Hoy el panorama es muy distinto, los medios de comunicación han pasado su rasero por todas estas formas de cultura tradicional, relegándolas a la marginación y, más tarde, a la desaparición. La unificación masiva que padece la cultura actual en el mundo es el fruto de la sociedad de consumo que ha impuesto su criterio de mercado frente al viejo concepto artesanal; la música no podía escapar a este proceso destructor y ya es cada vez más difícil encontrar gentes que sean capaces de retener en su memoria las antiguas melodías con que sus mayores acompañaron durante años sus trabajos, sus ocios y, en definitiva, su vida.

Fruto de esta progresiva desaparición son los fenómenos de «folklorización», que todas las ramas de la cultura tradicional han sufrido en las últimas décadas; así, los antiguos trajes de ceremonia, o de trabajo, fruto de siglos de influencias y de transformaciones internas, han pasado a ser los «trajes regionales», que exhiben unas bonitas señoritas, maquilladas y peinadas según la última moda, portadoras de enormes ramos de flores de bienvenida. Este singular proceso ha hecho mella en el campo de la música tradicional, donde, como por ensalmo, han surgido decenas de «Grupos Folk», que la mayoría de las veces ni siquiera documentan con los más elementales datos de identificación los temas que interpretan, pero que —eso sí—, SON MUY DEL PUEBLO.

Así las cosas, salvo muy honrosas salvedades: personas que luchan porque lo tradicional sea apreciado en su justo valor, o bien aquellos que sobre unas bases de música tradicional trabajan en

recreaciones, advirtiendo siempre su método de trabajo; quizá sea mejor dejar morir las cosas con dignidad y preservar el material que aún podemos recoger en vivo para aquellos estudiosos que, quizá dentro de algunos años, puedan, desde otro punto de vista, aportar otra luz al tema de la música tradicional.

Pero vamos a ir ciñendo la materia al campo concreto que nos atañe. Si, como vimos, no está nada clara la barrera entre lo tradicional y lo popular, el problema se agudiza en el caso concreto de Madrid, donde el «madrileñismo» en sus diferentes aspectos (la «manolería» del S. XVIII o la «chulapería» de los Ss. XIX y XX), han anulado otras formas de cultura de cuño más tradicional, entendiéndose en el sentido antes mencionado; cuando, en realidad, este «madrileñismo» (por cierto, bien estudiado en otros trabajos de este número) es fruto de momentos muy concretos en el espacio y en el tiempo de la vida de la Capilla Madrileña, frente a la intemporalidad de lo tradicional.

Hablar, pues, de la música tradicional en la Provincia de Madrid es una ardua tarea, especialmente por lo desconocido del tema y, también, por lo difícil que resulta romper con los estereotipos fijados. Para adentrarnos en el tema son varios los caminos que podemos elegir; pero ya que sólo disponemos del corto espacio que nos brindan unas cuartillas, vamos a tomar el del calendario tradicional, ya que la música, al igual que el resto de las manifestaciones de la cultura tradicional, va jalando los distintos momentos del año. Según este argumento, tendríamos el siguiente esquema a desarrollar:

A. Ciclo de Navidad.

- Aguinaldos.
- Villancicos de asunto religioso.
- Romances.



- d) Cantos seriados y acumulativos.
- e) Bailes de pastores.

En otros apartados, que esperamos tratar próximamente, irían:

B. Ciclo de Carnaval.

- a) Rondas de Carnaval.
- b) Manteos de «peleles».

C. Ciclo de Cuaresma y Semana Santa.

- a) Peticiones Cuaresmales.
- b) Vía Crucis y Dolores.
- c) Cantos de Resurrección.

D. Ciclo de mayo.

- a) Rogativas.
- b) Mayos profanos y religiosos.
- c) Canciones laborables (en especial «gañanadas»).

E. Ciclo de la Vida Humana.

- a) Nanas.
- b) Canciones infantiles.
- c) Rondas de enamorados.
- d) Canciones de quintos.

F. Ciclo de la Boda

- a) Despedidas de novios.
- b) Cantos de boda.
- c) Bailes de cuestación.

Otros géneros, de clasificación más conflictiva, son las «*canciones laborales*», con las que se acompañaron los trabajos del campo e incluso algunas faenas de carácter más artesanal; las canciones de toros o «*toreras*», así como las melodías y letrillas con las que se acompañaban ciertas danzas. («*Paloteos*» y «*cintas*», como en el caso de los que se ejecutaban en la Romería de Valverde, del Pueblo de Fuencarral).

Ni qué decir tiene que esta clasificación se ajusta sólo a lo musical, pues hay multitud de manifestaciones tradicionales que deberían rellenar este esquema, pero en las que no se da la manifestación musical; por ejemplo, la interesantísima fiesta de «*La Vaquilla*», que se da en todo el área Norte de la Provincia y que nunca coincide con la de «*La Maya*».

Desarrollar este profuso esquema daría lugar a un amplio trabajo que rebasaría las márgenes de este artículo; por ello, vamos a centrarnos en el primero de los

apartados: **LA NAVIDAD**. Enumerando las diferentes formas que este tiempo del año presenta en la Provincia. Para hacer más completa la descripción, iremos mencionando ejemplos concretos, que no son sino variantes de cada una de estas manifestaciones.

Ciclo de Navidad

El inicio de la Navidad como tiempo tradicional, se localiza al finalizar la «*Novena de los Santos*», en el mes de noviembre y se prolonga hasta pasada la festividad de Reyes (6 de enero), si bien en el ámbito rural se suele decir que «*un mes antes y un mes después, Nochebuena es*». Esta observancia de las fechas se debe a la creencia, muy arraigada especialmente en la Sierra, según la cual el canto de las melodías propias de Navidad, fuera de su tiempo, acarrea desgracias al auditorio.

Así pues, comienzan a cantarse las rondas con la melodía propia de Nochebuena en aquellos pueblos donde existe; si no, se hacen con la melodía habitual en el resto del año; durante las veladas nocturnas, se cantan los «*villancicos*» que, como vimos en la clasificación, pueden ser de varios tipos:

- a) Aguinaldos o cantos petitorios.

Son los cantos que se interpretan por las cuadrillas de muchachos o de adultos para pedir dinero o alimentos; normalmente, son de carácter alabancioso, ponderando la figura del amo de la casa, de sus haciendas... y, en caso de obtener una recompensa corta o nula, maldicen socarronamente la tacañería del rondado:

«*A los amos de esta casa
y a los vecinos de enfrente
Dios les dé salud, pesetas
y sabañones en las tetas*»

(San Martín de Valdeiglesias) (1).

«*Dame el aguinaldo
que no tienes cara
carita de rosa
de negar las cosas*»

(Guadalix de la Sierra) (2).

Las más institucionalizadas fiestas de este tipo en la Provincia, son las siguientes: las «*corroblas de casados y mancebos*», que se celebran en Cubas:

«*Casaditos a acostar
solteritos a rondar
y a dormir con sus mujeres
y a buscar lo que no tienen*».

*Solteritos a acostar
que hoy día de San Silvestre
os lo pido con agrado
sólo rondan los casados*» (3)

La llamada «*fiesta del Niño*» en Navagamella:

«*Para celebrar la gloria
damos principio esta noche
del Mesías Soberano
por ser víspera de año*».

«*Aguardaros, compañeros,
es preciso cantar más.
Que tiene un bollo que dar
masado con aguardiente
cuando nos le salga a dar
gusto será ver el bollo
que en esta casa hay doncella
pues tenemos la licencia.
Más blanco que la azucena
con mil anises y almendras,
aquí esta noble doncella
más gusto será verla a ella*» (4).

O el «*aguinaldo del Niño*», que se celebra en San Mamés (5).

b) Villancicos de asunto religioso.

Hacen normalmente referencia a episodios referentes a la vida de la Sagrada Familia; normalmente proceden de hechos narrados en los «*Evangelios Apócrifos*», que a través de las vidas de santos del medioevo se difundieron enormemente entre las gentes del medio rural. Pueden ser de estructura sencilla, a modo de coplas para cantar en reunión alternándose los intérpretes.

«*La Virgen es costurera
y el Niño recoge astillas*»



«Cuadrilla» de Zambombros. Colmenar de Oreja.



«Guitarreros» de Cenicientos.



Damián Camacho, de Estremera de Tajo, constructor y tocador de «Panderas».

Y ardía la zarza
y no se quemaba
y San José carpintero
para atizar el puchero
Y ardía el espino
San José divino».

(El Molar) (6)

O bien, de asunto narrativo, bien en forma de romance octosílabo. Tal es el caso de «La fé del ciego» o estrófico («Milagro del trigo» o «Dudas de San José»).

Fé del ciego (é)

«La Virgen camina a Egipto
como era el camino largo
—Calla niño, calla niño
si las aguas vienen turbias
allá arriba en aquel alto
que de naranjas que tiene
y el mancebo que las guarda
—Ciego, dame una naranja
—Entre la señora y coja
Las que la Virgen cortaba
las cortaba de una en una
Apenas se fue la Virgen
—¿Quién ha sido esa señora
que me ha dao vista en los ojos
y desde Egipto a Belén
pide el Niño de beber.
¿qué quieres que yo te dé?
y no se pueden beber,
hay un lindo naranjel
no se puede sostener
es un ciego que no ve.
pa este niño que trae sed.
las que sean menester—.
volvían a florecer,
florecían de tres en tres.
cuando el ciego empezó a ver
quién ha sido esa mujer
y en el corazón también—»

(Montejo de la Sierra) (7)

Las dudas de San José (estrof.)

«Estando un día barriendo
en su preñado recurre
—¿Qué es esto, qué es esto?—
María es preñada
Que está preñada o no esté
hijo que no sea mío
Que se esté en mi casa
hijo que no es mío
—¿Dónde quieres ir, José?
por donde quiera que vayas
quédate conmigo
mira que el preñado
Con el hato preparado
cayó rendido de sueño
contento despierta
y perdón le pide
la excelentísima reina
San José absorto se queda
San José decía,
mi honra perdida.
mi hato he de preparar
no lo puedo tolerar.
y me llame padre
no he de tolerarle.
hombre pobre y sin dinero,
te saldrán ladrando perros,
hazme compañía
te ha de dar la vida—.
para irse se quedó,
y un ángel le reveló,
y humilde se postra
a su amada esposa.

(Montejo de la Sierra) (8)

c) Romances.

El romancero tradicional ha sobrevivido en muchas de nuestra comunidades rurales como canto de reunión; estas reuniones tenían su punto más alto en la época navideña, cuando los quehaceres del campo son muy pocos. Solían celebrarse por las noches, una vez encerrado el ganado en los establos. La zona más rica en este tipo de reuniones es la que limita con la Provincia de Avila y, por ello, el instrumento más usado es la zambomba. En otros casos los romances se utilizaban (cuando tratan el tema de enamorados) como canto de ronda, tal es el caso del ejemplo que presentamos:

El Rondador Desesperado (eo)

«Sabadico por la tarde
platico con las vecinas
domingo por la mañana
por verte subir a misa
te pones en el petril
tomastes agua bendita
Tiraste la iglesia abajo
primero rezas la Salve
y después la Confesión
Entre la hostia y el cáliz
—perdiste la devoción
—echaron la bendición
por verte salir de misa
tiraste la calle abajo
te metiste en tu casa
»Para pasear tu calle,
que ese novio que tú tienes
salgo a tu calle a paseo
ya que contigo no puedo,
me pongo en el cementerio

con tu garbo y gallardeo,
pisastes con el pie izquierdo
solamente con dos dedos.
te pones en el comedio
y luego rezas el Credo,
con tres golpes en el pecho.
solita te vas durmiendo.
por mirarme tan atento.
me salí de los primeros,
con tu garbo y gallardeo,
los pasos te fui siguiendo
me dejastes al sereno.
no me hace falta navaja,
me lo meto entre la faja». (9)

(Estremera de Tajo)

d) Cantos seriados y acumulativos.

Se agrupan en este apartado aquellas composiciones cuya estructura consiste en enumerar las diferentes partes de un todo; en el caso de los temas seriados, estas partes se enumeran sin más, pero en los acumulativos se van repitiendo desde el principio, a medida que se añade un nuevo eslabón a la cadena. Este tipo de cantos tienen una función «aglutinante» dentro de las reuniones, de las que ya hemos hablado, pues permiten a los concurrentes intervenir repitiendo aquellas partes reiterativas y, de paso, memorizar los temas con mucha más rapidez. Ofrecemos en primer lugar un tema seriado de entre los muchos que recoge el cancionero madrileño:

Boda del piojo y la pulga

«La pulga y el piojo
y no tienen cuartos
y salta la hormiga
—Celebren la boda
—Contentos estamos
ahora falta el vino
Y salta el mosquito
—Celebren la boda



La Puebla de la Sierra. Un Guitarrero.



Agrupación María de la Nueva de San Martín de Valdeiglesias.



Ronda de El Molar.

—Contentos estamos
ahora falta carne
Y salta una zorra
—Celebren la boda
—Contentos estamos
ahora falta el cura
Y salta el lagarto
—Celebren la boda
—Contentos estamos
se quieren casar
para convidar
desde el hormigal:
que yo pongo el pan.
que pan ya tenemos
dónde lo hallaremos?—
detrás de un racimo:
que yo pongo el vino.
que vino tenemos,
dónde la hallaremos?—
detrás de una mata:
que carne no falta,
que carne tenemos
dónde la hallaremos?—
de la lagartura
que yo soy el cura.
que cura ya tenemos.
nos falta el padrino
Y salta el ratón
—Si encierran al gato
Estando en la boda
y el pobre padrino
dónde lo hallaremos?—
desde su agujerillo:
yo soy el padrino—
se ha escapado el gato
ha pagado el pato.

(Colmenar de Oreja) (10)

Muchos son los temas acumulativos recogidos en Madrid, («Las doce palabras», «El talandar», «La mora»...). Hemos escogido este de «El Pollito», por ser de los menos frecuentes.

El Pollito

Qué bonito está el pollito/le pondremos
los patines / qué bonito está el pollito /
empatinado con la viguela / mira como
retumba y suena...
le pondremos las abarcas... le pondremos
pantalones... le pondremos los zajones...
le pondremos la camisa... le pondremos la
chaqueta... le pondremos la zamarra...
Qué bonito está el pollito / le pondremos

el sombrero / qué bonito está el pollito
empatinado / enabarcado, empantalona-
do / enzajonado, encamisado / enchaque-
tado, enzamarrado / ensombrerado con la
viguela / mira cómo retumba y suena.
Y con esto terminamos / de vestir a este
pollito / convertido en un pastor / para ir a
adorar al Niño / «y olé salero a adorar al
Niño».

(Cenicientos) (11)

e) Bailes de pastores.

En cuanto al origen de estos bailes, sabemos que algunos villancicos solían bailarse, como se desprende de una obra de Lucas Fernández, poeta español del S. XV, titulada «Villancicos... para se salir cantando y bailando». Sabemos también que los bailes en otras épocas del año, dentro de las iglesias, eran relativamente frecuentes, especialmente en la Edad Media, fecha a partir de la cual comenzaron a ser prohibidas por degenerar en fiestas de carácter más pagano que religioso. Dos son los ejemplos que perviven en nuestra provincia: la «Pastorela», de Braojos de la Sierra y el «Baile del Niño» de la Puebla de la Sierra. Ambos ejemplos, hoy en declive, se ejecutaban por hombres, pastores en el caso de Braojos y los mozos que entraban

en quintas ese año, en el caso de La Puebla. El momento era el mismo en los dos casos, la «Misa del Gallo» en la noche de Nochebuena, si bien por ese proceso de «folklorización» al que aludíamos, se ha desplazado en el caso de Braojos por ejemplo, a la misa de Reyes, en la mañana del 6 de enero, ya que en Nochebuena no hay mocedad en el lugar.

El acompañamiento musical se realiza con instrumentos de cuerda —desaparecidos hoy en Braojos— y percusiones. En cuanto a los textos, son en el caso de Braojos, los de la antigua misa en latín, más algunos villancicos religiosos del tipo de los que aquí se engloban en el primer apartado, comunes en la zona. En el caso de La Puebla, el acompañamiento es solamente instrumental.

La brevedad de este pequeño ensayo hace que no sea posible profundizar más en cada uno de los aspectos que hemos ido tocando de pasada; aspectos que, por sí solos, darían lugar a un verdadero tratado. Tal es el caso de la «organología», el estudio de los instrumentos tradicionales con que se acompañan todos estos ejemplos que hemos ido dando, así como el espectro general de los instrumentos musicales de uso tradicional en la Provincia, sobrepasaría el espacio de este pequeño artículo que pretende ser, antes de nada, orientativo.

Por ello, procuraremos que las notas y la bibliografía que se incluyen al final esclarezcan las dudas y lagunas que se pueden formar en el lector.

JOSE MANUEL FRAILE GIL
Centro de Estudios Tradicionales
Madrid



Grupo de Robledondo.

(1) En cuanto a las melodías de los textos que mencionamos, casi todos pertenecen a la colección «Madrid Tradicional», que en cintas para cassette o en disco se han ido editando desde septiembre de 1984, por el Sello Fonográfico Tecnosaga, S.A. En cada caso, iremos mencionando las referencias a las que pertenecen los temas a los que se hace referencia. Este tema acompañado de zambomba y calderillo de un asa, puede escucharse en **Madrid Tradicional**. Vol. 3 VPC 161.

(2) Pertenece a la «Ronda de Nochebuena» de Guadalix de la Sierra; se acompaña de instrumentos de cuerda, almirez, botella y pandereta.



Puede escucharse en **Madrid Tradicional**. Vol. 1 VPC 159.

(3) Sobre esta fiesta puede consultarse el **Cancionero Popular de la Provincia de Madrid**. (Véase Bib. Gral.) y más concretamente, «Las Corroblas de Cubas» en las **II Jornadas sobre Madrid Tradicional** (véase Bib. Gral.) de MAICAS RAMOS. Ruth y HUERTAS VICIANA. Isabel María.

(4) (5) Sobre estas dos fiestas consúltese GARCIA MATOS, Manuel (**Op. Cit.** Introducción al Tomo I).

(6) «Nochebuena» de El Molar, acompañada de instrumentos de cuerda, almirez y zambomba. Cantó: Eustaquio Daganzo Pérez. Puede escucharse en **Madrid Tradicional**. Vol. 2 VPC 160.

(7) Versión acompañada de pandereta y cantada por María Victoria Brun González y Elisa González Frutos, de Montejo de la Sierra. Puede escucharse en **Madrid Tradicional**. Vol. 4 VPC 162.

(8) Versión acompañada de zambomba, cantada por Elisa González Frutos, de Montejo de la Sierra. Puede escucharse en **Madrid Tradicional**. Antología. Vol. 1 VPC 169.

(9) Versión cantada por Isidra Camacho Horcajo, de 59 años de edad, natural de Estremera de Tajo, se acompaña de las grandes panderas que tocan: Antonio y Angel Camacho Delgado y Luis Camacho Martínez, además de una sartén golpeada con una cuchara que tocó Pedro López Maroto. Puede escucharse en **Madrid Tradicional**. Vol. 8 VPC 178.

(10) Recogida en Colmenar de Oreja, cantó: Antonia Fernández. Se utiliza en época de Navidad, como ya hemos visto y por ello se acompaña de las grandes zambombas, llamadas «barriles», y de las hueseras, llamadas «arrabeles». Acompañaron con las zambombas: Felipe Toledo, Eugenio Fernández y Andrés Cámara, el «arrabel» le tocó Francisco Martínez y el almirez, Mercedes Donoso. Puede escucharse música tradicional de Colmenar de Oreja en **Madrid Tradicional**. Vol. 5 VPC 166.

(11) Recogido por Pilar Vicario, se acompaña de zambomba, caldero de dos asas, castañuelas y panderetas. Sobre Cenicientos puede escucharse en **Madrid Tradicional**. Vol. 7 VPC 177.

MADRID TRADICIONAL. ANTOLOGIA.

Patrocinados por el Centro de Estudios Tradicionales de la Comunidad de Madrid. Han aparecido, hasta el momento, un volumen sencillo y un segundo doble. Tanto las cintas de cassette como los discos están editados por TECNOSAGA, S.A. de Madrid.

MAGNA ANTOLOGIA DEL FOLKLORE MUSICAL ESPAÑOL

Editado por Hispavox, bajo los auspicios de la UNESCO. Fue compilada por D. Manuel García Matos y editada por su hija, M^a del Carmen. La cara 15 está prácticamente dedicada a la Provincia de Madrid, si bien hay algunos errores de localización. (El canto de boda pertenece a Montejo de la Sierra y no a El Molar). Ref. S. 66.171.

RONDALLA DE SANTORCAZ

Bajo la dirección de Carlos Montero, se editó un disco (Ref. STZ. 881) en el que se incluyen dos piezas tradicionales del pueblo de Santorcaz: las seguidillas y jotas (según adaptación de Carlos Montero). 1985.

EL CENTRO DE ESTUDIOS TRADICIONALES DE MADRID



El Centro de Estudios Tradicionales de la Comunidad de Madrid, con sede en la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes, fue creado en Febrero de 1984. Su objetivo es llenar el vacío que la cultura tradicional tiene en el panorama de la cultura «oficial» madrileña.

La idea de que nuestra Comunidad carece de raíces es infundada, y debe comenzar a desaparecer; y en este sentido, el Centro pretende realizar una intensa labor desde los medios de comunicación. Desde el Centro pretendemos mostrar y revitalizar, en lo posible, el ya maltrecho caudal de nuestras tradiciones, sin limitarnos a ningún aspecto concreto. Buscamos con ello reivindicar en la conciencia ciudadana estas formas de cultura, hoy en retroceso.

Para ello, el plan de trabajo que nos marcamos desde el principio se divide en dos vertientes bien diferenciadas; por un lado, el aspecto de la investigación, que se refleja en los tres discos de larga duración que han salido al mercado bajo el nombre de **Madrid Tradicional. Antología. Vols. I,**



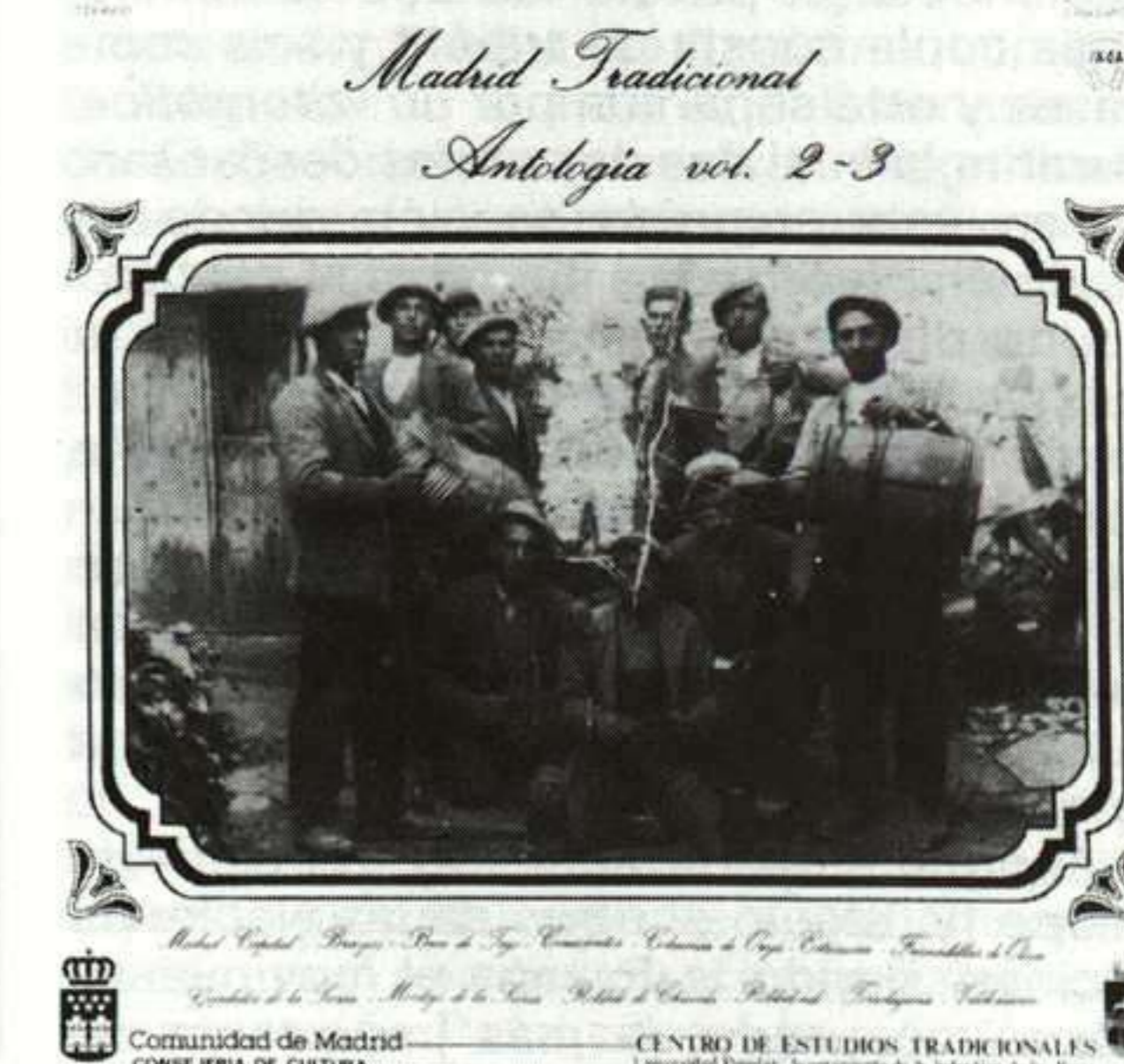
II y III; la celebración de las Primeras y Segundas Jornadas sobre Madrid Tradicional, con la publicación de las Actas correspondientes, así como la formación de un Archivo de imagen, fotografías y materiales para futuros trabajos de investigación.

De otro lado, nos propusimos mostrar al público aquellos aspectos de la cultura tradicional menos conocidos. En el aspecto material, citaremos la celebración de exposiciones: sobre grabados al traje tradicional en la Provincia de Madrid, sobre instrumentos musicales y, una tercera, sobre útiles y manufacturas de hilado.

Las Muestras de baile y canción tradicional, celebradas todos los años en San Sebastián de los Reyes, van cubriendo el espectro de nuestra geografía y también, a partir de este año, el de otros países; pretendemos con ello que el público conozca aspectos poco divulgados de nuestra tradición.

Por último, queremos agradecer a todas aquellas personas que desde el principio, nos brindaron su ayuda desinteresada, a las gentes de nuestros pueblos que supieron salvaguardar su patrimonio cultural para ofrecérselo ahora, a los estudiosos que desde otras Comunidades colaboraron con nuestro Centro. A todos, gracias.

Queremos consignar en estas líneas que el Centro de Estudios Tradicionales es un Ente abierto a todas aquellas personas que estén interesadas en el estudio y fomento de la cultura tradicional, en cualquiera de sus facetas o ámbitos.



BIBLIOGRAFICA CONSULTADA

GARCIA MATOS, Manuel.
Cancionero Popular de la Provincia de Madrid. 3 Vols. Instituto Español de Musicología. C.S.I.C. Barcelona-Madrid 1951.

VARIOS.
II Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid. Col. Madrid en busca de su identidad cultural. Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1980.

VARIOS.
Actas de las Primeras Jornadas sobre Madrid Tradicional.

Edita: Centro de Estudios Tradicionales de la Comunidad de Madrid. San Sebastián de los Reyes, 1985.

VARIOS.
Actas de las Segundas Jornadas sobre Madrid Tradicional.

Edita: Centro de Estudios Tradicionales de la Comunidad de Madrid. (En prensa).

AUDICIONES MUSICALES

Mencionamos aquí las grabaciones directas, es decir, de «informantes», no las de grupos más o menos profesionales. Son muy pocas:

MADRID TRADICIONAL

La colección comprende, hasta el momento, diez cintas de cassette y a ellas hemos ido aludiendo a lo largo del trabajo.



LA ESCUELA BOLERA



El Ballet Nacional de España en "Danza y Tronío", coreografía de Mariemma.

Por Rosa Paz

El bolero es un aire musical gracioso y majestuoso que se halla articulado en compás ternario y ofrece diversas actitudes rítmicas. Esto, más o menos, podría ser una definición del término bolero (de donde toma el nombre la escuela bolera). Sus orígenes habría que buscarlos en el siglo XVII, pero es a lo largo del XVIII cuando se toma este ritmo para ser bailado; incluso en alguna fuente se da la fecha de 1780 como origen de ella, y el nombre del creador de este baile, Sebastián Cerezo. Iciar Zamacola («Don Precioso»), cree que el mismo nombre «bolero», está relacionado con Cerezo, que a los ojos de los espectadores parecía que volaba.

La tierra donde nace y se desarrolla es Andalucía, formando parte de los bailes clásicos andaluces, conjuntamente con la Zarabanda, Chacona, Escarrón, Seguidillas y Fandangos. Algunos le han creído emparentado con el fandango, cuando declina éste, aparece el Bolero; otros, lo ven como hijo legítimo de la Seguidilla.

Esta danza fue tomando auge, llegando a constituirse la escuela bolera. Es un baile para una o dos personas con acompañamiento de guitarra y medido con el son de los palillos. Se puede apreciar tres secciones: el paseo, las coplas y el desplante.

El paseo es una introducción a la danza durante la cual los bailarines se presentan ante el público. Las coplas son tres, en ellas se realizan las mudanzas o pasadas, cediéndose el puesto los dos bailarines; cada copla consta de treinta y seis compases y está separada por un «ritornello», durante la cual, los danzantes descansan; es en esta segunda sección donde se suele emplear pasos de técnica clásica.

Uno de los requisitos del bolero es la suspensión repentina del danzado, efectuada después de cada copla; durante este suspenso, el danzante debe permanecer «bien parado» hasta el comienzo de la copla siguiente; esta tercera sección del bolero, además de servir de descanso a los bailarines, sirve para mostrar la apostura de su cuerpo en pose.

Aunque España, bajo el reinado de Felipe IV, siguió el ritmo de las Naciones vecinas, siendo la Pavana el movimiento grave y pausado, la más importante de

las danzas de Corte, en el siglo XVIII, los coreógrafos españoles importaron el Minué bailado de Versalles, injertándole elementos del fandango, creando el «Minué afandangado», se puede afirmar, no obstante, que fue durante la mitad del siglo XIX, cuando llegó a su apogeo la danza teatral española; boleros, seguidillas, fandangos y jaleos, constituyeron la forma más culta de este género, el gran estilo franco-italiano se tiñó de españolismo.

En aquel tiempo, los maestros de baile madrileños introdujeron en España la escuela de París y de Milán y enriquecieron la escritura popular con la magia de la «elevación», la «amplitud del parcours» y la deslumbradora virtuosidad del «entrechat» y «cabrioles» de batería, incluso introdujeron la terminología clásica. Es, pues en esta época, cuando boleros y seguidillas cruzan nuestras fronteras, y

las bailarinas famosas de aquella época (Taglioni, Fanny Elssler, Clerito,...) sintieron curiosidades y vinieron a aprenderlos a España, conjuntamente con las otras formas de danza clásica española.

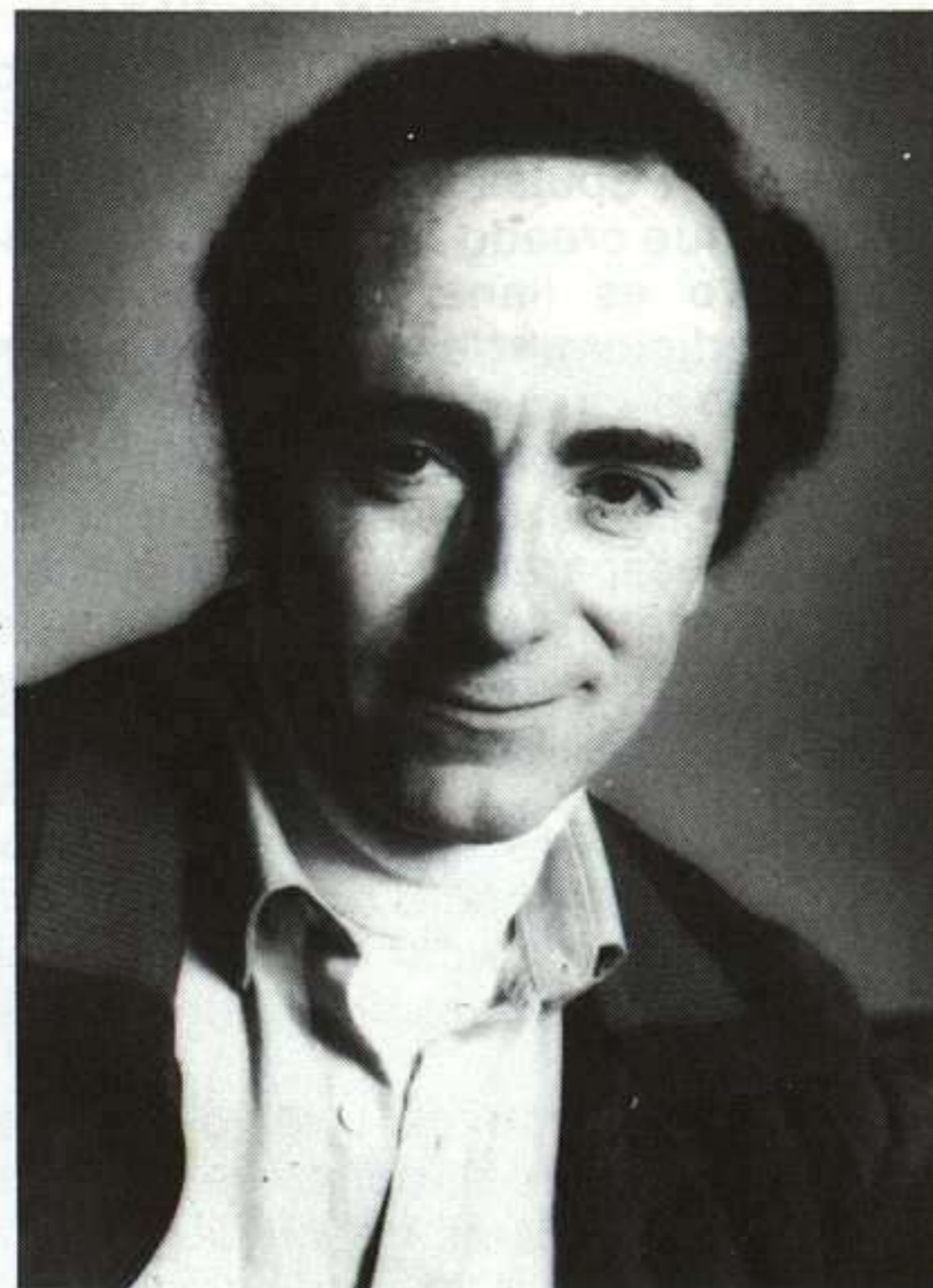
A veces se asocia la escuela bolera con Madrid, porque muchos de nuestros músicos de zarzuela lo reflejaron en sus obras de recreación madrileña; esto solo es cierto en parte, cuando tuvo su apogeo en el siglo XIX, los coreógrafos de la Corte trabajaron sobre él, siendo muy popular en Madrid, y las figuras internacionales de la época, como Petra Cámara, Josefina Vargas, Lola de Valencia, etc., tuvieron su asentamiento en la capital, y era aquí donde se podía contemplar su arte.

Una figura importante de este estilo fue Angel Pericet Carmona (1877-1944), que aprendió de Amparo Alvarez, la Campanera de Sevilla, y ha sido el encargado de transmitir las coreografías hasta nuestra época a través de sus descendientes, ordenando los ejercicios que constituyen la base de la escuela bolera, hoy continuada esta labor por Angel Pericet (hijo).

Tuvo también gran importancia en el mundo de la música de Cámara y Sinfónica e incluso en la literatura operística, óperas como **Preciosa**, de Weber, y **Masaniello**, de Aube, lo reflejan. Chopin escribió uno para piano. Alcanzó el bolero en el siglo XX una intensa fuerza expresiva en el poema sinfónico de Ravel.

ANGEL PERICET

Angel Pericet nace en Sevilla, perteneciente a una estirpe de bailarines que tiene su origen en 1877 con el



nacimiento de su abuelo Angel Pericet Carmona, alumno de la famosa bailarina Amparo Alvarez «la Campanera», de la que aprende los pasos y sentido, entre otros del Bolero, o bailes de estilo, actualizándolos posteriormente a medida que la influencia italo-francesa del baile clásico se introduce en España.

El padre de Angel Pericet, conjuntamente con sus hermanos, sigue la tradición familiar creando una academia de baile español, por donde pasan grandes bailarines españoles y extranjeros para aprender los bailes de «estilo», continuando esta labor cultural Angel, que junto a su hermano Eloy profundizan y recopilan todo el patrimonio que su abuelo les legó. Tras grandes estancias en el extranjero, encabezando una compañía de «ballet», trabaja con los artistas del Ballet Nacional de España dictando cursos especiales sobre Escuela Bolera.

En febrero de 1983, al asumir María de Avila la dirección del Ballet Nacional de España, llama a Angel Pericet para asumir el puesto de Adjunto a la dirección del Ballet Español.



LA MUSICA RELIGIOSA EN MADRID DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Por Paulino Capdepón

La música religiosa tiene en Madrid, uno de sus principales focos. En esta ciudad se concentran las tres Capillas Reales, la Real Capilla de Su Majestad, la del Monasterio de las Descalzas Reales y la del Monasterio de la Encarnación, a las que se sumará, ya en pleno siglo XVIII, la Capilla del Monasterio de las Salesas Reales, fundado por doña Bárbara de Braganza.



Fachada del Palacio Real, vista desde los jardines del Campo del Moro.

Al comenzar el siglo XVI son dos capillas reales existentes: la de Castilla, dependiente de Isabel la Católica y la de Aragón, dependiente de Fernando el Católico. Según Higinio Anglés (1), al morir la reina Isabel en 1504, Fernando el Católico incluyó los más destacados músicos de la capilla castellana en la suya, naciendo de esta forma la Capilla Real de España, de efímera vida, ya que desapareció al ascender al trono Carlos V. Los músicos españoles fueron sustituidos por flamencos. La capilla flamenca de Carlos V, de la que formó parte Nicolás Gombert, se componía de 17 músicos cantores, 10 niños de coro y un organista, así como 10 trompetas, un atabalero y cuatro tañedores de vihuela de arco. Será en 1562 cuando reaparezca una capilla propiamente española, la de la mujer de Carlos V, la emperatriz Isabel de Portugal, en la que trabajaba Antonio de Cabezón como organista, siendo maestro de capilla Mateo Fernández. En 1539, al morir la emperatriz española, esta capilla española pasa al servicio de las infantas y desde 1543 comienza su actividad la capilla del príncipe Felipe, cuyo primer maestro fue Juan García de Basurto, siendo sucedido en 1547 por Pedro de Pastrana (2). Con Felipe II sigue subsistiendo la capilla flamenca. En ella son maestros de capilla George de la Hale y Philip Rogier, que anteriormente había sido teniente de maestro de la capilla de Flandes, y que ejerció su cargo hasta 1598. A juicio de Felipe Pedrell, bajo el nombre de Real Capilla se entiende al conjunto de ambas capillas «más o menos confundidas o entremezcladas». La activi-

dad de la española debió ser menor en comparación a la flamenca; Paul Becquart afirma que careció de maestro desde el inicio del reinado de Felipe II y estaría dirigida en sus actuaciones por el maestro de la capilla flamenca.

La Real Capilla de Madrid

En la música española del siglo XVII subsiste aún el estilo antiguo contrapuntístico o «prima prattica», continuador de la escuela palestriniana del siglo XVI, escuela que ejerce una auténtica primacía en la estética musical del Renacimiento. La uniformidad estilística de este siglo se quiebra en el siglo XVII: frente al estilo antiguo, surge el estilo moderno o armónico, también denominado «seconda prattica».

Al maestro de capilla le atañe todo lo relacionado con la vida musical de ésta, desde la composición de obras para el culto hasta la dirección de la enseñanza. Asimismo, dirige al coro y a los ministriles y es Rector del Colegio de Niños Cantoricos. La documentación del Palacio Real

en lo referente a dicho colegio, estudiada por José Subirá, nos muestra la intensa preparación que recibían los alumnos, muchos de los cuales, ya adultos, formarían parte de la Real Capilla.

En la Real Capilla, Philippe Rogier es sustituido en 1598 por Mateo Romero, músico de origen flamenco que españolizó su apellido. Romero es uno de los grandes compositores del siglo XVII. Su producción, inédita, es fundamentalmente religiosa: en el archivo del monasterio de El Escorial se conservan **Magnificat**, **Misas**, letanías, villancicos, etc. Romero mantuvo la tradición de la música flamenca en España y bajo su supervisión actuaban la capilla flamenca y la española. Su prestigio llegó hasta el siglo XVIII y su nombre fue citado como referencia en la controversia de Valls. Es con Carlos Patiño, que sucede a Romero como maestro en 1643, cuando la capilla flamenca se fusiona con la española, concretamente en el año 1637. La importancia de los músicos españoles fue en aumento, sustituyendo progresivamente a los flamencos hasta que el nombre de «capilla flamenca» desapareció. Para cerrar la nómina de

maestros que ejercen su labor en la Capilla Real, destaquemos a Juan Pérez Roldán y Cristóbal Galán. Son organistas Bernardo Clavijo, Francisco Clavijo, Felipe y Juan del Vado. Como arpista trabajó el célebre compositor Juan Hidalgo, autor de la primera ópera española conservada, **Celos aún del aire matan**, que lleva el título de **Fiesta cantada**.

Continúan imperantes en el siglo XVIII las dos corrientes a las que antes hacíamos mención. El estilo moderno se va imponiendo paulatinamente y la entrada masiva de músicos italianos contribuye a que la «seconda prattica» se consolide. Para Rafael Mitjana (4), los compositores anclados en el pasado pretenden sacrificarlo todo a la técnica erudita, mientras que los renovadores, en consonancia con las ideas expuestas por la ilustración, piensan que el arte se dirige al espíritu por mediación del corazón. El principal intelectual del siglo XVIII, Benito Feijóo, se opone a la influencia italiana y a la introducción de violines en la música religiosa, de lo cual acusa a Sebastián Durón. Con Durón como maestro, una de las grandes figuras de la música española, se inicia el siglo XVIII en la Real Capilla. Antonio Martín Moreno, en su excelente libro **La Música española del siglo XVIII**, afirma que «al hacer música eclesiástica se mueve dentro de la mayor ortodoxia, mientras que en sus composiciones profanas o para el teatro se permite una mayor libertad de acción, libre de perjuicios morales, lo que le hace ocupar un importantísimo lugar en la historia de la música teatral» (5). Compuso más de 140 obras religiosas: **misas, motetes, lamentaciones, lecciones de difuntos, responso-rios, villancicos, etc.**, obras en las que muestra un gran dominio del contrapunto. Durón dimite de su puesto en 1706 debido a sus simpatías por el pretendiente austriaco.

Tras el paso de Durón, ocupan la plaza de maestro de Capilla de forma interina Matías Cabrera y Nicolás Humanes, y de forma definitiva el madrileño José de Torres Martínez Bravo en 1720, compositor más italianizante que Durón y cuya influencia fue decisiva al publicar su libro **Reglas generales de acompañar**, en el que explica la forma italiana del acompañamiento.

Uno de los músicos de la Capilla, Antonio Literes, fue al parecer maestro interino, sin que se haya podido constatar documentalmente este hecho. Como Durón, se dedicó con igual fortuna a la música teatral y al contrario que éste, recibió los elogios de Feijóo. A José de Torres le sustituye el parmesano Francisco Corselli en 1738. Para Barbieri, «en sus obras brillaba una suave modulación y un exquisito gusto moderno, aunque no tenía todo la severidad clásica de nuestra antigua música religiosa» (6). Subirá cifra en 324 el número de sus obras, en su mayoría religiosas. Siendo José de Nebra organista de la Real Capilla, fue nombrado para el puesto de «Vicemaestro de la Real Capilla y Vicerrector del Colegio de Niños Cantorcicos». A este compositor se debe la reforma de la Real Capilla, motivada por la verdadera invasión de músicos italianos, aprobándose asimismo un

nuevo reglamento en 1752 por el que dispone una nueva plantilla. Su extensa obra religiosa está, por desgracia, aún por conocer, algo que es incomprensible por tratarse de uno de los más eminentes creadores musicales de la España del XVIII.

La música en los monasterios madrileños

Las capillas musicales de los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación tenían la categoría de reales, por lo que sus puestos eran muy solicitados por los músicos españoles. Generalmente, la estancia en una de las dos es el paso previo para acceder a la institución más prestigiosa e influyente de la España de los siglos XVII y XVIII, la Capilla Real de Madrid.

La primera de ellas fue fundada en 1572 por doña Juana de Austria, infanta de Castilla y Portugal. Insignes músicos prestaron sus servicios, tales como Tomás Luis de Victoria, —quién murió en 1611—, siendo maestro de capilla, Sebastián López de Velasco y Gabriel Díaz de Bessón. El rey Felipe III procedió a dictar nuevas ordenanzas para el monasterio de las Descalzas Reales, relativas a capilla musical. Así, se dice que el maestro de capilla tenía que «enseñar canto llano», «canto de orquesta» y contrapunto a los mozos de coro; su elección debe recaer en «persona de habilidad, y si fuera posible que tenga alguna voz» (7). Ya en el siglo XVIII, fueron maestros de capilla Juan Bonet de Paredes, Miguel de Ambiel, José de San Juan, Francisco Coradini, José Picanyol, Antonio Ripa, Manuel Mencía y Ramón Biosca. Como organista destacan, entre otros, José de Nebra, que lo fue antes de ser elegido organista y vicemaestro en la Real Capilla, y José Elías, quien no fue, como erróneamente se ha afirmado, maestro del padre Soler, pero cuya obra sí fue estudiada por el monje jerónimo.

La Real Capilla y el Monasterio de la Encarnación fueron fundados en 1616 por la reina doña Margarita de Austria y su esposo, Felipe III. Según datos aportados por José Subirá, en la escritura fundacio-



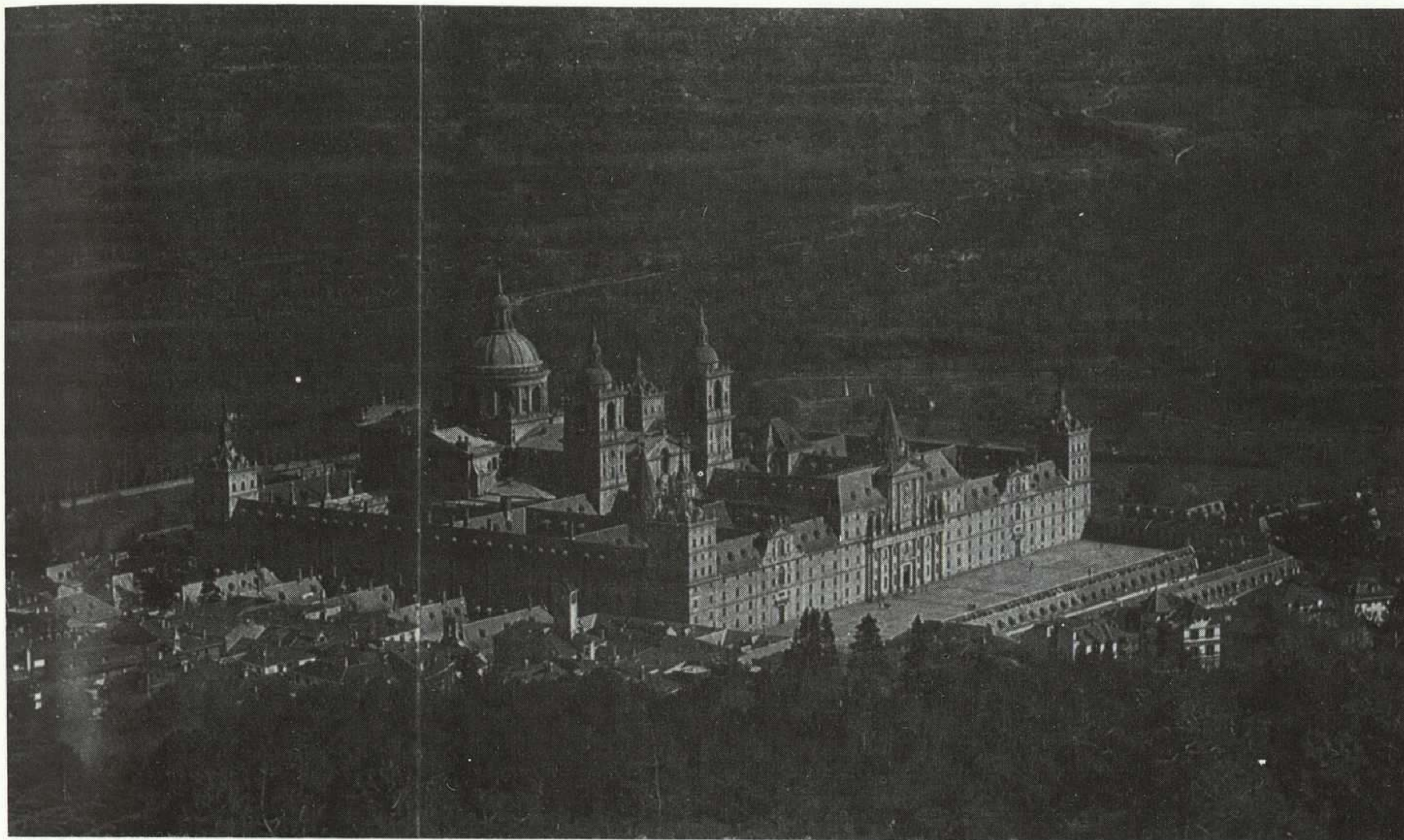
Iglesia del Convento de la Encarnación.

nal se establecía que la capilla musical estuviera compuesta de 12 capellanes y un maestro de capilla, el cual enseñaría «a cantar canto llano y de órgano». Destacó como maestro en el siglo XVII Gabriel Díaz Bessón, del cual decía Lope de Vega que era «autor de una música celestial, que por lo admirable y única, la podrían envidiar Guido, Andrea y Franquino» (8). Otro maestro fue Diego Pontac: primero alcanzó este puesto en el Hospital de Zaragoza y en la catedral de Salamanca, antes de entrar en la Encarnación; posteriormente, ejerce como maestro de capilla en las catedrales de Granada, Santiago, Zaragoza y Valencia, regresando a Madrid como teniente de maestro de la Real Capilla, todo lo cual nos confirma la movilidad de los músicos españoles en esta época. En el XVIII aparece como maestro Matías Juan de Veana; no sabemos si es el mismo compositor que Matías



Convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid, situado en pleno centro de la capital.





El inconfundible y majestuoso Monasterio de El Escorial.

Ruiz, del que apenas se conocen detalles. En 1708 entra Francisco Hernández Plá, citado tanto por partidarios y detractores de Francisco Valls en torno a la polémica suscitada por la no preparación de la disonancia de novena en el segundo soprano de su Misa Scala Aretina. En 1723 le sucede Diego de las Muelas, compositor que gozó de gran prestigio. Al morir éste en 1744 viene a La Encarnación, procedente de Santiago, Pedro Rodrigo; se tiene la duda si Juan Bautista Bruguera le sustituyó. Lo que sí es claro es que en 1552 es maestro José Mir y Llusá, sustituido en 1765 por Antonio Rodríguez de Hita, nacido en Valverde (Madrid): formado en Alcalá, alcanzó a los trece años el puesto de segundo organista, pasando posteriormente a la catedral de Palencia hasta 1765, fecha en que gana las oposiciones a la Encarnación. «*El compositor madrileño es un típico representante del compositor europeo, autor tanto de obras religiosas como teatrales, a pesar de su condición de eclesiástico. En Madrid bien pronto se relacionó con los círculos más intelectuales y eruditos, como con don Ramón de la Cruz, con el que colaboraría en la reforma de la Zarzuela, Iriarte, etc.*» (9). Jaime Balius y Sebastián Tomás son los dos últimos maestros de capilla de La Encarnación en el XVIII.

El monasterio de El Escorial

El padre Villalba afirmaba que no existió capilla de música durante el siglo XVI, debido a la prohibición expresa de Felipe

II de que se cantase polifonía en el Monasterio. El padre Samuel Rubio opina lo contrario y demuestra documentalmente que al menos ya en 1601 existía capilla de música (10). Para el insigne musicólogo, recientemente desaparecido, el siglo XVIII representa el siglo de oro de la música en el Monasterio de El Escorial, especialmente con la figura del padre Soler. Otros maestros de capilla fueron Matías Cardona, Ignacio y Pablo Ramoneda, Manuel del Valle y Jaime Ferrer. La obra de Soler ha sido catalogada por Samuel Rubio (11), llamando la atención el gran número de obras que compuso: Magnificat, letanías, himnos, Salve Regina, lamentaciones, misas, villancicos, sainetes, loas, autos sacramentales, sonatas para tecla, quintetos, conciertos para dos órganos (género raro), etc. Su música para tecla significa uno de los hitos para la música española. Si bien utiliza en un principio la sonata monotemática bipartita que también empleara su maestro, Domenico Scarlatti, posteriormente compone sonatas de hasta cuatro temas; es decir, Soler va más allá de los límites que impone la sonata bipartita. Las sonatas de Soler, cuya principal originalidad es el uso de temas populares, demuestran una vitalidad que hoy día nos admira, por ser composiciones de un monje que apenas salió de los muros del monasterio. Es casi seguro que no conociera ni a Mozart ni a Haydn, aunque ciertos musicólogos pretendan ver la influencia de éste en el último quinteto. Falta un estudio completo sobre su extensísima producción vocal, casi en su totalidad inédita.

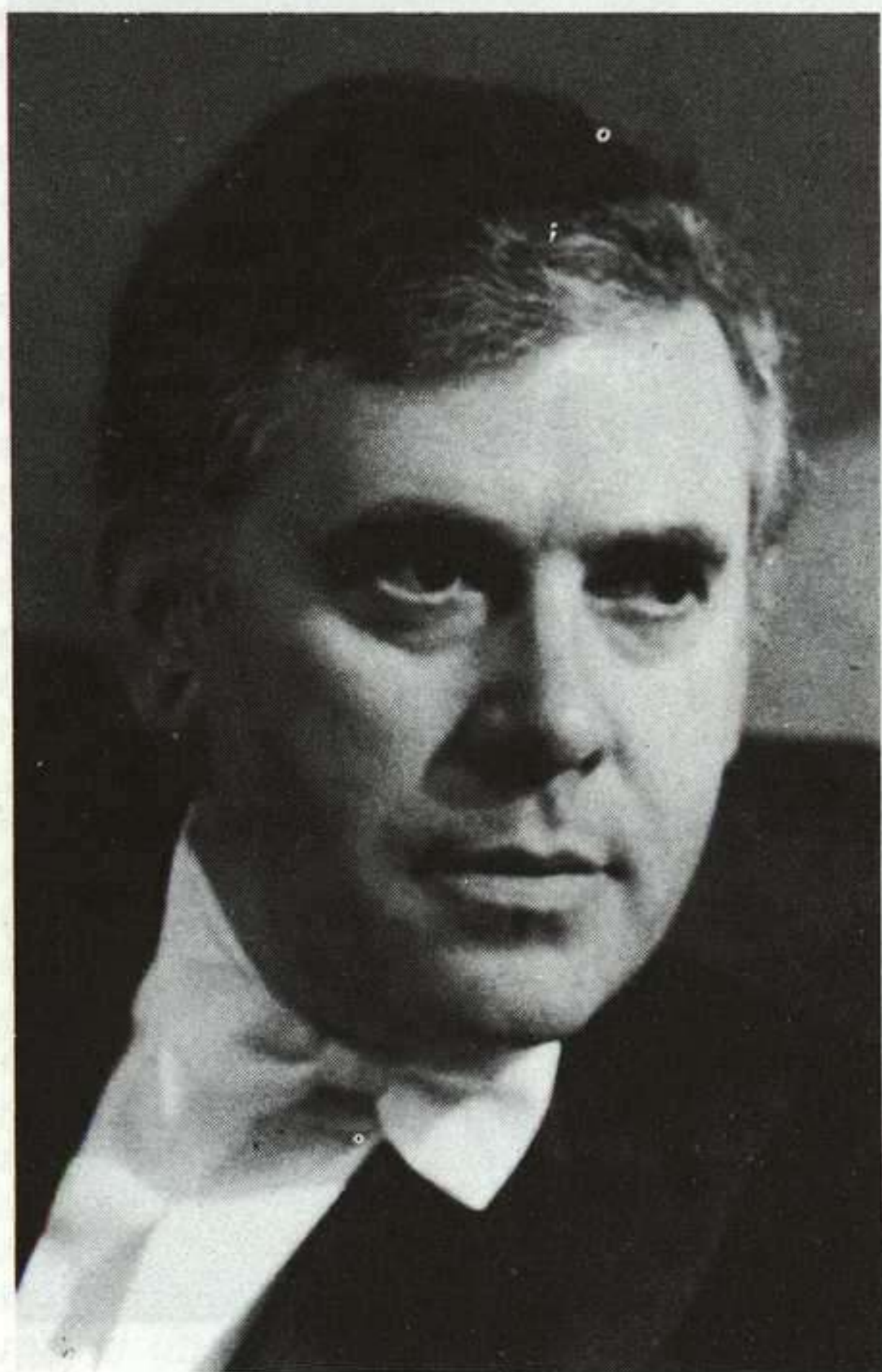
Esta ha sido en definitiva una visión general de la música religiosa madrileña en los siglos XVII y XVIII. Faltarán algunos nombres, pero para un tema tan amplio hubiera hecho falta no un artículo, sino varios volúmenes. Sin embargo, RITMO no quería dejar de abarcar este campo de la música en este número especial dedicado a la Comunidad de Madrid.

NOTAS

- (1) Higinio Anglés, **La Música en la Corte de Carlos V**. CSIC, 1941.
- (2) José Subirá, **Historia de la música española e hispano-americana**. Salvat, Madrid, 1953, pág. 240.
- (3) José Subirá, **La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos**. Anuario Musical, XIV, 1959, pág. 207-230.
- (4) Rafael Mitjana, **Histoire de la Musique: Espagne**. Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire deu Conservatoire de Alfred Lavignac, Delagrave, París, tomo IV, pág. 2114.
- (5) Antonio Martín Moreno, **Historia de la Música española. Siglo XVIII**. Alianza Editorial, Madrid, 1985, pág. 39.
- (6) Nicolás Solar - Quintes, **El compositor Francisco Courcelle**. Anuario Musical, VI, 1951, pág. 202.
- (7) José Subirá, **Historia de la música...** pág. 370.
- (8) José Subirá, **Op. cit.**, pág. 382.
- (9) Antonio Martín Moreno, **Op. cit.**, pág. 87.
- (10) Samuel Rubio, **La capilla de música del Monasterio de El Escorial**. La Ciudad de Dios, 1951, Vol. 163, pág. 70-71.
- (11) Samuel Rubio, **Catálogo crítico de las obras del Padre Soler**. Instituto de música religiosa, Cuenca, 1980.



LA CORAL DE CÁMARA



Miguel Groba, director de la Coral de Cámara de la Comunidad de Madrid.

El 18 de junio de 1984 se creó la única agrupación musical dependiente de la Comunidad, la Coral de Cámara. El sistema de becas para los coralistas, su amplio repertorio desde el Renacimiento hasta la música contemporánea y las numerosas actuaciones que ha llevado a cabo en sus dos años escasos de existencia hacen de ella un conjunto musical de especiales características.

Para formar parte de esta Coral hay que superar unas pruebas de carácter musical. El tribunal calificador decide cada año los que pueden acceder o seguir en las voces de sopranos, contraltos, tenores y bajos y a los puestos de jefes de cuerda, archivero-copista y pianista. Los elegidos disfrutaban unas becas que el pasado año eran de 35.000 ptas. al mes y cuya cuantía se elevará este año. El régimen de actividad se concreta en los ensayos de tres horas de duración los lunes, martes, jueves y viernes y en las actuaciones para las que se contrata la agrupación.

Miguel Groba es el director de la Coral; para él, las especiales características de ella condicionan el tipo de trabajo y de

repertorio que se realiza: «Aunque la entrega es la misma que en un conjunto profesional, yo intento programar con arreglo al tiempo de ensayo y no realizar demasiadas actuaciones que vayan en detrimento de la calidad». La mayoría de los que forman parte de este coro son estudiantes de música y su edad media es de 23 o 25 años, aunque hay jóvenes hasta de 18. Algunos han abandonado ya el coro para integrarse en agrupaciones de tipo profesional como el Coro del Teatro de la Zarzuela y ésta ha sido una de las características de la agrupación, el servir como trampolín y aprendizaje, y de ahí el sistema de becas. «Si fuera profesional, exigiríamos además titulación —dice Miguel Groba—. Ahora es un conjunto en vías de formación, porque un coro no se hace en un año, sabemos que también está condicionado por el sistema de becas que tienen una dotación baja, aunque la situación ha ido mejorando desde su formación. En el futuro trataremos de aumentar sus dotaciones».

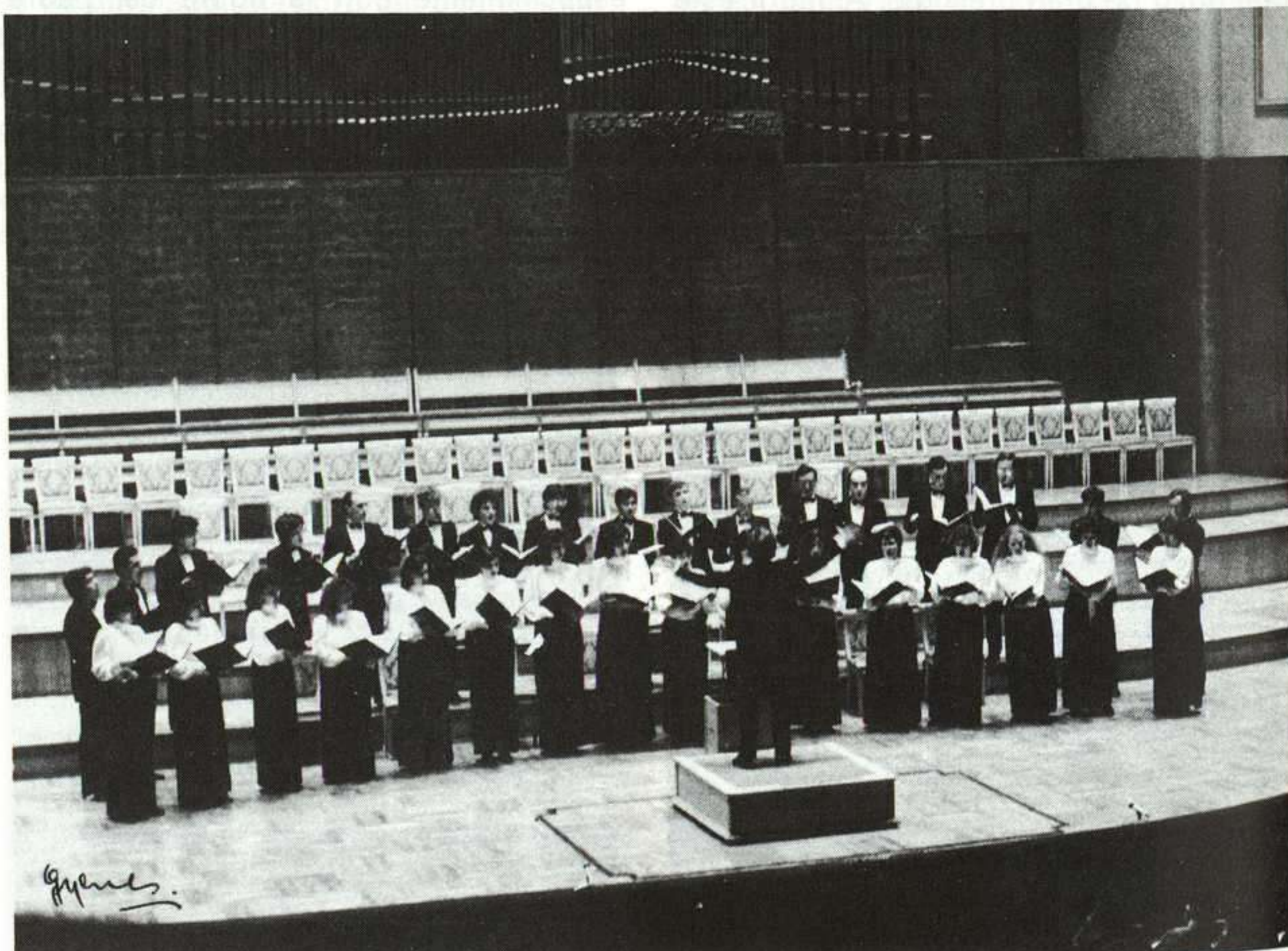
En cuanto al repertorio, es muy amplio, intenta ocuparse de la música contemporánea coral, realizando estrenos de autores españoles e incluso está en proyecto la creación de un concurso de composición: «Tratamos de dar a conocer música poco frecuente y de ocuparnos de compositores de Madrid, aunque no exclusivamente», dice Groba.

La Coral de la Comunidad de Madrid hizo su concierto de presentación el 31 de enero de 1985 en el Paraninfo de la antigua Universidad de San Bernardo. En

la muestra de las Comunidades Autónomas celebrada en el Teatro Real, con motivo del Año Europeo de la Música, participó representando a Madrid. Otras actuaciones del Coro han sido en el Auditorio Manuel de Falla, de Granada; Festival de los Pueblos de España, en homenaje a la Constitución; Semana de Música Coral de Segovia; VIII Encuentro Coral Ciudad de La Laguna (Tenerife); Festival de Otoño de Madrid; Estrasburgo (Francia), donde interpretó la **Cantata de los Derechos Humanos**, de Cristóbal Halffter, y IX Semana de Música de Avilés, donde estrenó la obra de Miguel Manzano **Reflexión Primera**, sobre texto del poeta asturiano Ángel González.

Al margen de estas actuaciones exteriores, la Coral cubre una importante función en los ciclos de conciertos por la provincia, que organiza la Comunidad Autónoma. «El problema de estos recitales —dice Miguel Groba— es que, si bien nos reciben maravillosamente, a veces tenemos que actuar en locales pequeños y poco adecuados de sonoridad; la infraestructura todavía no es buena y también por esa razón no se ha contemplado la ampliación del número de los componentes. Una Coral grande quizás no podría meterse en estos locales».

Su última actuación, ha sido en el Ciclo de Música de Cámara y Polifonía del Teatro Real de Madrid, con obras de Pildain, Marco, Debussy, Hindemith y Petrassi. En proyecto está un concierto, el 1 de diciembre próximo, organizado, por la Unión Europea de Radiodifusión (U.E.R.).



Coral de Cámara de la Comunidad de Madrid.



LAS BANDAS DE MUSICA

Por Moisés Davia

Todos los que tienen noticia de la música en España saben que Valencia, la región valenciana, está en cabeza y muy destacada, en cuanto al movimiento bandístico, en cuanto al cultivo de la música instrumental —música sinfónica, música sin voces— por la sencilla razón de que los pueblos y ciudades, los individuos personalmente y los grupos sociales, se preocupan, fomentan, sostienen y desarrollan las actividades musicales, pero no solo como oyentes y receptores de acontecimientos musicales, sino como practicantes y estudiosos de las técnicas del arte.

Miles y miles de músicos agrupados en unas 300 bandas locales, muchísimas escuelas funcionando a tope, viajes de perfeccionamiento a otros puntos de España o del extranjero, concursos, audiciones camerísticas y multitudinarias, hacen de Valencia y su región un verdadero oasis musical en la estepa española. Se trata de un verdadero tesoro cultural único en nuestros pueblos hispánicos y hasta me atrevo a afirmar que en el mundo entero, pues tendríamos que considerar a Alemania, Inglaterra o Italia, o algunas zonas universitarias americanas o japonesas, para encontrar algo que se le pareciese; pero, con toda seguridad, que Valencia aparecería en el primer puesto por calidad y cantidad (datos fácilmente comprobables por la formidable Federación Valenciana de Sociedades Musicales).

Ciertamente en Madrid no estamos a esta altura. Nos falta mucho, muchísimo. Tiempo, afición, solera. Aunque no nos falta el clima, como algunos creen; ni genio melódico; ni talento rítmico o sensibilidad artística, ya que hay infinidad de hechos que aseguran una gran capacidad para este arte en nuestra región central, compositores, instrumentalistas, pianistas, cantantes, etc. de fama nacional e internacional. Lo demuestra también la existencia de bandas y agrupaciones que, aún creadas recientemente, ofrecen ya hoy un plantel considerable de logros artísticos —me refiero principalmente a las de Leganés, Alcorcón, Móstoles, Pinto y algunas más con numerosísimos estudiantes sólidamente preparados en el Conservatorio y en las Escuelas, bandas nutridas y bien afinadas, con sonoridades y matices impresionantes que interpretan obras sinfónicas con toda dignidad y responsabilidad, que están proporcionando ya magníficos profesionales a las orquestas y bandas de la nación (recientemente ingresó en la Banda Sinfónica de Madrid, por oposición y con todos los méritos, una chica, oboe, procedente de Leganés, en competencia con un grupo formidable de oboístas profesionales, y este caso no es único).

Pero para alcanzar este nivel valenciano hace falta más, mucho más. Pero principalmente, que las autoridades locales y sobre todo las autonómicas, tomen conciencia del hecho irreversible de que las bandas de música son uno de los medios más racionales y efectivos de cultura musical de los pueblos. Que sin perjuicio de organizar grandes festivales internacionales para solaz de las élites y de los aficionados ya contrastados, se cuide con medios, cariño, objetividad y justicia el desarrollo de la cultura musical del pueblo madrileño, de los pueblos madrileños, que pasa por el camino de enseñar a amar

y practicar el divino arte a los chicos y chicas de nuestra región, mediante agrupaciones propias, trabajadas día a día con nuestro entusiasmo y nuestro desvelo, con la seguridad de alcanzar las mayores alturas en tiempo más o menos lejano o próximo —recordemos Leganés—. Que piensen que no tendremos sabios ni Premio Nobel, si no tenemos escuelas primarias de E.G.B., y las bandas de música son uno de los mejores vehículos primarios para tener buenos músicos, buenos compositores, buenos directores y buenos y numerosos públicos aficionados y amantes de la música sinfónica.

PRINCIPALES BANDAS DE MUSICA DEL AREA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

ALCORCON

Banda de Música
Director: Vicente Sempere Gomis
75 componentes.

MOSTOLES

Banda de Música
Director: Braulio Arnal Navarro
50 componentes.

TORREJON DE ARDOZ

Banda de Música
Director: José Elgarriata
35 componentes.

ARGANDA DEL REY

Banda de Música
Director: José Fernández
35-40 componentes.

COLMENAR DE OREJA

Banda de Música de la Asociación Cultural
Presidente: Marino Oliveras Cuesta
45-50 componentes.

LEGANES

Banda de Música
Director: Manuel Rodríguez Sales
85 componentes.

GETAFE

Banda de Música
Director: Francisco Aguado
35-40 componentes.

ALCOBENDAS

Banda de Música
Director: Antoniò García
50 componentes.

NAVALCARNERO

Banda de Música
Directores: Paulino Martí
José Cebrian Mateu
40 componentes
Pertenece a la Asociación Amigos de Navalcarnero

SAN MARTIN DE LA VEGA

Banda de Música
Director: Julián Antonio Sánchez
54 componentes.

COLLADO VILLALBA

Banda de Música del Centro Social
c/ San José, 3 - San José Obrero
25 componentes (8-16 años)
47, Banda de cornetas y tambores.

VILLAREJO DE SALVANES

Banda de Música
Director: Félix Jiménez Gutiérrez
40 componentes.

CADALSO DE LOS VIDRIOS

Banda de Música
Director: Jesús Falcés Ramón
20 componentes.

HOYO DE MANZANARES

Banda de Música
Director: Ramón Requeiras
20 componentes.

PINTO

Banda de Música (Pertenece a una Asociación)
Director: Ramón Garés
30-35 componentes.

MORATA DE TAJUÑA

Banda de Música Juvenil de Morata
Director: Antonio Martínez Molina
22 componentes.

CENICIENTOS

Banda de Música
Director: Jesús Falcés Ramón
15 componentes.

VILLA DEL PRADO

Banda de Música
Director: Angel García
26 componentes.

MAJADAHONDA

Banda de Música
Director: Vicente Lafuente
40 componentes.

BARBIERI

UN COMPOSITOR MADRILEÑO

Por Enrique Martínez Miura

Tradicionalmente se viene considerando que el resurgir contemporáneo de la música española se debe casi exclusivamente a las producciones de Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla. Trinomio sagrado del nacionalismo, sustentado en la rica y estimulante personalidad artística de Felipe Pedrell. Sin embargo, para arribar a esta situación de auténtico renacimiento estético, fueron indispensables varios pilares anteriores. Uno de estos pilares fundamentales lo constituye la obra de Francisco Asenjo Barbieri. En el seno del yermo panorama que aparenta ser el siglo XIX para la música hispánica, y desde el acaparador género zarzuelístico, la contribución de Barbieri a la evolución posterior del arte de los sonidos en nuestro país, va a tomar características de excepcional.

En los primeros años de la segunda mitad del pasado siglo, la Zarzuela domina aplastantemente el paisaje musical. Todo autor joven ha de acercarse a esta forma escénica, si tiene la pretensión de hacerse oír. Lo sinfónico y lo camerístico apenas dispone de un triste hueco donde expansionarse. La música de salón disfruta de una mayor aceptación, más social que estrictamente artística. La situación permanecerá sin grandes cambios hacia la barrera de 1900. La Zarzuela, cada vez más estéril, se verá imposibilitada para seguir ofreciendo productos dignos. En este contexto habrá que enmarcar —y es bien significativo— las primeras obras de Manuel de Falla, pertenecientes al género.

Barbieri es el verdadero creador de la zarzuela grande, esto es, en dos o más sectores, de raigambre castiza. Durante

sus cuarenta años de trabajo dio a la escena española más de sesenta zarzuelas. Repasemos los títulos más representativos. En primer lugar, las obras que aún disfrutan de alguna atención, como **El barberillo de Lavapiés**, **Pan y toros** —sus rotundas obras maestras—, **Jugar con fuego** y **Los diamantes de la Corona**. En segundo término, las que tuvieron gran éxito en su momento y hoy se encuentran injustamente olvidadas, como **Gloria y peluca** (primera zarzuela de Barbieri y primer triunfo clamoroso de su autor), **El sargento Federico**, **Entre mi mujer y el negro**, **El secreto de una dama**, **Gracias a Dios que está puesta la mesa** y **El marqués de Caravaca**.

La obra creativa de Barbieri supone, ante todo, el mayor empeño de dignificación del teatro cómico musical en España. Tras su labor puede ya hablarse, con rigor, de la existencia de una OPERA COMICA autóctona. Dos son los ejes en torno a los cuales va a girar Barbieri, en la construcción de su mundo sonoro. De un lado, la asimilación, casi directa, de lo popular, de lo castizo. De otro, la dosificación y el control de una influencia de enorme fuerza en todos los músicos españoles de su tiempo: la ópera italiana.

Barbieri retoma una forma de representación teatral con música, típicamente española: la tonadilla escénica. Eran éstas obras de escasa duración y argumento simple, en las que se alternaban arias, recitados y, en ocasiones, algún coro general. Solían contar con pocos personajes, siendo frecuentes las tonadillas a



solo; las escritas a cuatro partes eran ya muy raras. Tenían su razón de ser en cubrir de forma amena el tiempo de duración de los entreactos de obras de mayor duración y pretensiones artísticas. El músico madrileño se hace con mucho del espíritu original de la tonadilla, le infunde una superior expresión formal y realiza un marcado acercamiento al mundo de la ópera italiana. La zarzuela de Barbieri ha sido adecuadamente calificada por Peña y Goñi *tonadilla idealizada*. Otro intelectual, no directamente vinculado a la música, Menéndez Pelayo, también supo comprender a Barbieri en su exacta significación; suya es esta definitoria frase: «*Barbieri representa, en el movimiento musical de nuestra patria, el esfuerzo más original y quizá el más fecundo: la transformación del canto popular en música dramática*».

En las zarzuelas de Barbieri hay alusiones inmediatas a lo popular, sacadas del rico folklore español. Los revestimientos instrumentales o armónicos podrán alcanzar un cierto nivel de elaboración, pero la esencia de su sentido permanece intocada. Buenos ejemplos de lo dicho, y con un alto valor intrínsecamente musical, son el bolero «*Niños que a vender flores vais a Granada*» de **Los diamantes de la Corona**, y las seguidillas «*Aunque soy de la Mancha*» de **Pan y toros**. Barbieri utiliza el folklore directamente, casi en forma de cita liberal, salvando, desde luego, su presentación CULTA. Nos encontramos en la prehistoria de la línea que habrá de desembocar en el FOLKLORE RECREADO, a la manera del último y ascético Manuel de Falla.

Lo italiano es, como ya hemos señalado, el otro gran motor que moviliza la creación musical de Barbieri. El madrileño es el más calificativo exponente de la rama que nace en el propio Rossini y se difunde en España con Carnicer (recordemos su obertura para **El barbero de Sevilla** del italiano). Barbieri es la cabeza visible de una generación, que ya no es directamente hija de la influencia, como si lo fuera Carnicer, sino que pretende sinte-



Partitura de «El Barberillo de Lavapiés».



tizar ese paradigma de teatro musical con la expresión de lo nacional. Otros defensores de esta tendencia fueron los zarzuelistas, coetáneos de Barbieri, Oudrid y Gaztambide.

Para Barbieri, Bellini, Donizetti y Rossini marcaban las pautas a seguir en el drama con música. En este sentido consideraba a **La sonámbula** del primero de los citados como la obra maestra cercana a la perfección. Lo italiano llegará a ejercer tan poderosa influencia en el primer Barbieri, que compondrá su única ópera dentro de esas coordenadas estéticas; nos referimos a la irrepresentada **Il Buontempone**.

La veneración de Barbieri por Rossini le viene de Ramón Carnicer, su maestro de composición, que, como se sabe, fue el gran divulgador de las óperas del italiano por la península. El mismo Barbieri, que era un barítono notable, cantó en su juventud algún papel rossiniano; especialmente el «Don Basilio» de **El barbero de Sevilla**.

Rossini era en estos momentos un dios idolatrado por todos, influyendo tiránicamente sobre todas las creaciones musicales para el teatro. Los siguientes párrafos, entresacados del himno **El laurel español**, de Fernando Martínez Pedroso, que luego pondría en música el propio Barbieri, nos dan una idea bastante aproximada de la desmedida valorización en que se tenía a Rossini:

«¡Gloria, gloria a Rossini, que rasga / con su acento el triunfal porvenir! / ¡Palma al genio que mueve la tierra / y a las almas enseña a sentir! / ¡Gloria al numen que alumbra en su ocaso / cual los rayos primeros del Sol! / ¡Coronad a Rossini en su templo / con laureles del suelo español!».

Para medir a Barbieri como compositor podrían establecerse, sin caer en demasiado error, los términos de una comparación con los binomios Barbieri-Rossini y Pedrell-Wagner. En efecto, el primero ha animado los valores de la música del pueblo con el ejemplo del italiano, mientras que el segundo también lo ha hecho, está claro que a otro nivel, siguiendo los caminos de otro extranjero, es decir, los dramas del gran alemán.

Las contribuciones capitales de Barbieri a la música española no se reducen al ámbito de lo estrictamente creacional. Como musicólogo también desarrolló importantes trabajos. En 1890 publicó su largamente elaborada recopilación de canciones de los manuscritos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Su **Cancionero musical de los siglos XV y XVI**, conocido usualmente como **Cancionero Musical de Palacio**, es el primer acercamiento importante a la gran música española histórica. El actual proceso de revalorización de las épocas doradas de la música española, sería impensable sin este paso decisivo dado por Barbieri. El **Cancionero** es una fuente ineludible para conocer el ambiente musical en torno a los años de reinado de los reyes católicos. Destaca, entre las 459 canciones transcritas, la figura de Juan del Enzina, el músico que se encuentra más ampliamente representado. La importancia de Enzina se agiganta con el paso del tiempo. A su relevancia como poeta, hay que unir su



Portada de «Chorizos y Polacos».

carácter de adelantado musical y autor teatral de interés. El teatro de Enzina tiene, por otro lado, una constante presencia de la música. Barbieri, con aguda visión, otorgó al renacentista todo su valor, y reiteró su profunda atracción por la obra de Enzina, editando sus comedias completas.

Barbieri, en su faceta de difusor, impulsó la revista **La España musical**, que fundara en 1847. Lamentablemente, la que con toda seguridad hubiera sido su labor más trascendente, la proyectada **Historia de la música española**, nunca pudo realizarla. Con vistas a su historia, reunió gran cantidad de material, multitud de fichas, documentos y noticias de fechas; así como la biblioteca musical más extensa de su tiempo. La importante colección de Barbieri pasó a su muerte a la Biblioteca Nacional, sin que se diera al conjunto un destino más orgánico o creativo. La **Historia de la música española**, con el desarrollo monumental que deseaba Barbieri, nunca ha sido escrita.

El Barbieri director de orquesta es también una personalidad musical de primera fila. Puede afirmarse que fue él quien institucionalizó el concierto sinfónico público en España.

Por estos años una serie de músicos inquietos sienten como propia la necesidad imperiosa de dar a conocer músicas puramente instrumentales, ante el agobiante dominio de lo vocal. En 1863 Monasterio crea la Sociedad de cuartetos, haciendo posible que se escuchen, por primera vez en la península, las decisivas creaciones de Haydn, Mozart y Beethoven. Para la fundación de la Sociedad de conciertos es esencial la participación de Barbieri. Junto al ya mencionado Monasterio, trabajarán en la idea, Gaztambide y, más tarde, Mariano Vázquez. Pese a la existencia de algunos elementos, la forma definitiva de la Sociedad puede achacarse a Barbieri.

Se deben a Barbieri las primeras interpretaciones completas de sinfonías de Beethoven en suelo español. Las geniales

creaciones del coloso de Bonn llegan a nuestro país con un retraso enorme, con una media de unos sesenta años. La primera en estrenarse es la **Séptima sinfonía**, en abril de 1866, que es acogida clamorosamente. Luego vendrán la **Pastoral**, ejecutada un año más tarde; la **Heroica** se escucha en marzo de 1868, y la **Cuarta sinfonía** accede a los atriles de la orquesta madrileña en abril de 1870. Todas las interpretaciones, como decimos, fueron conducidas por Barbieri. Los dos puntales del sinfonismo beethoveniano, la **Quinta** y la **Novena**, deberán seguir esperando un tiempo para darse a conocer en tierra española. Será Mariano Vázquez, seguidor de Barbieri, quien las interpretará, también con la Sociedad de conciertos de 1878 y 1882, respectivamente.

Barbieri dio a conocer las obras de varios importantes autores europeos. De esta forma, pudieron oírse en Madrid las sinfonías más representativas de Mozart, algunas oberturas de Weber, el **Concierto para violín** de Mendelssohn. Y también se pudo escuchar a Wagner por vez primera, representado por su Marcha de **Tannhäuser**, en 1864. Esto nos asegura la ecuanimidad de Barbieri. Las posiciones musicales de Wagner no podían ser más encontradas con las mantenidas por el músico español.

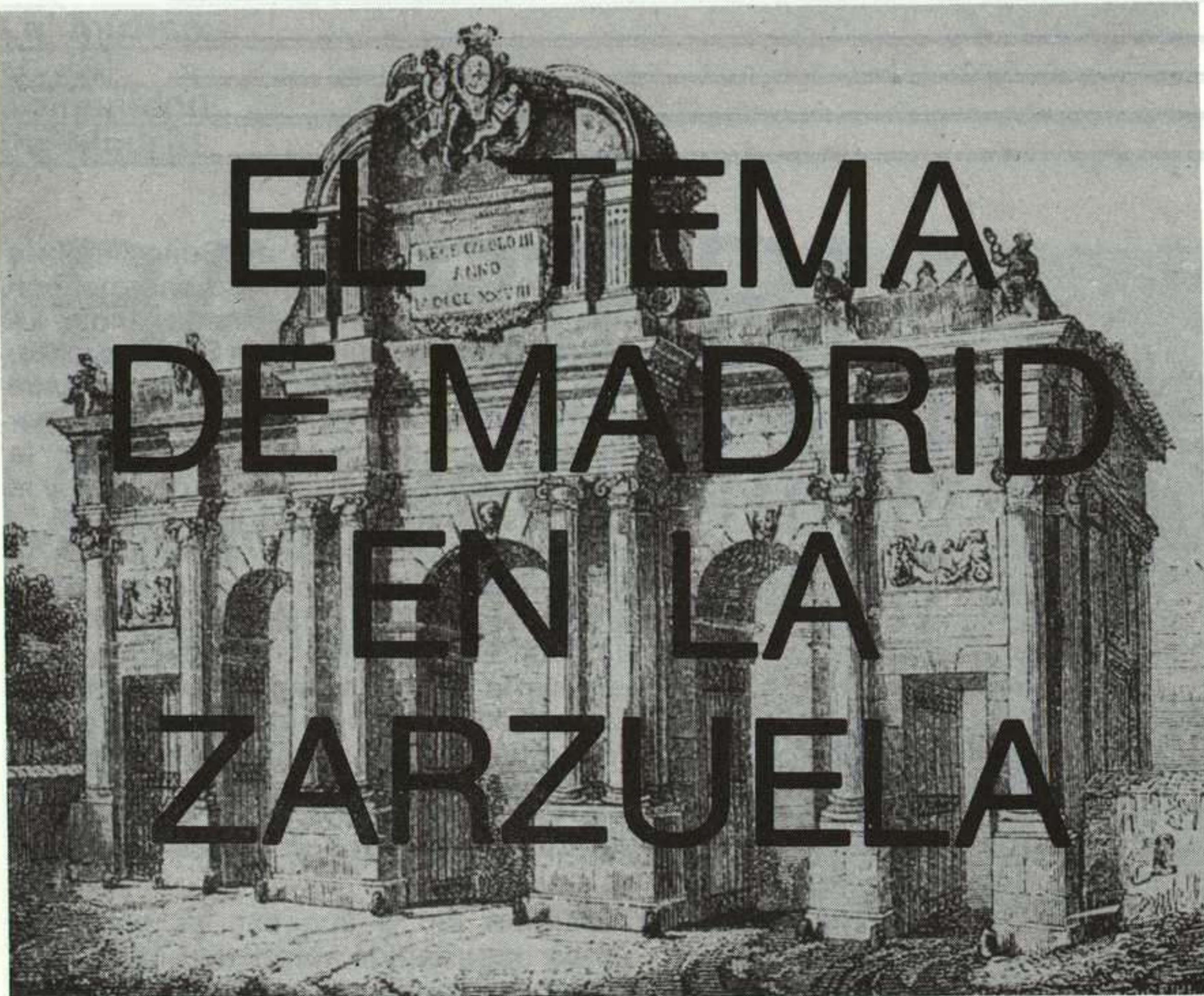
La formación orquestal comandada por Barbieri debió alcanzar un muy buen nivel, ya que dio una amplia serie de conciertos en París, obteniendo un éxito muy apreciable.

Acabamos de trazar rápidamente las principales directrices de la figura musical de Barbieri. Recordemos, para finalizar, que su importancia fue reconocida oficialmente. En 1892 entró a formar parte de la Real Academia Española. Era el primer músico al que la institución confería tal honor.

La Historia ha de seguir pronunciándose sobre el gran músico que fue Barbieri. Con seguridad las futuras generaciones considerarán en mucho más que la actual su definitiva aportación al patrimonio cultural. Bien lejos, desde luego, de la situación de semi-olvido en que se tiene sepultada su obra.



Partitura de «Jugar con fuego».



Ruperto Chapí.

Por Ramón Regidor Arribas

Madrid ha sido la capital de la zarzuela desde el nacimiento de ésta en El Pardo a mediados del siglo XVII hasta nuestros días. Razones que avalan esta afirmación: en Madrid se representaron las primeras zarzuelas, Madrid ha concentrado el más alto número de teatros dedicados a este género en los tiempos de su esplendor y Madrid ha proporcionado con su ambiente, sus tipos y su lenguaje más temas de zarzuela que ninguna otra ciudad o región española o extranjera.

La personalidad de Madrid

Madrid es como una máquina que absorbe todo lo que se aproxima hasta ella, reelaborándolo para ofrecerlo después como un producto original y propio. Este es el poder de Madrid. Los foráneos que llegan a esta capital, criticando su forma de vida y su aspecto urbanístico, a poco de vivir en ella se convierten en madrileños de corazón, asimilan sus costumbres y lloran si han de abandonarla. Madrid tiene fascinación, no rechaza a nadie, no conoce de clasismos; en él se mezclan los de arriba y los de abajo, los de aquí y los de allá, y todos se divierten juntos. Sus gentes no renuncian a una fiesta por el sueño y después saben también trabajar, poseen facilidad para reírse de ellos mismos y el buen humor no falta en los peores momentos. Como dice acertadamente «Cardona» en **Doña Francisquita**:

*«El pueblo de Madrid
encuentra siempre diversión,
lo mismo en Carnaval
que en Viernes de Pasión».*

Que músicos como Barbieri, Chueca y Moreno Torroba, madrileños de nacimiento y hasta la médula, hayan compuesto sobre temas de Madrid, no puede extrañar. Pero es que compositores procedentes de otras regiones, como Chapí, Serrano, Vert, López Torregrosa (levantinos) Alonso (andaluz), Vives (catalán), Fernández Caballero (murciano), Valverde (extremeño), Luna (aragonés), Soutullo (gallego), Bretón (salmantino), Guerrero (toledano) y Sorozábal (vasco), por sólo citar algunos nombre relevantes, han sido prendidos por el embrujo de lo madrileño y capaces de ponerlo en solfa, como si lo llevaran en la sangre. Resulta curioso que dos joyas de nuestra zarzuela, **La verbena de la Paloma** y **La revoltosa**, que reflejan con extraordinario acierto ambiente y tipos madrileños, se deben musicalmente a compositores como Bretón y Chapí, que no eran de Madrid.

Cabe decir algo similar para los libretistas. Si Mariano José de Larra, Ricardo de la Vega, López Silva o Guillermo Fernández-Shaw eran madrileños de nacimiento, otros como Ramos Carrión (zamorano), Felipe Pérez (sevillano) o Federico Romero (asturiano) llegaron a serlo de corazón. Pero el caso más sorprendente es el de Carlos Arniches (alicantino), fino y atentísimo observador de las costumbres, personas y forma de hablar madrileñas, que partiendo del lenguaje del pueblo, no se limitó a reproducirlo, sino que, recreándolo, introdujo vocablos y frases que terminaron por incorporarse al habla popular, hasta el punto de que las gentes, para creerse y expresarse como auténticos madrileños, utilizaban el lenguaje arnichesco. Una vez más, a través de Arniches, «la naturaleza imitó al arte», como diría Oscar Wilde.

El poder de Madrid, sobre quienes llegan a él, consigue que Rosiña, una gallega, sirvienta en la capital, se sienta

orgullosa de haberse convertido en madrileña y cante en **La chula de Pontevedra**.

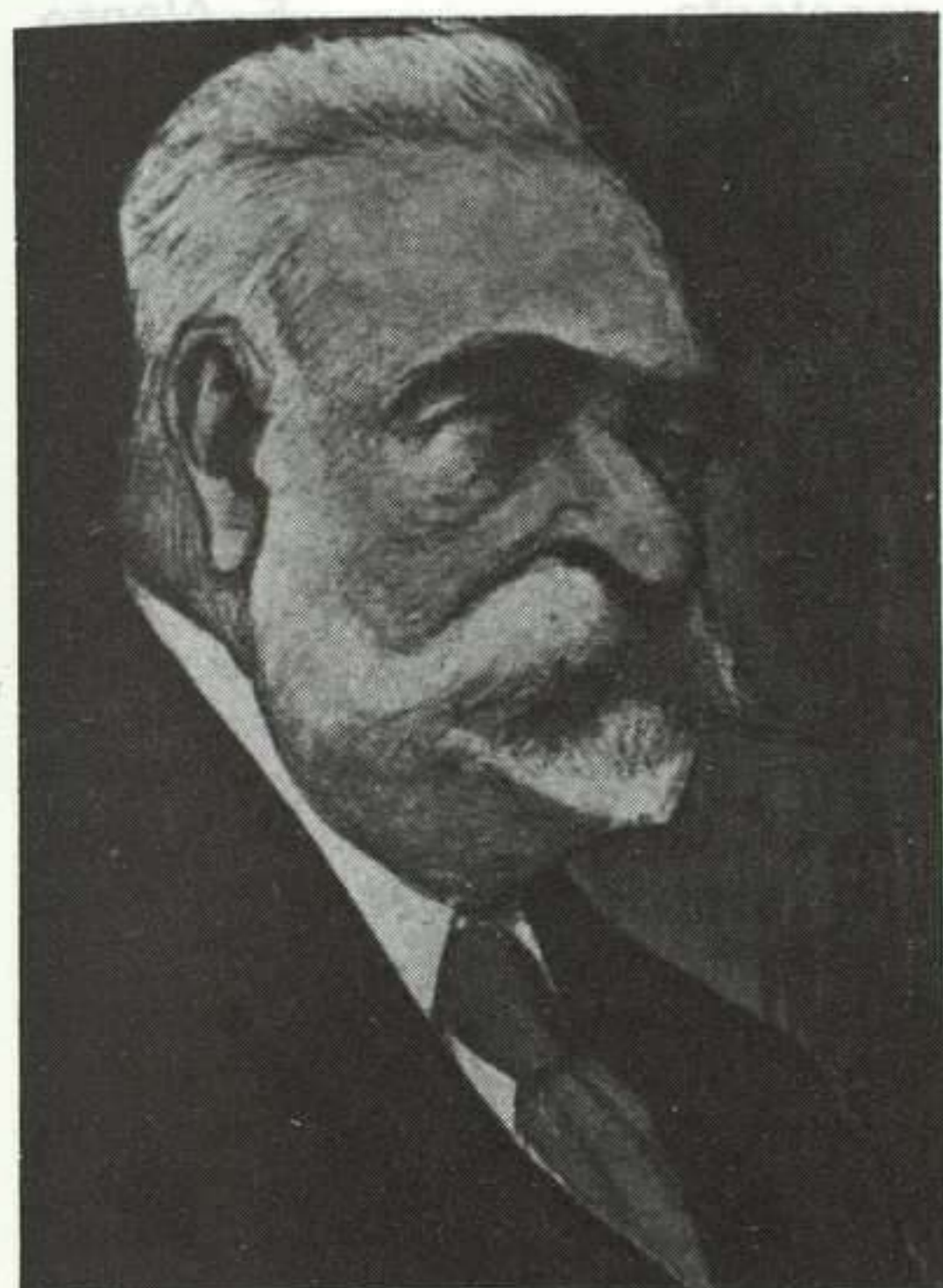
*«Soy la chula madrileña
más castiza que ha nacido...
Soy de los Cuatro Caminos,
el barrio de la garata,
lo mejor de los madriles,
donde está la flor y nata».*

Pero es curioso que en zarzuelas de ambiente lejano a Madrid aparezcan también fragmentos con alusiones a él. Así, por ejemplo, en **El niño judío**, «Concha», madrileña castiza, entona nada menos que en la India su famosa canción «*De España vengo*», con recuerdos para la campana de la torre del convento de Maravillas, que servía para tocar a misa y a fuego, y con esos versos que son ya historia en nuestro género lírico:

*«A mí lo madrileño
me vuelve loca;
y cuando yo me arranco
con una copla,
al acento gitano de mi canción
toman vida las flores
de mi mantón».*

En **Pepe Conde**, obra de ambiente andaluz, «*María Luisa*», otra de los madriles, no renuncia a su **CANCION MADRILEÑA** con recuerdos para el Avapiés y la Virgen de la Paloma.

Pero, aún siendo Madrid la capital del Reino, con todo el poder de atracción que esta condición otorga, donde más teatros se concentraban para nuestro género lírico y donde éste iba destinado fundamentalmente al público de los madriles, no se justificaría la abundancia de zarzuelas madrileñas si no fuera por la riqueza temática que proporcionaban su ambiente y su variedad de tipos y por la gracia de su lenguaje.



Ramos Carrión.



Federico Chueca.



Carlos Arniches.



Detalle de
Barbieri en el
"Monumento a los
Chisperos".



"Monumento a los Chisperos", cuya inauguración presidió el 2 de junio de 1913 S.A.R. la Infanta Isabel. En aquel acto, el maestro Bretón pronunció un discurso sobre las glorias de la Zarzuela.

El ambiente madrileño

Algunas de nuestras zarzuelas más famosas han reflejado el ambiente político-social madrileño durante distintas etapas de nuestra historia, ligadas con la monarquía borbónica desde mediados del siglo XVIII. **El barberillo de Lavapiés** se sitúa en tiempos de Carlos III (1766), en el marco de enfrentamientos entre los partidarios de Grimaldi y los de Floridablanca. **El tambor de granaderos** contempla el momento de la invasión napoleónica y la oposición a los afrancesados. **Pan y toros**, con su crítica de las intrigas cortesanas y las desgracias del pueblo, se desarrolla en el reinado de Carlos IV, con Goya en escena y Godoy en el fondo. En **La Calesera**, es la época de 1832, de conspiraciones liberales y represión absolutista. **Luisa Fernanda**, en el reinado de Isabel II, nos muestra también las luchas de liberales y absolutistas. Y en **El último romántico** nos hallamos en 1872, con Amadeo de Saboya y carlistas. Una constante en este tipo de obras es la de los aristócratas relacionándose con las clases media y baja, y mezclándose con ellas en intrigas, amos y diversiones. Esta característica citada aparece también acentuada en mayor o menor grado en obras como **Jugar con fuego**, **San Antonio de la Florida**, **La manola del Portillo** o **María Manuela**.

El mundo de tonadilleras, cantantes y comediantes de Madrid también está reflejado en obras como **Chorizos y polacos**, **La Caramba**, **La Calesera** o **Maravilla**, con intromisiones de aristócratas igualmente.

Las fiestas, romerías y verbenas de Madrid sirven de marco o están en el fondo de muchas zarzuelas. Ellas son la expresión de una villa obligada a ser capital, que se resiste a olvidar al pueblo manchego que fue. Ellas son motivo para engañar penas y miserias, para encuentros amorosos y duelos, y para juegos y bailes. La fiesta de San Antón aparece en la obra del mismo nombre, la de San Isidro en **El santo de la Isidra** y en **¡Al**



santo, al santo! Los Carnavales son protagonistas en **Doña Francisquita**, la romería de la Cara de Dios en **La Cara de Dios**, la de San Eugenio se menciona en **El barberillo de Lavapiés**, la fiesta de San Juan sirve de ambiente en **Jugar con fuego** y es aludida en **Los arrastraos** y en **El ángel caído**, la verbena de San Lorenzo es broche final para **Agua, azucarillos y aguardiente**, la verbena de la Paloma es alma de la obra homónima y de **La manola del Portillo**, y, por último, la verbena de San Antonio («*primera verbena que Dios envía*») es utilizada en **San Antonio de la Florida, Luisa Fernanda y Los flamencos**. Y, como fondo de todas estas fiestas, hallamos siempre al río Manzanares, por donde Madrid ser desahoga.

Los ambientes palaciegos son también marco de algunas zarzuelas como **El dominó azul** o **La viejecita**, pero gran número de obras se desarrollan en casa humildes de corredor con sus patios, donde los vecinos forman grandes familias entre cariños y desaveniencias, donde es imposible guardar un secreto y donde se divierten juntos los mismos que se pelean. Y la calle no puede faltar como escenario de nuestro género lírico, porque el madrileño es «*SALIDOR*». Ejemplos notorios con **La canción de la Lola, La verbena de la Paloma, La revoltosa, Agua, azucarillos y aguardiente, La del manojito de rosas** y tantas otras.

Los toros, fiesta racial, aparecen constantemente en numerosas obras, pero las formas de diversión deportiva que van enraizándose en los madrileños del siglo XX, como el fútbol y el esquí, están presentes también en zarzuelas como **Tiene razón don Sebastián y Don Manolito**.

Los tipos madrileños

La zarzuela constituye un completo muestrario de los tipos de gente que han vivido en Madrid. Por ella desfilan chulos y chulas, manolos y manolas, militares, alguaciles y serenos, sirvientas y lavanderas, modistillas, planchadoras, sastres y tapiceros, castañeras, aguadoras y floristas, boticarios, taberneros, tenderos y horteras, ratas, prestamistas y matuteros, cigarreras, buhonerías, barquilleros y churreros, lañadores, músicos y fotógrafos ambulantes, barberos, porteros, toreros y picadores, conspiradores, cesantes, señoritos, estudiantes, etc... Todo un enjambre capaz de abastecer cientos de obras.

Pero, mucho más que el hombre, es la mujer madrileña quien se alza siempre con el protagonismo. Chulapa (chula y guapa), que huele a hierbabuena, con gracia y sal de los ademanes, en el decir y en el vestir; fuerte ante la adversidad, aunque llore a solas; brava en la superficie y tierna en las entretelas, sostén de la familia, capaz de perdonar los desmanes de su hombre, al que deja dar órdenes, porque ella es la que manda; descarada y leal, con un corazón tan grande que se le revienta en el pecho; mujer en quien se recrea el piropo... Cualquier zarzuela madrileña serviría de ejemplo y, por citar, ahí van **La chulapona, La revoltosa, Me llaman la presumida, María Manuela, La chavala, Las bravías, Los flamencos...**

El lenguaje madrileño

El hablar madrileño con su acento y expresiones chulescas, con sus recortes y deformaciones de palabras, con su mal empleo de algunos términos, con sus modismos, exageraciones y metáforas, con su eliminación de ciertas vocales y consonantes y sustituciones de la *i* por la *e*, y con sus influencias gitanas y andaluzas, ha sido base y fuente de inspiración para un sinnúmero de obras, especialmente del «género chico».

La música madrileña

Madrid, villa y corte, por el hecho de ser la capital del Reino, es punto de paso y de concentración de gentes procedentes de todas las provincias y del extranjero, que aportan sus propios cantos y bailes y las modas musicales que van surgiendo en el mundo. Con sus famosas puertas del Sol, de Toledo y de Alcalá siempre abiertas de par en par, Madrid recibe gentilmente estas músicas, y en sus patios, calles, plazas y lugares de diversión se van cantando y bailando la seguidilla, la jota, la tirana, el fandango y el bolero, el pasacalle y los panaderos, la soleá, las guajiras y la farruca, la habanera, el pasodoble, el vals y el tango, la mazurca, la gavota, la polka y la redowa, el fox-trot y el cake-walk...

Los compositores de zarzuela, al escribir sobre temas madrileños, reelaboran estas músicas y las insertan en sus obras llegando a convertirlas en algo propio de Madrid. El ejemplo más notorio lo ofrece el chotis (*scottish* o *schottisch*), de antiguo origen escocés, que recibió el toque de gracia madrileño en la segunda mitad del siglo XIX, constituyéndose en un baile inseparable y típico de Madrid, que le representa con más fuerza que cualquier otra música.

Zarzuelas de ambiente de Madrid o con alusiones a lo madrileño (cuadro muy lejos de ser exhaustivo)

- San Antonio de la Florida. I. Albéniz.
- La Calesera F. Alonso.



Chueca. («Monumento situado en el Paseo de coches del Retiro»). Madrid.

- La zapaterita F. Alonso.
- Me llaman la Presumida .. F. Alonso.
- El dominó azul E. Arrieta.
- El Manzanares F. A. Barbieri.
- De Getafe al paraíso .. F. A. Barbieri.
- El barberillo de Lavapiés F. A. Barbieri.
- Chorizos y polacos ... F. A. Barbieri.
- Pan y toros F. A. Barbieri.
- Jugar con fuego F. A. Barbieri.
- La verbena de la Paloma . T. Bretón.
- El ángel caído A. Brull.
- El sombrero de plumas ... R. Chapí.
- La Cara de Dios R. Chapí.
- La revoltosa R. Chapí.
- El barquillero R. Chapí.
- El cortejo de la Irene R. Chapí.
- La chavala R. Chapí.
- El tambor de granaderos .. R. Chapí.
- Las bravías R. Chapí.
- Las hijas del Zebedeo R. Chapí.
- El mismo demonio R. Chapí.
- Música clásica R. Chapí.
- El chaleco blanco F. Chueca.
- El bateo F. Chueca.
- Las mocitas del barrio ... F. Chueca.
- La caza del oso F. Chueca.
- De Madrid a París ... F. Chueca y J. Valverde
- La Gran Vía..... F. Chueca y J. Valverde
- Agua, azucarillos y aguardiente ... F. Chueca y J. Valverde.
- El año pasado por agua... F. Chueca y J. Valverde.
- La canción de la Lola..... F. Chueca y J. Valverde.
- Los amores de la Inés .. M. de Falla.
- La viejecita M. F. Caballero.
- El señor Joaquín ... M. F. Caballero.
- Don Quintín, el amargo . J. Guerrero.
- Tiene razón don Sebastián. J. Guerrero.
- La fiesta de San Antón... T. López Torregrosa.
- El santo de la Isidra... T. López Torregrosa.
- La manola del Portillo P. Luna.
- El niño judío P. Luna.
- La chula de Pontevedra... P. Luna y E. Bru.
- La Caramba F. Moreno Torroba.
- Maravilla F. Moreno Torroba.
- Luisa Fernanda . F. Moreno Torroba.
- La chulapona ... F. Moreno Torroba.
- María Manuela .. F. Moreno Torroba.
- Cuadros disolventes M. Nieto.
- El Gorro Frigio M. Nieto.
- Alma de Dios J. Serrano.
- El amigo Melquiades J. Serrano.
- Los Claveles J. Serrano.
- Jeroma, la castañera.. M. Soriano Fuertes.
- La del manojito de rosas... P. Sorozábal.
- La eterna canción P. Sorozábal.
- Don Manolito P. Sorozábal.
- Los de Caín P. Sorozábal.
- Encarna, la misterio... R. Soutullo y J. Vert.
- El último romántico . R. Soutullo y J. Vert,
- El pobre Valbuena .. J. Valverde y T. L. Torregrosa.
- El último chulo .. J. Valverde y T. L. Torregrosa.
- Niña Pancha .. J. Valverde y J. Romea.
- Doña Francisquita A. Vives.
- Los flamencos A. Vives.
- Pepe Conde A. Vives.



El Colegio de Huérfanas, de Aranjuez, antiguas cocheras de la Reina Madre, edificio del siglo XVIII, que en el plazo de un año, según proyecto de la Consejería de Cultura, pasará a ser sede de importantes instituciones culturales y dispondrá de notable auditorio.

El plan de rehabilitación de edificios y creación de infraestructura tiene un presupuesto anual de 300 millones de pesetas, que se revela muy justo para cubrir las demandas de reconstrucción. De todas maneras, la colaboración con otras instituciones aumenta considerablemente las posibilidades de acción.

Por ejemplo, el Ministerio de Administración Territorial tiene una partida dedicada a la conmemoración del quinto centenario de la unidad de España. En los que se refiere a Madrid, esta partida va a aprovecharse para la rehabilitación de una serie de teatros de la provincia en Navalcarnero, Collado Villalba, Torreldones, Chinchón y Colmenar de Oreja. La Comunidad aportará un 25 por ciento, aumentable, del costo de estas obras y el resto se cubrirá mediante esta partida de Administración Territorial y aportaciones de los ayuntamientos respectivos. De estas salas, sólo la de Chinchón costará 35 millones de pesetas. El teatro de Colmenar de Oreja es un edificio de principios de siglo, cuyo foso será conservado, lo que abre la posibilidad de representaciones líricas. Este tendrá un presupuesto aproximado de 38 millones de pesetas. La sala de Navalcarnero se utilizará sólo para teatro y no como auditorio.

Alcalá de Henares cuenta con un plan total de rehabilitación de edificios, en cuya financiación intervienen el Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento, la Comunidad de Madrid y la Universidad de Alcalá. Serán puestos en funcionamiento más de setenta edificios, y la Comunidad participará con 80 millones de pesetas. El primero de los edificios rehabilitados es el Pequeño Teatro Cervantes cuyo arreglo

La Comunidad de Madrid proyecta rehabilitar una serie de edificios en toda la provincia que formarán una red de auditorios de teatro y música. En la mayoría de los casos, estas obras de adecuación se harán

en colaboración con otras entidades, sobre todo ayuntamientos, con el fin de formar una infraestructura que permitirá a cada pueblo de la provincia tener un espacio adecuado para escuchar música.

LA RED DE AUDITORIOS

costará unos 40 millones de pesetas y que a lo largo de este año podrá ser inaugurado. En el Convento del Carmen Calzado se proyecta igualmente la construcción de un auditorio.

Los planes para la ciudad de Aranjuez son igualmente ambiciosos. En el enorme edificio de las Cocheras antiguas se proyecta rehabilitar un espacio que albergue entre otras cosas un conservatorio y un auditorio. El plan para este año consiste únicamente en demoler lo que está en ruinas y limpiar los forjados. El estudio de posibilidades arquitectónicas costará 20 millones de pesetas, y el proyecto total, 300 millones de pesetas. Además del conservatorio y auditorio las cocheras de Aranjuez se habilitarán para museo, escuela de alfarería y universidad popular. Este proyecto corre a cargo de la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Cultura.

El Albéniz se convertirá en el teatro de la Comunidad, en la capital. Se trata de un local privado que la autonomía alquilará a un módico precio y que actualmente se encuentra en uso, aunque muy precario. Existen planos antiguos y las obras con-

sistirán en la reestructuración del patio de butacas, el arreglo de la iluminación, el escenario y los camerinos. Este teatro también posee foso. Las obras se realizarán durante los meses de verano y se invertirá en ellas 20 millones en equipamiento en una primera fase y de 35 a 40 millones costará en total.

Los fines que guían todo este plan consisten en la creación de una red provincial de locales que doten a los pueblos de la provincia y a la capital de infraestructura capaz de albergar una serie de actos culturales y de poseer una programación estable. En esta primera etapa también se van a subvencionar la construcción de 40 a 50 casas de cultura, que pagan los ayuntamientos respectivos y que, por parte de la Comunidad, suponen unos 60 millones de pesetas anuales.

Otros edificios han sido solamente ofertados y la Comunidad tiene que estudiar sus posibilidades, como por ejemplo locales en San Martín de Valdeiglesias y Buitrago. Se espera que, de lo concertado en firme, en 1986 se termine todo excepto las Cocheras de Aranjuez y el proyecto total de Alcalá de Henares.

Fachada del
madrileño
teatro
Albéniz.



El primer «Don Carlos», en francés y completo, en una poco satisfactoria interpretación

Por Carlos Ruiz Silva

VERDI: Don Carlos (versión original en francés). Plácido Domingo, Katia Ricciarelli, Ruggero Raimondi, Lucia Valentini Terrani, Leo Nucci, Nicolai Ghiaurov, Arleen Augér. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala, Milán. Director: Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 415 316-1, 5 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Por fin las compañías discográficas se la han decidido a grabar versión original de **Don Carlos**, una de las grandes obras maestras de Verdi y de todo el melodrama europeo del siglo XIX. Parece vergonzoso que hasta ahora una obra de esta categoría la hayamos conocido, discográficamente hablando, tan sólo a través de su versión en italiano. Otro tanto ocurre con **Les Vêpres Siciliennes**, escenificada y grabada siempre en italiano y no tal y como Verdi la concibió, es decir, sobre un texto francés. No deja de ser revelador que la única ópera de Verdi no grabada hasta ahora, se entiende comercialmente, sea una de sus óperas francesas: **Jerusalém**.

No es este el momento de analizar punto por punto las diferentes versiones de **Don Carlos**, ni los problemas a los que Verdi hubo de enfrentarse para que su ópera fuese representada con dignidad, ya que la historia es larga y complicada y requeriría un espacio muy amplio para su total explicación. Baste decir que la grandiosa concepción verdiana del drama de Schiller se vio mermada ya antes de su estreno; así, el preludeo y la introducción coral del acto I, el dúo entre «Elisabeth» y «Eboli» en el acto IV y el final de ese mismo acto fueron cortados por razones diversas, singularmente por presiones de la Opera de París para que la obra fuese menos larga, y por la deficiencia de algunos cantantes que colmaron la paciencia de Verdi. Algún número como el dúo entre el protagonista y «Felipe II», omitido también en el estreno, se convertiría más adelante en el «Lacrymosa» del **Requiem**. Todas estas supresiones no fueron incluidas en la edición original de **Don Carlos**, que comprendía solamente las partes ejecutadas para la primera representación parisina de 1867. De 1872 data la traducción al italiano, que contenía también algunos cortes. En 1883, el propio Verdi realizó una nueva versión en cuatro actos y en francés, que fue al mismo tiempo traducida al italiano y estrenada en La Scala en 1884. Finalmente, en 1886 se publicó la última versión con el consentimiento de Verdi, en la que a los cuatro actos le precedía el primero de la versión francesa, que había sido suprimido. La

presente grabación sigue precisamente la última de las versiones aceptadas por Verdi, es decir, la de 1886, a la que se ha sumado, con buen criterio, un apéndice conteniendo los números cortados en el estreno —todos ellos páginas de interés— y el ballet, que el propio compositor retiró de todas las versiones subsiguientes. También se incluye el final de la versión primitiva, que difiere de la actual. En conjunto, pues, una grabación completa de este **Don Carlos** que, a mi juicio, resulta superior en su versión original francesa —no en vano Verdi escribió una música adecuada y acentuada a un texto en francés— que en la habitual versión en lengua italiana.

La interpretación global de este tan esperado **Don Carlos** resulta un tanto decepcionante. Quizá las dificultades que hubo durante las sesiones de grabación, que se suspendieron durante más de un año por la dificultad de reunir a los distintos intérpretes, hayan contribuido a la irregularidad que puede observarse en diversos momentos de la obra. Creo que ha sido una ocasión desaprovechada, ya que tardaremos muchos años en tener un nuevo **Don Carlos**.



Plácido Domingo realiza un protagonista más tenso y dramático que en su anterior grabación con Giulini, en la que hacía gala de un lirismo romántico muy acorde con el personaje; tenía entonces la voz más joven y fresca. Ahora se nota un esfuerzo que, en ocasiones, altera la línea de canto y obliga al tenor a forzar la voz y a investir al desgraciado príncipe de un carácter heroico no siempre adecuado. Tal vez la fatiga que se nota en la voz sea el producto de un exceso de actuaciones, pese a que en los últimos años, y con buen criterio, Domingo haya reducido un poco su febril actividad. Con todo, «Don Carlos» es un personaje que responde muy bien a las características vocales del famoso tenor y esta adecuación se nota positivamente en el registro. La belleza de la voz de Domingo, su timbre cálido y la convicción con la que

encarna al personaje son tantos positivos de una interpretación que debería haber sido absolutamente perfecta. Carreras, con Karajan, hace un príncipe apasionado y romántico y luce su precioso y aterciopelado centro, tal vez el más bello del mundo. Bergonzi, con Solti, da su habitual lección de canto, aunque el timbre sea de bastante menor calidad.

El «Felipe II» de Ruggero Raimondi es más intimista y maduro que el realizado para Giulini, aunque sigo sin encontrar las características casi baritónicas de Raimondi las más idóneas para este papel, que requiere una voz de timbre más oscuro y poderoso. Dice con suavidad y melancolía su soliloquio del cuarto acto (que, por cierto, tiene una introducción para el «tutti» de violoncelos y no para uno solista), pero también resulta algo blando y ligeramente falso. En la subsiguiente y formidable escena con el «Gran Inquisidor» se muestra un poco corto, como si no fuese consciente de que está representando al monarca más poderoso de la tierra. En otros momentos, Raimondi matiza bien la desolación del personaje pero, en conjunto, hace un «Felipe II» sin la belleza y redondez del de Ghiaurov ni el sentido dramático de Christoff, los grandísimos intérpretes de este papel.

El «Marqués de Posa» es la encarnación de la fidelidad, la nobleza y el espíritu de la libertad. Necesita para hacerle justicia un barítono de voz amplia y flexible, que cante con elegancia y sepa matizar, además de poder disponer del suficiente instinto teatral para conmover al espectador en los momentos de su muerte. Leo Lucci no responde a todos estos requerimientos. La voz es buena, un puño clara, pero ni el fraseo se distingue por su elegancia ni expresa la condición humanista consustancial a la figura de «Rodrigo». Canta de modo aceptable su escena final, pero eso es poco cuando se trata de una página de tan subida calidad musical y dramática. Fischer-Dieskau, en su grabación para Solti, matiza como nadie esta gran escena pese a que la voz no sea de la calidad italiana que sería deseable para este papel. Cappuccilli, en la grabación de Karajan, lo hace de manera mucho más completa. Muy aceptable es el «Rodrigo» que Milnes realiza para Giulini.

El «Gran Inquisidor» es un breve papel de terribles dificultades que Nicolai Ghiaurov resuelve con autoridad, aunque se notan ciertas tiranteces en la parte más alta de la tesitura, muy aguda para un bajo. En su confrontación con el «Rey» sabe mostrarse intransigente y amenazador, aunque la escena no llegue a resultar convincente por la señalada falta de poder de Raimondi, falta que es difícil establecer hasta qué punto es del cantante o del director.

En la parte femenina, Katia Ricciarelli muestra un bello timbre y crea una «Reina» sensible, algo frágil, que expone adecuadamente el conflicto entre amor y deber.

En el plano vocal la zona grave resulta algo pobre y en los agudos no siempre aparece la voz todo lo libre que sería de desear. Su romanza del acto II es de expresión algo monótona y tampoco su interpretación de la gran aria del acto V pasa de lo mediano. En general, la soprano italiana tiende a seguir el modelo implantado por la Caballé —como en otras muchas ocasiones— pero las diferencias entre ambas son notables. Caballé hace para Giulini una «Isabel de Valois» absolutamente incomparable, con un dominio técnico de la respiración, del legato y del fraseo memorables, además de una concepción del personaje mucho más completo y matizado. Renata Tebaldi estaba ya en declive cuando llevó a cabo su grabación para Solti, aunque todavía se aprecian las cualidades de su bellísimo timbre. La «Eboli» de Valentini Terrani supera con dificultad los muchos escollos de su parte, aunque su timbre no sea especialmente atractivo y la emisión resulte algo tremolante. También le falta, para hacer una «Eboli» más completa, algo de sensualidad y de pasión, sin que pueda afirmarse que haga una princesa fría o que carezca de sentido dramático. Prefiero la «Eboli» de Fiorenza Cossotto, que canta en la edición de Santini, es-

pléndida de voz y temperamento, o la de Shirley Verrett, brillante y sensual, en el registro de Giulini, aunque Valentini Terrani es superior a la Baltza en la grabación de Karajan, de timbre en exceso claro y graves débiles.

La dirección de Claudio Abbado la encuentro algo irregular. En principio hay que resaltar el excelente resultado que generalmente obtiene del Coro y la Orquesta de La Scala, aunque no acierto a comprender muy bien por qué de vez en cuando ignora las indicaciones de Verdi. Así, pasa por alto el «pianissimo» (ppp) del coro al final de la romanza de «Isabel de Valois» en el segundo acto, al igual que es difícil aceptar que el acompañamiento orquestal en la escena entre «Eboli» y la «Reina» en el acto IV tenga las cinco pes que Verdi exige. Tampoco parece ser demasiado estricto, en algunos momentos, con los cantantes, como el poco «dolcissimo» del dúo entre «Felipe» y «Rodrigo» o los mal realizados trinos en las arias de «Don Carlos» y «Posa», o la falta de fuerza en la sección del primer acto en el que la Reina debe cantar «avec autorité», además de la ya señalada falta de incisividad teatral en la escena del «Inquisidor». En otros momentos, sin embargo, Abbado encuentra la línea justa y

adecuada del sobrio lirismo, de los timbres oscuros y sinuosos, de la austera delicadeza que recorren el **Don Carlos** verdiano. La escena del Auto de Fe es poderosa y brillante y el final de la ópera no carece de grandeza.

La toma sonora es buena por lo general, aunque, en algunos momentos el equilibrio entre las diversas voces no está del todo conseguido. El álbum se sirve con un amplio libreto de 72 páginas que contiene el original francés y las traducciones al alemán, inglés e italiano, además de interesantes artículos de Ursula Günter y Andrew Porter. También se incluyen algunas reproducciones de famosos cuadros de los protagonistas históricos, aunque los resultados de la impresión no sean de muy buena calidad.

Este **Don Carlos** no es, pues, una grabación perfecta ni mucho menos pero, dadas sus características, es indispensable en cualquier discoteca de ópera. Entre las grabaciones de la versión en italiano y aunque ninguna de ellas sea por completo satisfactoria, tal vez la de Giulini resulte la más recomendable. Lo que está fuera de toda duda es que **Don Carlos** es una ópera de extraordinaria categoría, una ópera larga, completa, difícil y fascinante.

PERAHIA TOCA Y DIRIGE TODOS LOS CONCIERTOS PARA PIANO DE MOZART

Por Juan I. de la Peña

MOZART: Los Conciertos para piano y orquesta (edición completa). Murray Perahia, solista y director. English Chamber Orchestra. CBS M 13 42055, 13 discos. Digital y analógico. Import.

Interpretación: ★★★★★ (media)
Sonido: ★★★★★ (media)

Los **Conciertos para piano** de Mozart forman uno de los ciclos más ambiciosos para ser abordados por cualquier intérprete del piano, y aún más si ese mismo intérprete es también el encargado de dirigir la orquesta. Este es justamente el caso que nos ocupa con Murray Perahia,

sin duda uno de los más importantes artistas del teclado en la actualidad, como antes lo había sido el de Géza Anda con la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo (D.G. 1971) y el de Daniel Barenboim también con la English Chamber Orchestra (EMI 1974) y en la actualidad lo está siendo el de Vladimir Ashkenazy con la Philharmonia Orchestra (Decca, aún no completado).

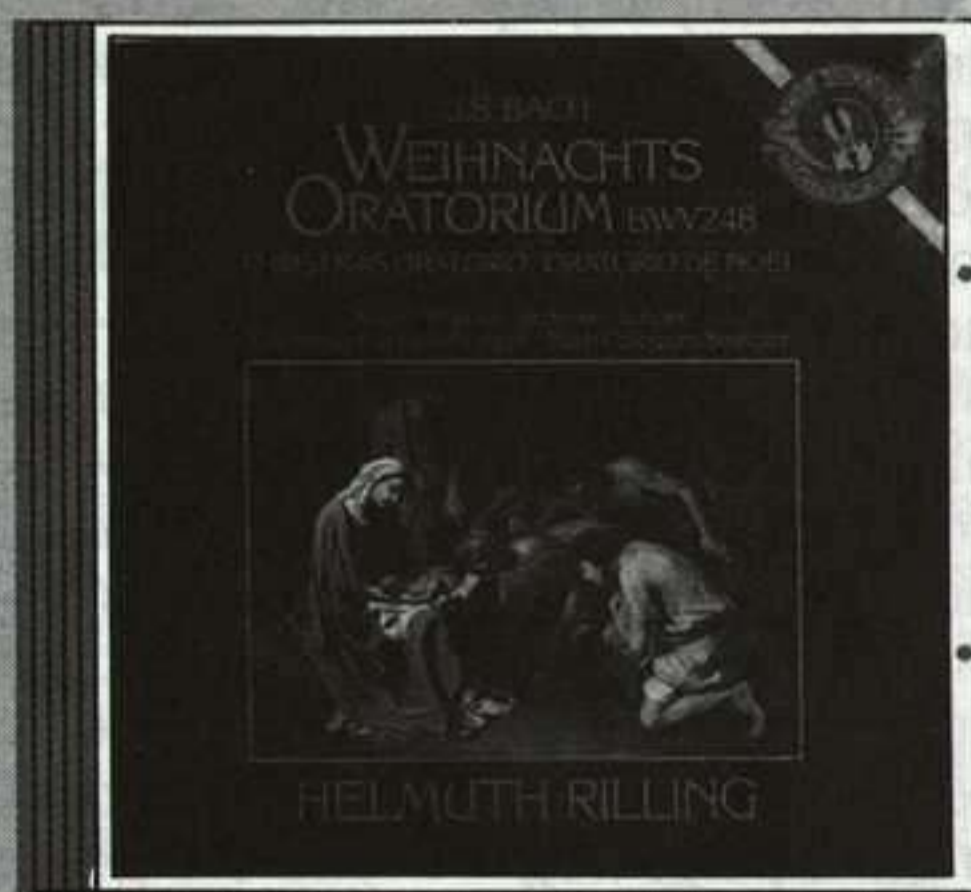
El reto hacia el intérprete viene dado por muchos y variados conceptos: magisterio compositivo, madurez, riqueza expresiva, exigencia pianística y orquestal, denso contenido espiritual, fuerte personalidad... Todo eso —y mucho más— atesoran estas auténticas joyas, verdadera piedra angular de la

música concertante de todos los tiempos. Y es que si Mozart virtió en algunas obras todas y cada una de sus cualidades de músico, su temperamento de artista, sus vicisitudes vivenciales y los angulosos perfiles de su personalidad, fue precisamente en sus **Conciertos para piano y orquesta**. En ellos bebemos de la fuente inagotable de la perfección clásica, de la proporcionalidad; admiramos la riqueza inventiva y la elegancia; nos divertimos y —¿por qué no?— hasta nos sobresaltamos con las piruetas teatrales de un gran dramaturgo; nos emocionamos con las confesiones del poeta; aprendemos a conocer al hombre... No creo, pues, necesario insistir sobre un punto en el que muchos autores parecen estar de acuerdo: la cúspide que los **Conciertos para piano** representan el legado de tamaño magnitud como el mozartiano.

Para abordar este comentario me hubiera gustado realizar tablas comparativas con otras versiones; hablar de los diferentes acercamientos interpretativos. Pero la actualidad de la visita a nuestro país del intérprete de estos discos, el pianista norteamericano (Nueva York,

CBS
MASTERWORKS

LANZAMIENTOS E
COMPACT DISCS



Bach: Oratorio de Navidad
A. Auger, J. Hamari,
P. Schreier-C. Bach de Stuttgart
Helmuth Rilling
M3K39229



Bach: Libro de cantos de Schemelli
A. Auger, P. Schreier
C. Bach de Stuttgart-
Helmuth Rilling
M2K38972-2CD'S



Bach: Misa en Si menor
A. Auger, J. Hamari
C. Bach de Stuttgart-
Helmuth Rilling
M2K79307-2CD'S



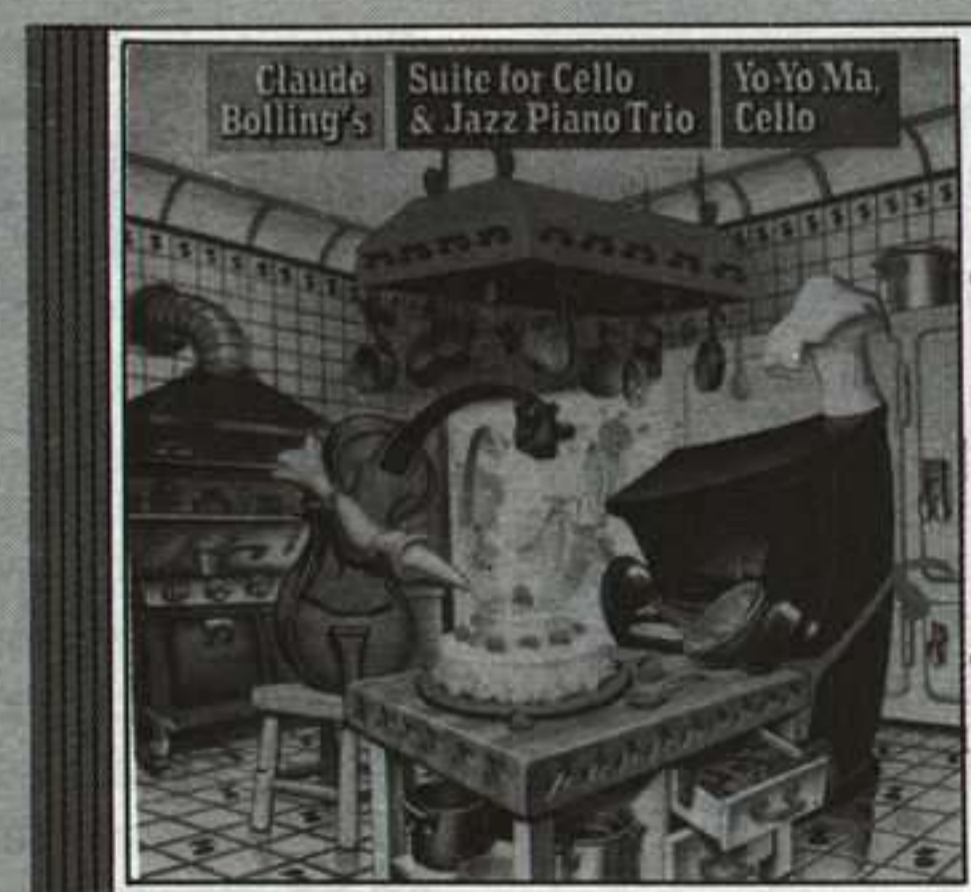
Bach: Sonatas completas para flauta
Jean Pierre Rampal-
Trevor Pinnock
Roland Péloux
M2K39746-2CD'S



Bach: Magnificat
J. Hamari, P. Schreier
C. Bach de Stuttgart-
Helmuth Rilling
MK42054



Bolling: Picnic Suite
J.P. Rampal, A. Lagoya,
C. Bolling
MK73952



Bolling: Suite para violoncello
Yo-Yo Ma, Claude Bolling
MK39059



Bruckner: Sinfonía n.º 3
O.S.R. de Baviera-
Rafael Kubelik
MK39033



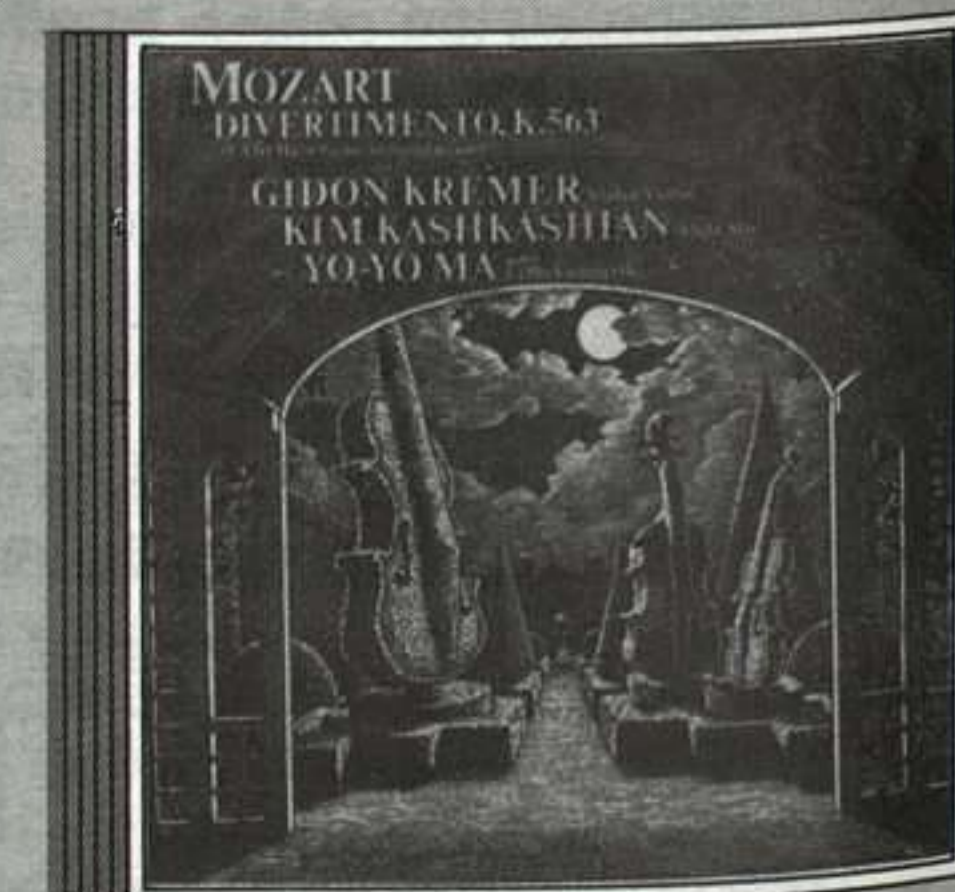
Brahms: Concierto para piano n.º 1
Lazar Berman-O.S. Chicago-
E. Leinsdorf
MK35850



Haydn, Hummel, Mozart: Conciertos para trompeta
Wynton Marsalis-
Raymond Leppard
MK37846



Mozart, Schubert: Obras para 2 pianos
Murray Perahia y Radu Lupu
MK39511



Mozart: Divertimento (Trio) K.563
Yo-Yo Ma, G. Kremer,
K. Kashkashian
MK39561



EXTRAORDINARIOS PRIMAVERA '86

CBS
MASTERWORKS



Mozart: Concierptos para piano, completos
Murray Perahia-English Ch. Orchestra
M13K42055-13CD'S



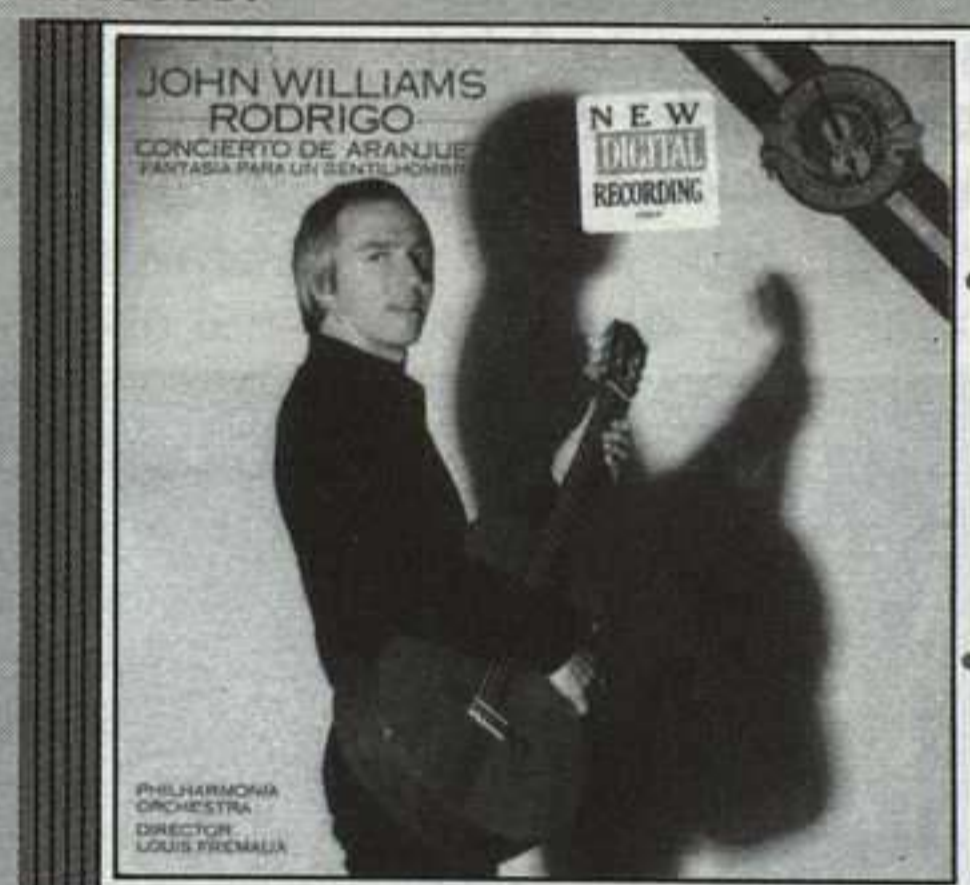
Prokofiev: Sinfonía Clásica. Suites de "El amor de las 3 naranjas" y "El teniente Kijé"
O. Nacional de Francia-Lorin Maazel
MK39557



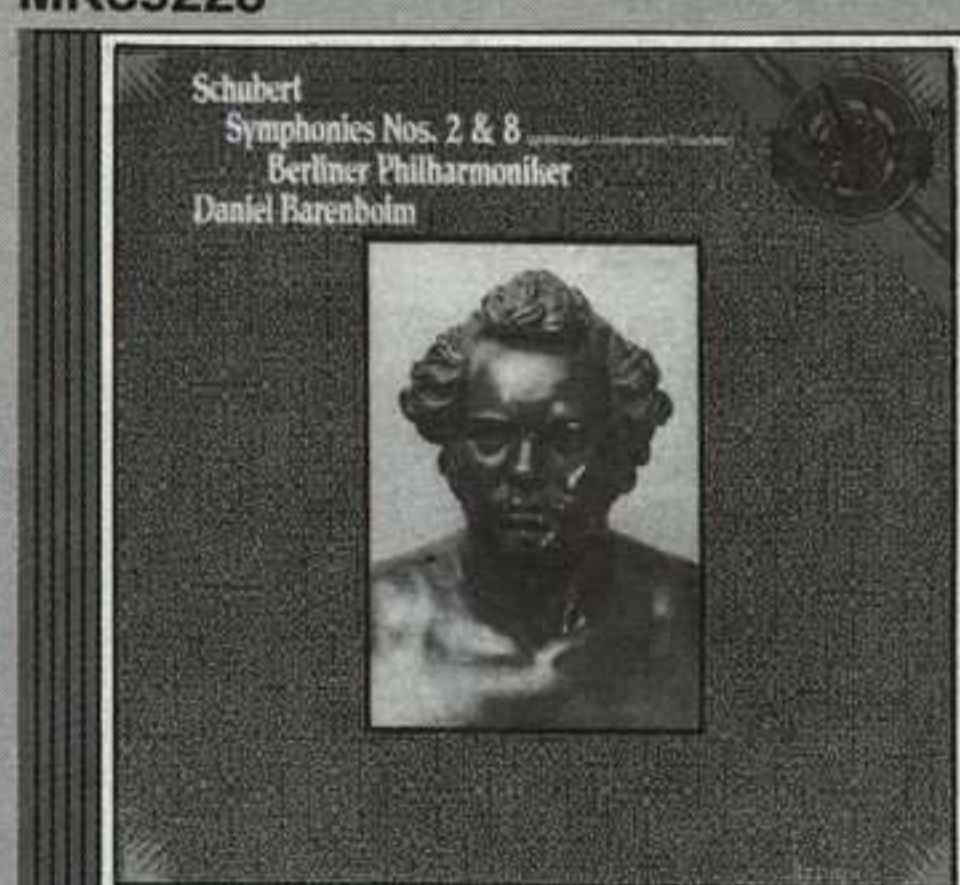
Puccini, Verdi: Arias y dúos de amor
Deborah Sasson, Peter Hofmann
R.S.O. de Stuttgart-G. Kuhn
MK39228



Rameau: Obras para clave
Bob James, sintetizador
MK39540



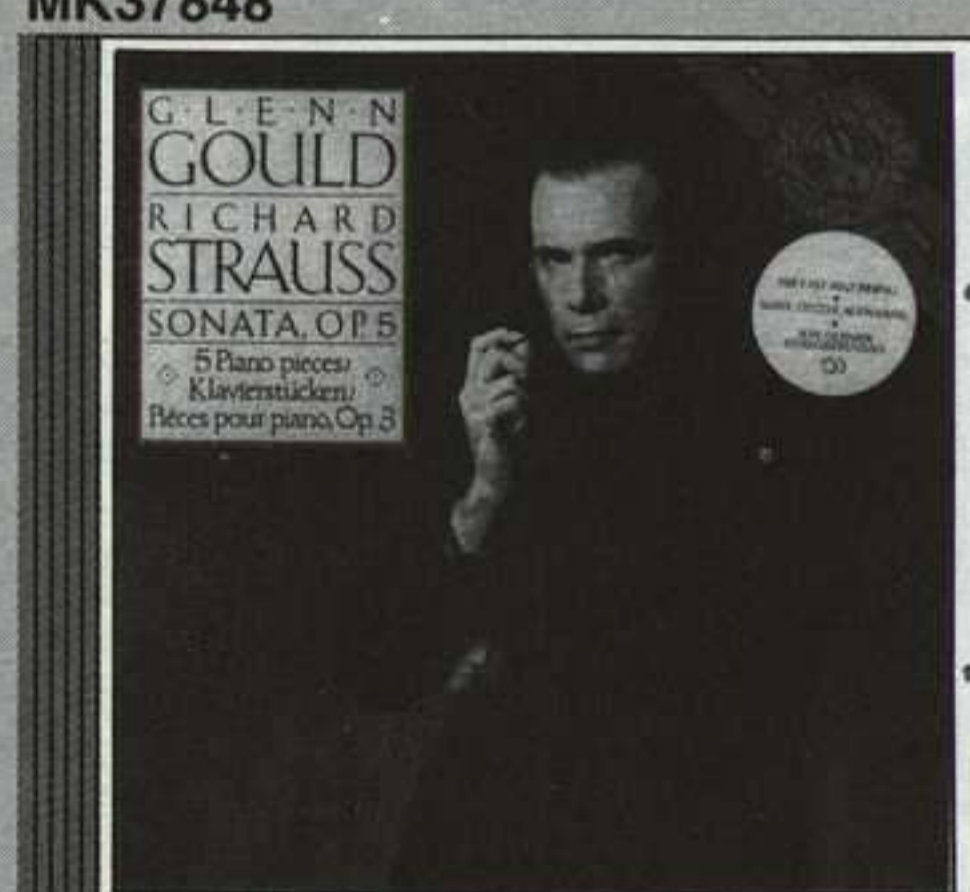
Rodrigo: Concierto de Aranjuez Fantasia para un gentilhombre
John Williams-O. Philharmonia L. Fremaux
MK37848



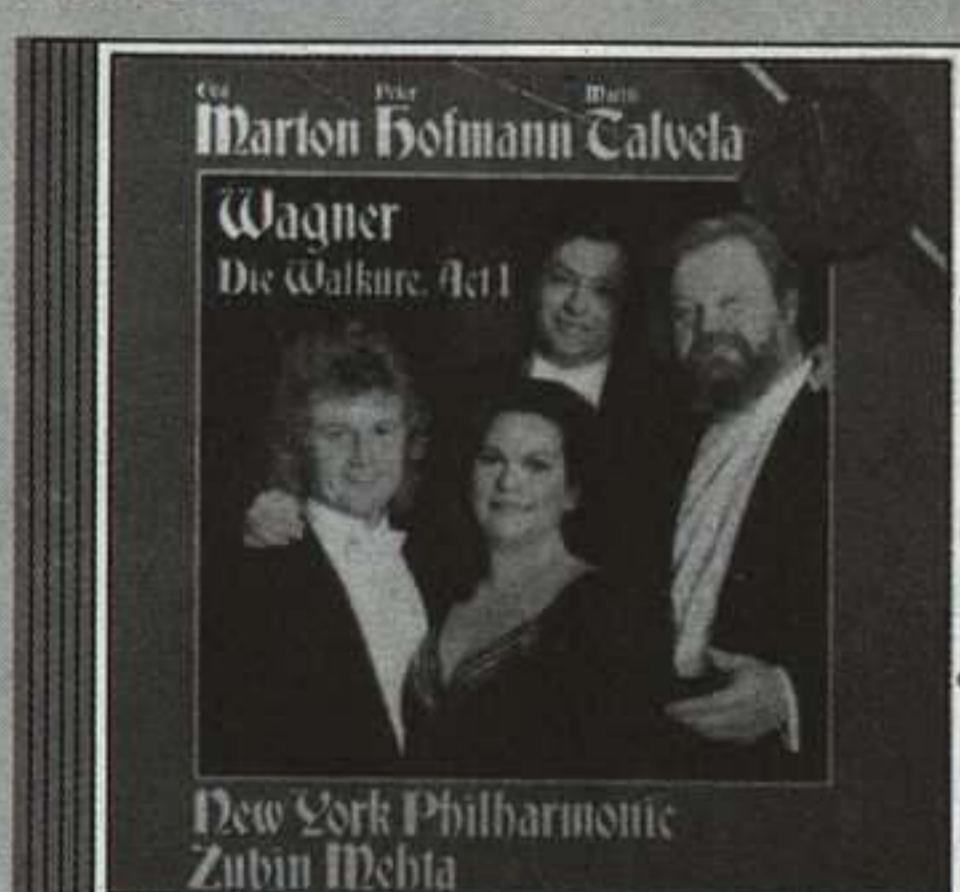
Schubert: Sinfonías 2 y 8 "Inacabada"
Filarmónica de Berlín-Daniel Barenboim
MK39676



R. Strauss: Danza de los siete velos y Escena Final de "Salomé", Fragmento Sinfónico de "El amor de Danae", Cuatro últimas Canciones, Malven.
Eva Marton-S. de Toronto A. Davis
MK42019



R. Strauss: Sonata para piano Op. 5 5 piezas para piano Op. 3
Glenn Gould
MK38659



Wagner: La Walkyria, Acto I
E. Marton, P. Hoffman, M. Talvela
MK39745

Si desea unirse al "Club Compact Disc" de CBS y disfrutar de todas sus ventajas: información gratuita, descuentos, sorteos, etc..., rellene, por favor, este cuestionario y envíelo a:

DISCOS CBS

Club "Compact Disc"

P.º de la Castellana, 93 28046 MADRID

Nombre

Apellidos

Domicilio

Núm. Piso Cod. Postal

Población

Provincia

Teléfono



1947) Murray Perahia se ha impuesto y ha sido necesario elaborar con la mayor premura este comentario. Si hay que comenzar diciendo que en su enfoque de la magna colección mozartiana se sitúa en la línea de finura y elegancia en él habitual; más aún, resalta la extrema delicadeza y el cuidado exquisito de su interpretación, pero no como sinónimo de afectación o manierismo, sino como elemento personal y medular que informa todo este gran ejercicio de interpretación musical. En realidad, al margen incluso de que el Mozart que nos presenta Perahia sea esencialmente limpio, sereno, elegante y despojado no poco de tensiones, la propia personalidad del gran pianista neoyorkino no puede dar sino esos resultados. Con esto quiero decir que éste no puede ser más que el Mozart de Perahia; un Mozart pianísticamente fino y delicado. fluído, cristalino y preciosista; y, desde luego, poco conflictivo. Y es que es evidente que Perahia tiene todas las condiciones técnicas y anímicas para que así sea, a comenzar por su sonido transparente, de gran dulzura; su pulsación sutilísima, por completo ideal para esta música; su claridad de dicción, donde cada nota suena con toda nitidez; su legato incomparable, cuya tersura nunca se quiebra; su gusto, en fin, innato por la melodía y su magia de miniaturista.

Dicho lo cual, no tengo el menor inconveniente en convenir que, en cuanto pianista, Perahia se me antoja hoy día como el ideal mozartiano, por encima de intérpretes como Alfred Brendel, Alicia de Larrocha o Rudolf Serkin, por citar casos señeros. A mí, al menos, se me hace muy difícil alcanzar de otra manera mi ideal de pianista mozartiano. Otra cosa es ya su faceta como director, donde la experiencia —pongamos por caso— de un Barenboim ha de resultar por fuerza decisiva. Perahia cumple con creces al frente de la siempre admirable English Chamber, pero es aquí donde su labor se me antoja menos inatacable (aunque en varios conciertos logra prestaciones excelentes). Personalmente, y en perfecta compatibilidad con su toque pianístico, prefiero una orquesta mozartiana más rica en sonoridades, más atenta a la propia dialéctica instrumental; algo en lo que Barenboim resultaba magistral y en lo que lleva también muy buen camino Ashkenazy. No obstante, y haciendo honor siempre a su inmensa calidad de músico, Perahia ofrece también grandes detalles de director, si bien la gran aportación de esta integral se reserva a la parcela pianística.

En líneas generales es en los primeros movimientos, en los grandes desarrollos de los Allegri de sonata donde la orquesta puede resultar algo por debajo del gran aliento sinfónico que para mí aletea en los Conciertos, aunque tenemos buenas excepciones en **Conciertos** como los **números 15, 16, 20 ó 27** (el intimismo de éste último es ideal para nuestro intérprete). Los movimientos intermedios —puede generalizarse de forma total— están dichos y expresados de manera única y resultan de una belleza serena indescriptible. Y en cuanto a los movimientos finales, su talante menos hermético y tal vez más desenfadado que el de los movimientos iniciales parece cuadrar a la perfección con el sentimiento ornamental y miniaturista del pianista americano.

Las grabaciones se realizaron entre

1975 y 1984, siendo digitales las aparecidas a partir del 82. Entre ellas están algunas de las más extraordinarias interpretaciones: por ejemplo, los Conciertos "intermedios" que comienzan con la serie compuesta a partir de 1784 (es decir, **14, 15, 16...**). El **14**, primero de la serie de 12 compuestos entre esa fecha y 1786, es una obra de gran genio formal, donde Perahia trata admirablemente y con gran imaginación todos los hallazgos e invenciones que salpican la obra, incluyendo en cabeza su rica polifonía, sobre todo en el piano, donde se oye absolutamente todo a lo largo del riquísimo primer movimiento. El andantino central nos trae al Perahia confidente y en el Allegro ma non troppo final hay una gran variedad de pulsación, mientras en la orquesta se aprecia con nitidez la riqueza polifónica.

El **núm. 15** constituye una de las grandes recreaciones de Perahia, comenzando por un excelente tono distendido y amable otorgado al primer movimiento, con una dirección llena de refinamiento y claridad; el piano es fluidísimo y hay una interesante cadencia del mismo Mozart que evita el material principal de este Allegro-sonata y desarrolla un módulo temático procedente de la inicial exposición orquestal que no había sido atacado

deseable presencia de las voces graves de la orquesta en los *tutti*; incluso con una mayor riqueza de planos que en el ya estimable (en cuanto a interpretación) **número 25**, muy similar de ambiente; y luego una espléndida elegancia en la derivación del tema principal hacia el tema de marcha. El suave Andante, típicamente mozartiano, está tocado con verdadera ternura y no menos refinamiento, sin traspasar nunca la barrera de lo sensiblero (hay que pensar en la influencia tan decisiva ejercida sobre este Concierto por Nannerl, la hermana de Mozart); estupendas intervenciones en los "obligati" de las maderas, y en el finale otra vez gran dirección que podemos apreciar en la finísima articulación de la cuerda, la riqueza de planos lograda o la atención al detalle, mientras que a ello se une un piano lleno de matices y poderoso en los despliegues de sonoridad habilmente intercalados por Mozart. Otra gran versión.

En esa misma serie se inscribe el **Concierto núm. 17**, grabado en 1981, que presenta un sonido igualmente magnífico, aunque la interpretación es algo menos rutilante, a pesar de una cadencia (de Mozart) tocada de forma impresionante, con un suave tinte nostálgico al principio y un tono de rebeldía después que se



Murray Perahia. Foto CBS.

antes por el instrumento solista. El emotivo tema del Andante central es enunciado con verdadera unción y —permaneciendo inalterable a lo largo de todo el movimiento— se admira en las variaciones siguientes el preciosismo ornamental del piano de Perahia. El tratamiento quasi-sinfónico dado el rondó final resulta de gran efecto, con un juego concertante que recuerda el ambiente de un divertimento. Esta obra lírica, graciosa y refinada estimula las cualidades del intérprete, que logra aquí una de sus cimas.

El **Concierto núm. 16** es muy distinto al anterior, pero Perahia mantiene el altísimo nivel, como por ejemplo en la heroica introducción orquestal, donde hay una

suma a un importante despliegue virtuosista. Perahia toca el movimiento central a modo de intermezzo y resulta delicioso el ambiente galante otorgado al movimiento final, un Allegretto en forma de variaciones que tienen el suficiente contraste.

El **núm. 18**, también del 81, es una interpretación correcta, de criterio firme, pero no del todo inspirada. Eso sí, el sonido pianístico resulta de una gran calidad, casi preciosista, pero la orquesta aparece algo apagada, con excesiva discreción, cuando hubiera sido deseable un mayor puntillismo en el juego concertante. En el Andante un poco sostenuto me ha gustado mucho la carga emocional generada en la sección intermedia agitada, mientras

que en el finale se echan de nuevo en falta perfiles más acusados en la orquesta, aunque el piano vuelve a ser genial. Tal vez Perahia ha mirado esta obra como un pequeño concierto-miniatura, y haya resultado ligero en exceso. Las cadencias son de Mozart.

El **19** (grabación del 84) presenta como baza importante la claridad de texturas y, en el primer movimiento, una cadencia (nuevamente de Mozart, gozosa, ágil y desenvuelta; una maravilla... El Allegretto, dilatado hermosamente por Perahia, es otro ejemplo de su toque delicado y que contagia serenidad. Por su parte el Allegro assai presenta un talante lúdico muy bien conseguido, salpicado de juguetones *fugati* en los que no hubiera estado de más un sonido orquestal más penetrante.

El **Concierto núm. 20** es uno de los grandes pináculos del ciclo y uno de los de mayor carga emocional (no es extraño que Beethoven adorase esta composición). Perahia tal vez no lo aborde con una visión tan moderna, tan "beethoveniana" como otros intérpretes, sino de forma más serena, como hace por ejemplo en la turbadora introducción orquestal; su piano no pierde nunca la delicadeza rococó y la orquesta no supera el arco expresivo del Mozart más elegante, pero se consigue transmitir todo el contenido emocional mediante un sutil juego de tensiones y unas sonoridades oscuras admirablemente conseguidas que gravitan a lo largo de todo el decurso. La cadencia del primer movimiento es la de Beethoven, resultando espléndida en su virtuosismo contenido (magníficos arpeggios y trinos), como lo es también la del tercer movimiento, compuesta por el propio Perahia. El segundo movimiento es maravilloso, con el piano cantando con inmensa dulzura hasta que se vuelve amenazador entre los quejidos de las maderas (una sección donde Perahia hace alarde de independencia de manos, con inusitada claridad de voces). Una gran interpretación; contenida, pero grande.

El **Concierto** siguiente, **núm. 21**, casi no he podido escucharlo en condiciones, debido a un importante defecto de origen. Aparentemente se mueve en parecidos parámetros, pero la versión es menos personal y sugerente. Incluso en la famosa melodía del segundo movimiento (que dio origen al tema musical de la película "Elvira Madigan") podía llegar a esperarse algo más. El sonido (procedente de una grabación del 77) está por debajo del anterior, también de la misma época.

El extenso **22** ("pariente pobre" de entre los grandes conciertos mozartianos) es recreado magníficamente ya desde la estupenda exposición orquestal, pasando por un desarrollo de ambiente suavemente distendido, donde las voces orquestales colaboran imaginativamente con el solista. El Andante central es motivo de exhibición otra vez de las cualidades de nuestro intérprete. Con él va acoplado en el mismo disco el **Concierto núm. 8, K. 246**, obra encantadora cabalmente entendida por Perahia. La grabación es de 1980 y las cadencias del 22 están basadas en Hummel.

El **Concierto 23**, tan influido por el "Figaro", resulta tan delicado y evanescente que puede parecer hasta nostálgico, aunque el ambiente "buffo" está en él presente; pero es un buen ejemplo del enfoque general de Perahia respecto a esta música. Hay un gran fraseo de la



Murray Perahia. Foto CBS.

triste melodía del movimiento intermedio y en el finale parece aclararse no poco la atmósfera, aunque a mí personalmente me hubiera gustado la orquesta algo más chispeante en su juego de preguntas y respuestas.

Al **núm. 24** podemos considerarlo un poco "hermano espiritual" del **20**. Sin embargo aquí Perahia parece no estar tan acertado; dentro de unos límites de gran corrección, pero sin aportar nada especial, a no ser una espléndida cadencia de virtuoso del mismo Perahia donde se consigue una agógica de rico efecto desestabilizador. Este Concierto fue el primero en grabarse, en 1975, aunque el sonido tiene un buen nivel.

El espléndido y granítico **Concierto 25** viene después, con un buen sonido procedente de una grabación de 1982. Es una gran interpretación, pero tal vez no lo suficiente para otorgarle la máxima puntuación, quizá por una pequeña limitación en la riqueza de planos del sonido orquestal. En todo caso, se ha conseguido bien en la introducción el ambiente de celebración y solemnidad que preside esta composición. El piano es otra vez delicioso, exquisito en la pulsación y el legato, con una espléndida facilidad de contraste. La cadencia, otra vez de Perahia, es estupenda, de fuerte complexión pianística (muy adecuada al talante de la obra), tocada con una admirable variedad de matices, pero resulta con una entrada orquestal un tanto espetada. El Andante, sereno, en clima de intermezzo, está plagado de luz, como una tarde de estío, y el Allegretto conclusivo, ligero de tempo, destaca por un legato pianístico y una calidad sonora del instrumento solista fuera de serie, aunque con una orquesta por el contrario algo confusa, pese a estar muy bien conseguidos los diálogos de los diferentes instrumentos de madera con el piano.

El **Concierto "de la Coronación", número 26** (tal vez el menos interesante entre los últimos) conoce una versión nuevamente elegante y refinada en manos del pianista estadounidense, con las mismas cualidades pianísticas ya reseñadas y una orquesta algo falta de relieve. La grabación, muy buena, es del 84.

Quizá el último **Concierto** de la serie, el **27**, sea junto con el **núm. 15** la gran joya de esta colección. No quisiera extenderme en los detalles, por motivos de espacio, pero puedo decir que es una interpretación genial, solo posible a manos de un grandísimo intérprete. La velada atmósfera de esta obra, con la sonrisa empañada por las lágrimas, es un detonante para la imaginación de Perahia, que tanto en su faceta de pianista como en la de director

da una auténtica lección; cada nota, cada inflexión, cada matiz parece provenir del corazón y estar organizada por el cerebro; nada está fuera de su sitio y al mismo tiempo la versión es tan personal e inspirada que parece una auténtica confidencia. La belleza alcanzada en el fraseo de estos temas sublimes es inefable y la capacidad de concentración ennoblece al intérprete y al oyente. Para colmo, la grabación, de 1980, hace justicia.

Me queda hablar, siquiera sea brevemente, de los primeros conciertos: por ejemplo el celeberrísimo **núm. 9**, que goza aquí de una notable reproducción, aunque tal vez adolezca de una atmósfera un poco precipitada. Predomina el talante juvenil y la orquesta suena con gran empaque, como en el inicial intercambio de preguntas y respuestas con el piano, que se entrecruzan con innegable "esprit". En el **11**, lo mejor es el Larghetto central, cuyo tema es enunciado por la orquesta y recogido por el piano con verdadero aliento lírico e intensidad emocional. El **12** se mueve dentro de unos límites de excesiva discreción, todo un poco difuminado y quizá excesivamente frágil, aunque quizá todo ello haya que entenderlo como adecuado si consideramos la influencia ejercida en esta obra por Constanze Weber, la mujer de Mozart, con quien el compositor se casó en 1782, año en que fue escrito este Concierto. En cuanto al serio y casi mayestático **Concierto núm. 13**, digamos que está tocado pulquerrimamente al piano, con riqueza de efectos y matices en las filigranas, así como redondez y grandeza en los amplios acordes y ataques pianísticos que jalonan el primer movimiento, mientras que el enunciado por la cuerda del tema principal del movimiento lento está dicho con magnífico aliento lírico, reemprendido cuando pasa al piano con un lejano sabor romántico debido a la flexibilidad del tempo y la acentuación, si bien lleno de sobriedad y firmeza de concepto. El finale es abordado por Perahia con un curioso y conseguido sabor haydniano, algo rústico.

En cuanto a los cuatro primeros **Conciertos, K 37, 39, 40 y 41**, es lo peor de la colección; las obras son en realidad muy flojas, pequeños ensayos a los que Perahia no sabe sacar casi ningún jugo; están tocadas con cierta desidia y una preocupante falta de imaginación. Los tres del catálogo **Kochel 107** están escritos a partir de sonatas de Johann Christian Bach (el "Bach de Londres" y el menor de los hijos del Patriarca); son obras pequeñas pero mucho más chispeantes que las anteriores mencionadas. Mozart elabora bien el material de su amigo al que conocería en uno de sus viajes de virtuoso precoz a Londres, y las obras FUNCIONAN.

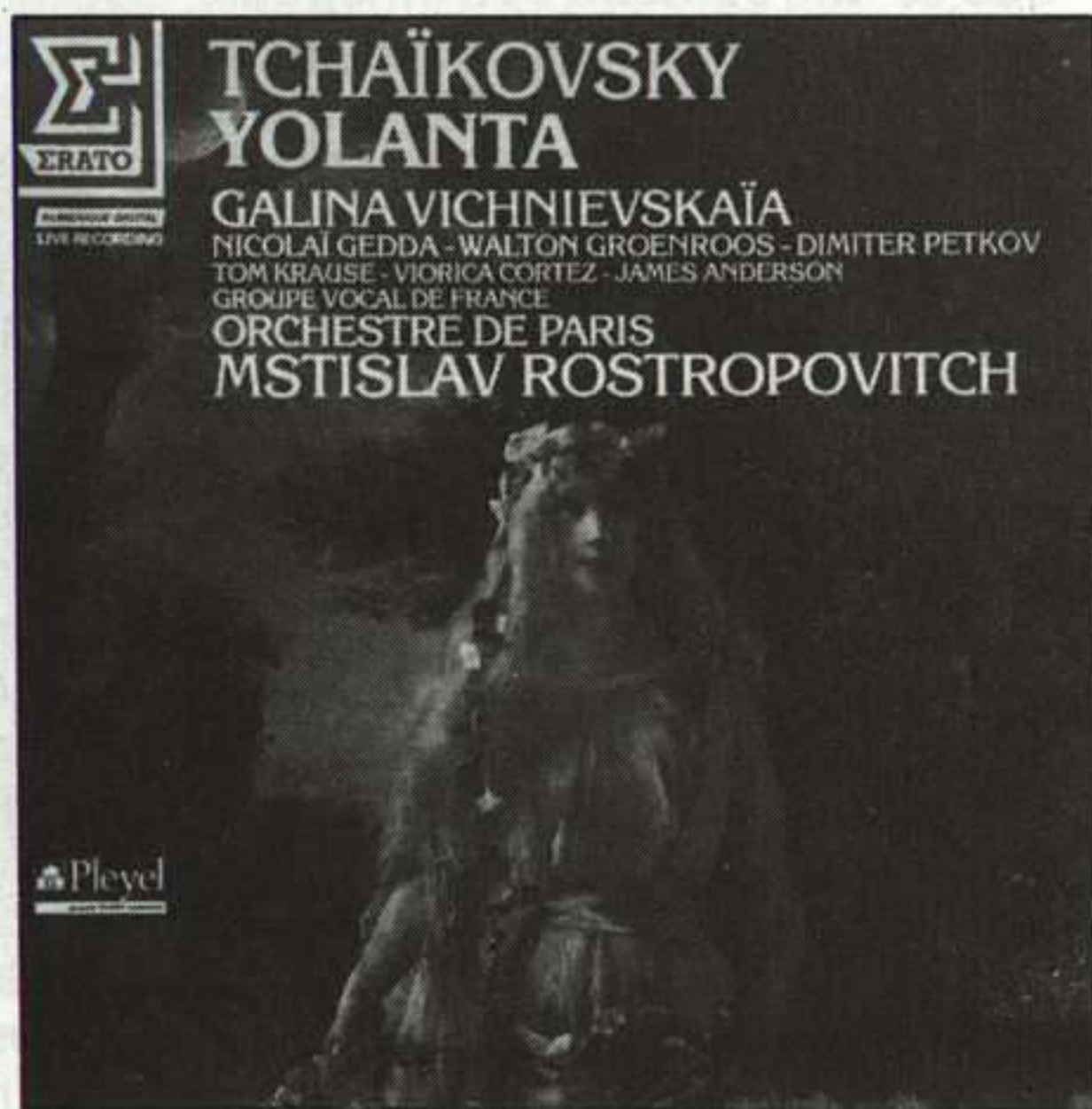
Y finalmente el **núm. 5**, que presenta un sonido un poco metálico, y el **núm. 6**, que está admirablemente interpretado por Perahia, son ya dos obras que merecen toda la consideración, porque adelantan buena parte de lo que serán las geniales creaciones futuras. (Para precisar, otorgaría en interpretarían 3 asteriscos a los 4 primeros Conciertos, 4 asteriscos a los **núms. 5, 9, 12, 17, 18, 21, 23 al 36**, y **K 107**, y 5 asteriscos a los restantes).

En resumen, un gran ejercicio de interpretación de un gran mozartiano, al margen de afinidades con una u otra fórmulas interpretativas. Y, sobre todo, ¡qué gran pianista, señores!

AL FIN «YOLANTA» LA ÚLTIMA OPERA DE CHAIKOVSKY

CHAIKOVSKY: Yolanta. Galina Vishnevskaya, Nicolai Gedda, Walton Groenroos, Dimiter Petkov, Tom Krause, Viorica Cortez. Grupo Vocal de Francia. Orquesta de París. Director: Mstislav Rostropovich. Erato 75207, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★



A excepción de **Eugenio Onegin** y **La Dama de pique**, las óperas de Chaikovsky resultan para nosotros casi desconocidas, no sólo por su total ausencia de los escenarios operísticos españoles, sino también por la carencia de discografía. Nos llega ahora la última ópera compuesta por Chaikovsky, **Yolanta**, estrenada en 1892, un año antes de su muerte. En el corpus musical del gran maestro ruso se advierten, con mayor o menor nitidez, dos componentes esenciales: uno, la huida hacia un mundo soñado, mágico, de cuento de hadas, con escasas referencias al entorno real; otro, un testimonio de sus problemas, con una tendencia a la expresión de una neurosis depresiva que habría de llevarle al suicidio. Esta divergencia contradictoria alcanza su máximo exponente en el período final de su vida: **Yolanta** y **Cascanueces** —compuestas simultáneamente— frente a la **Sinfonía en Si menor «Patética»**, es decir, el universo infantil mitificado como recuperación del paraíso perdido frente a la amargura, la angustia y la premonición de la muerte.

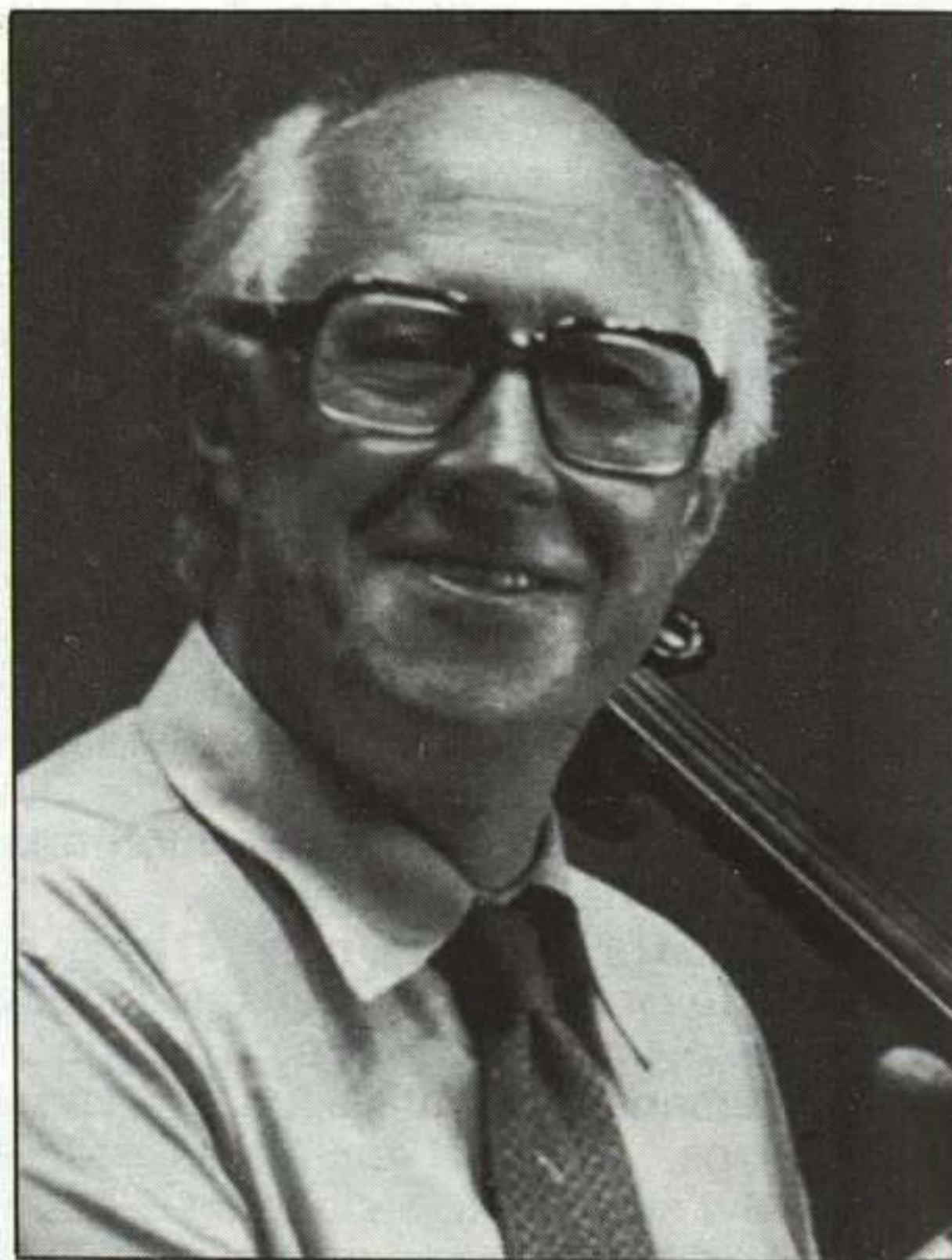
Yolanta está basada en un cuento del escritor danés Henrick Herz titulado «**La hija del rey René**», obra que Chaikovsky había conocido, en traducción rusa, en 1883. El cuento, escenificado, se representó en Moscú en 1888 y Chaikovsky decidió componer una ópera en un acto utilizando sus recursos líricos para dar vida musical a la historia de la joven y bella princesa que es ciega sin saberlo y que recuperará la vista gracias al amor que en ella despierta un apuesto caballero. Las palabras que pronuncia el

sabio médico que curará a la doncella, Ibn Hakia, «la carne y el espíritu son como dos amigos inseparables», son clave para comprender el «mensaje» de la ópera, lo que podría traducirse por «el amor es la fuerza que nos devuelve la capacidad de ver las cosas como son», propuesta obviamente alejada de toda realidad pragmática. Pero ahí estriba el atractivo y el encanto de la historia de **Yolanta**.

Musicalmente, la ópera es de una gran belleza. Chaikovsky desarrolla con gran habilidad las distintas escenas del cuento con una música siempre inspirada, con momentos especialmente acertados, una orquestación de gran delicadeza y transparencia y un tratamiento vocal que responde de adecuada manera a la psicología de los distintos personajes: ingenuidad, encanto y una pasión discreta en la protagonista; gravedad en el rey, su padre; sabiduría en el doctor árabe; esperanza e ímpetu pasional en el príncipe. Páginas especialmente destacables son el aria del bajo, el concertante final, y la preciosa escena en la que Yolanta y el príncipe descubren, por medio del juego de las rosas, la ceguera y también el amor. Obra, pues, que bien merece el conocimiento de todos los amantes de Chaikovsky y del teatro musical.

La interpretación es aceptable aunque no brillante. Galina Vishnevskaya hace una protagonista sensible, en muchos momentos delicada y dramáticamente bien reflejada, pero la voz ha perdido su antigua lozanía y suena con excesivo trémolo, y la zona aguda es abierta y con durezas. Nicolai Gedda muestra su enorme versatilidad en un papel poco habitual; su «Vaudemont» es vehemente y cálido, con una emisión en que muestra su gran técnica, realizando algunos pianos muy efectivos, pero también es cierto que el timbre no es especialmente bello y que en las notas más tenidas la voz no siempre resulta firme, apareciendo signos de cansancio que se traduce en un cierto temblequeo de vez en cuando. Dimiter Petkov es un bajo auténtico, de voz más que aceptable, aunque sin el terciopelo ni la belleza tímbrica de otros compañeros de cuerda. El aria del rey, que nos trae a la memoria las calidades líricas de la del príncipe Gremmin en **Eugenio Onegin**, la canta Petkov con dignidad y buena línea. Por su parte Tom Krause da a su encarnación del médico árabe el suficiente empaque, aunque personalmente haya echado de menos en su interpretación algo más de misterio, de oriental sabiduría; su aria la canta de manera convincente aunque el fraseo resulta ligeramente rudo. Walton Groenroos, en el papel de «Robert», amigo y confidente de «Vaudemont», no pasa de lo mediano y en su aria se muestra como cantante más bien gris y no especialmente inspirado. Las partes corales, no muy abundantes, están a cargo del Grupo Vocal de Francia, que suena aceptablemente.

Resta por hablar del alma de esta interpretación: Mstislav Rostropovich. No tengo al gran violonchelista por un director de primera fila, pero es inoculable el amor, la dedicación, casi podríamos decir la pasión que Rostropovich pone en sus interpretaciones de música rusa. Es cierto que podría pedirse una mayor transparencia en el tejido orquestal y que algunos momentos resultan algo precipitados, pero la Orquesta de París ofrece también momentos muy bellos en manos de Rostropovich, en especial en algunas intervenciones de las maderas, a las que Tchaikovsky da en esta ópera no pocos momentos de lucimiento. También acierta Rostropovich, si no de una manera total, al menos en buena parte, a otorgar ese perfume poético, delicado, y lejano que impregna las páginas de **Yolanta**.



Mstislav Rostropovich. Foto Polydor.

La grabación fue realizada durante los conciertos públicos que se celebraron en diciembre de 1984 en la Sala Pleyel de París, aunque convenientemente limpias del ambiente propio de una audición pública; sólo al final escuchamos los aplausos de un público que hasta esos momentos había permanecido oculto. El sonido es aceptable, aunque no siempre la relación voces-orquesta está bien equilibrada, y en los momentos concertantes no se alcanza toda la nitidez que sería deseable. Pese a los inconvenientes apuntados, tanto en la interpretación como en la grabación, mi recomendación es positiva en cuanto que nos permite conocer una ópera que hasta ahora había permanecido para nosotros en el más completo olvido. El álbum incluye un libreto en francés, inglés y alemán, pero no hay transcripción fonética del original ruso.—**CARLOS RUIZ SILVA**.

Christel Goltz hace una «Salomé» poderosa y brillante, con facilidad en el registro agudo y buen sentido dramático; sin embargo, el timbre, incisivo y no especialmente carnoso no me parece el más adecuado para el papel, que necesita una voz más voluptuosa, más acariciadora. La escena final tiene tensión y fuerza pero le faltan matices. Una «Salomé» muy aceptable, con momentos muy brillantes, pero en conjunto no por completo satisfactoria. Poco interesante, la «Herodías» de Margaret Kennedy; bueno, el «Narraboth» de Dermota. Julius Parzak, importante tenor pero ya en declive por la época de esta grabación —contaba por entonces 56 años—, hace un «Herodes» no del todo convincente; la zona aguda aparece apretada y desde una perspectiva dramática no ofrece excesivas sutilezas ni parece excesivamente preocupado por la psicología del personaje. En conjunto, pues, una **Salomé** apreciable pero con ciertas debilidades en el reparto.



Birgit Nilsson con Solti

En 1959 se graba de nuevo **Salomé** con Christel Goltz, esta vez para la EMI (STE 91320-1) y bajo la dirección de Otmar Suitner. Dos años más tarde aparece una de las más famosas grabaciones de la ópera: la llevada a cabo por la Decca (SET 22829) y que ahora pasamos a comentar. Birgit Nilsson («Salomé»), Grace Hoffmann («Herodías»), Eberhard Wachter («Joskanaan»), Gerhard Stolze («Herodes»), Waldmar Kmentt («Narraboth»), Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Georg Solti.

Una edición muy completa y una de las mejores aportaciones de Georg Solti al disco. Su dirección es enormemente poderosa, por momentos deslumbrante, con una Filarmónica de Viena que suena de manera gloriosa. Aunque sigo pensando que a su versión, pese a la claridad y a la calidad sonora, le falta esa redondez sensual y tímbrica, ese sentido del ritmo voluptuoso que es mucho más mediterráneo que centroeuropeo. Iguales virtudes y limitaciones tiene la prestación de Birgit Nilsson, esplendorosa de voz —amplia, hermosa, ancha, fuerte— e incluso con muchos momentos de muy acertada intencionalidad interpretativa, tendiendo a dar una imagen más joven y caprichosa de lo habitual. Pero la voz humana, por magnífica que sea, no lo puede tener todo. A su «Salomé» le falta erotismo, fascinación libidinoso. La escena final es vocalmente impresionante —los que hemos tenido la suerte de escuchar en el

teatro a la señora Nilsson podemos atestiguar que no es un truco o un arreglo de la grabación—, pero, de nuevo, se echa de menos una matización más ingenuamente perversa, de un éxtasis más lírico y menos wagneriano. Con todo, esta encarnación de «Salomé» es una de las muestras más contundentes de la capacidad vocal de Birgit Nilsson, una de mis voces predilectas entre las sopranos de este siglo. En cuanto a los demás intérpretes, Grace Hoffmann realiza una muy aceptable «Herodías» y otro tanto puede decirse del «Narraboth» de Waldmar Kmentt. Eberhard Wachter hace un «Jokanaan» en principio con un planteamiento convincente en el plano dramático, pero luego su expresión se torna un poco monótona y la voz no resulta tampoco especialmente atractiva. La crítica consideró en su día el «Herodes» de Gerhard Stolze discutible, con cierto abuso del «sprechgesang»; personalmente creo que Stolze hace un personaje muy interesante, muy matizado, algo neurótico pero teatral y musicalmente muy notable, muy lleno de vida, un «Herodes» al que sentimos lascivo, cobarde y finalmente asqueado. En conjunto, la grabación Decca es muy recomendable.

Caballé, una «Salomé» distinta

Cuando después de su sensacional aparición en Nueva York en 1965 cantando la **Lucrecia Borgia** de Donizetti, la RCA le ofreció un contrato a Montserrat Caballé para grabar dicha ópera y además **La Traviata**, los responsables de esta casa discográfica se quedaron boquiabiertos cuando, a su pregunta sobre qué ópera quería grabar luego, la soprano catalana respondió: **Salomé**. Y así fue. En 1968 salía de nueva grabación completa de la obra maestra de Strauss que nos reveló a todos algunas facetas hasta entonces ignoradas de la famosa parti-



tura. El conjunto de intérpretes era el siguiente: Montserrat Caballé («Salomé»), Regina Resnik («Herodías»), Sherril Milnes («Jokanaan»), Richard Lewis («Herodes»), James King («Narraboth»), Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Erich Leinsdorf.

Montserrat Caballé hace una «Salomé» muy distinta a la de sus predecesoras. Es una princesa más lírica, más joven, más sensual y con una riqueza de matices superior a todas ellas. La bellísima voz de la Caballé, en unos años de absoluta plenitud, está empleada con rara intelligen-

cia, con una sutileza y una comprensión del personaje verdaderamente admirable. Sólo en la zona grave se advierte alguna debilidad, pero incluso aquí la soprano logra dar color a un registro que, en aquella época, carecía del esmalte del resto de la voz. Nadie como la Caballé ha dicho de manera tan adolescentemente perversa el «ich will den kopf des Jokanaan», ni nadie como ella ha acertado a expresar de manera tan convincente la mezcla de pureza —recordemos que «Salomé» es virgen—, pasión erótica y éxtasis necrofílico que es imposible de separar de un personaje tan atrayente, provocativo y al mismo tiempo repugnante como es «Salomé». El detallismo en la recreación de la partitura, la gradación de los efectos desde el «pianissimo» al «fortissimo», los tonos acariciantes de la media voz, todo ello contribuye a hacer de la interpretación de Montserrat Caballé una experiencia fascinante. El resto del reparto, aunque a nivel inferior está en general acertado. Regina Resnik es una «Herodías» de voz algo tremolante pero efectiva. Sherril Milnes hace un «Jokanaan» algo pobre en la zona grave pero le da al papel un aspecto menos pesado de lo que es habitual entre los barítonos de la escuela alemana. Richard Lewis resulta convincente como «Herodes», si bien tiene menos fuerza y resulta menos teatral que Stolze. James King canta un «Narraboth» apasionado y de mayor envergadura vocal de lo corriente. La dirección de Erich Leinsdorf —un maestro al que en las varias ocasiones en que he tenido oportunidad de verlo dirigir nunca me ha convencido— realiza aquí sin embargo un excelente trabajo a la cabeza de la Orquesta Sinfónica de Londres, espléndida centuria que aprovecha la gran partitura de Strauss para el lucimiento de todas sus familias instrumentales. Tal vez en la dirección de Leinsdorf se eche de menos, especialmente en algunos momentos del final, un mayor refinamiento para arropar la cautivadora voz de Caballé pero su batuta tiene fuerza, sentido rítmico —hace muy bien la danza de los siete velos— y es teatralmente de indudable eficacia. La grabación resulta, globalmente, muy satisfactoria.

La grabación en directo de Hamburgo

Dos años más tarde de la **Salomé** comentada se editó por Deutsche Grammophon (2530129-30) una grabación tomada en público en la Ópera de Hamburgo, dirigida escénicamente por August Everding. En esta ocasión los intérpretes fueron los siguientes: Gwyneth Jones («Salomé»), Dietrich Fischer-Dieskau («Yo-



Oscar Wilde.

Versiones comparadas

«SALOME», DE RICHARD STRAUSS



Por Carlos Ruiz Silva

El 9 de diciembre de 1905 se estrenaba en Dresde la ópera en un acto de Richard Strauss **Salomé**, basada en la obra homónima del escritor irlandés Oscar Wilde. El público del estreno obligó a saludar a los intérpretes y al compositor nada menos que treinta y ocho veces. A partir de entonces y hasta la fecha, **Salomé** ha sido considerada como una de las obras fundamentales del repertorio alemán y una ópera que ha servido a sus dos grandes protagonistas, la soprano y el director, para obtener éxitos apoteósicos.

Nombres como Marie Wittich —la creadora del papel titular—, Emmi Destinn —la gran soprano checa que fue dirigida y admirada por el propio Strauss—, Mary Garden —primera «Melisande» y acapadora del papel de «Salomé» en los Estados Unidos entre 1909 y 1932—, Gemma Bellincioni —que estrenó el papel en Italia y en España y que fue la primera «Santuzza» y «Fedora»—, Margarete Teschemacher —primera «Dafne» y «condesa» de **Capricho**—, María Cebotari

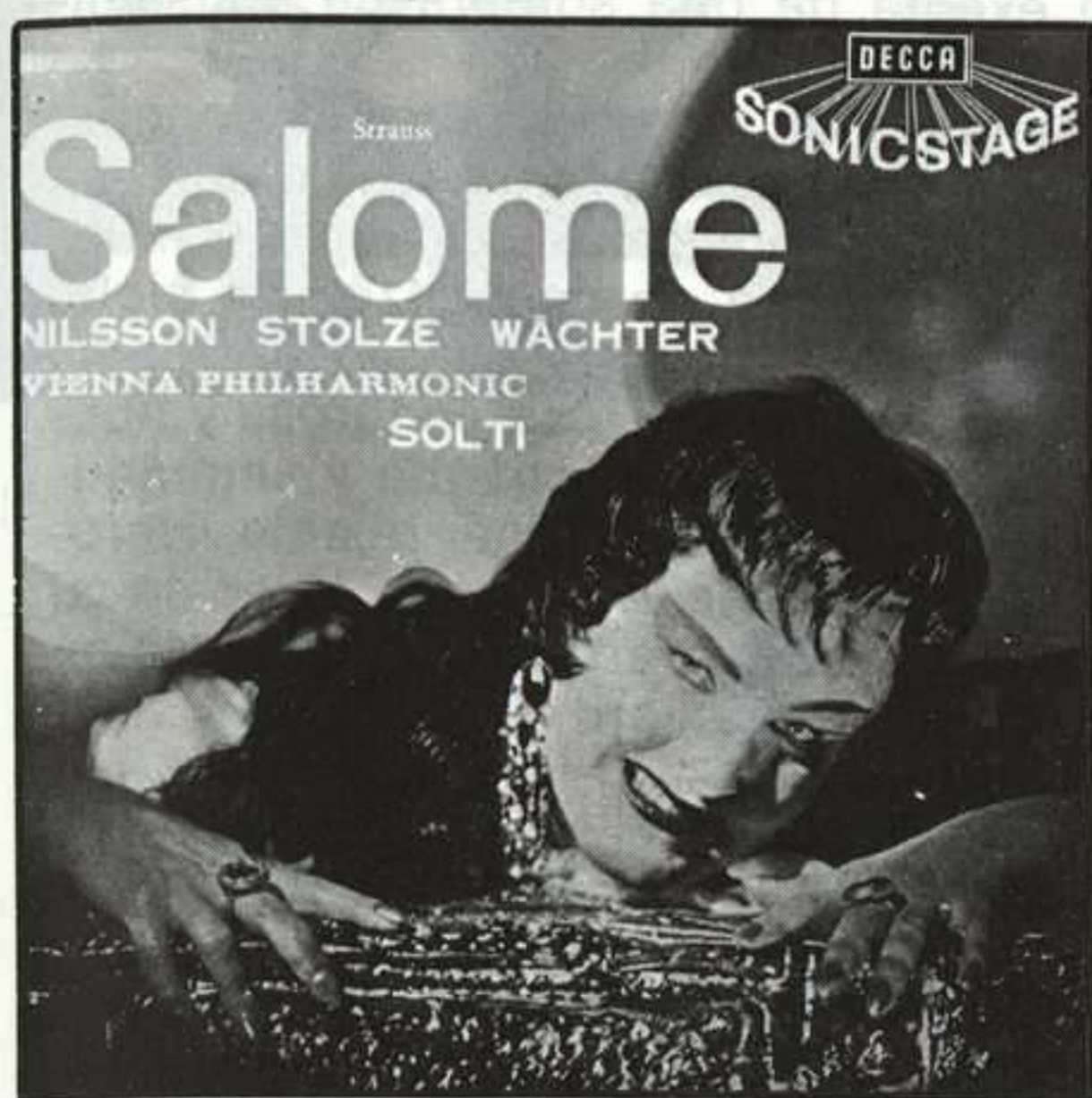
—primera «Aminta» de **La mujer silenciosa**—, y María Jeritza —primera «Ariadna» y «emperatriz» en **La mujer sin sombra**— o, más próximas a nosotros, sopranos como Ljuba Welitsch, Christel Goltz, Inge Borkh, Birgit Nilsson, Anja Silja, Gwyneth Jones, Montserrat Caballé, Hildegard Behrens... han recreado este complejo, difícil, lucido y apasionante personaje.

La historia de la princesa Salomé nos ha llegado a través de dos episodios de los **Evangelios** de Mateo (14, 1-12) y Marcos (6, 14-29), aunque, naturalmente, nada nos dice acerca de la pasión de Salomé por el Bautista, limitándose a referirnos la danza de la joven y su petición a Herodes de la cabeza de Juan instigada por su madre, Herodías, que odiaba al Bautista por sus continuas recriminaciones públicas sobre la relación con Herodes de cuyo hermano, Felipe, había sido antes mujer. Pero el relato del Nuevo Testamento contenía todos los ingredientes para atraer a los artistas; en él había sexo, violencia, religión y venganza, elementos muy adecuados para despertar una imaginación que, además, podía remontarse a una etapa histórica tan exótica y atractiva como la de los tiempos de Cristo.

No vamos a detenernos en la amplísima iconografía que el tema de Salomé ha suscitado entre los artistas desde Bernardino Luini a Aubrey Beardsley, de un capitel románico o un mosaico bizantino a Gustave Moreau. En la literatura existen asimismo numerosos ejemplos: Mallarmé, Heine, Flaubert, Huysmans, el portugués Eugenio de Castro, entre otros, desarrollaron con mayor o menos originalidad el famoso tema. Pero fue Oscar Wilde, el singular poeta y dramaturgo irlandés, el que llevaría a Salomé a su más interesante propuesta literaria y teatral. Escrita

en francés durante 1891-92 resultó desde el comienzo una obra conflictiva; pensada para Sarah Bernhardt, no pudo estrenarse hasta 1896 y además no por la famosa actriz. Escándalos con la censura, malsana curiosidad del público, la propia tragedia personal del dramaturgo con su proceso, condena y prematura muerte poco tiempo después, en 1900, rodearon a esta obra de una aureola particularmente morbosa.

La **Salomé** de Wilde es una tragedia poética en un acto escrita con una riqueza de imágenes y metáforas de gran belleza. Desde el comienzo de la obra, la identificación de Salomé con la luna nos pone en contacto con un tipo de lenguaje de complejas similitudes simbólicas y al igual que la princesa va tornando su inclinación del blanco virginal del principio al rojo macabro del final, así la luna va siguiendo el curso de la noche desde su inmaculada aparición en escena hasta el tono sangriento en el que culmina el drama. En la obra de Wilde, tantas veces calificada de decadente, coexisten todos los elementos del relato evangélico potenciados por una expresión artística perfectamente adecuada. A los rasgos ya mencionados de erotismo y violencia con un trasfondo religioso se une ahora el de la propia personalidad de la princesa, una joven adolescente, llena de voluptuosidad que, fascinada por un profeta, lleva la consecución de su deseo hasta más allá de la muerte. La secuencia en la que Salomé cumple al fin lo tan ardientemente anhelado y besa en un delirio algolálgico la boca de la cabeza decapitada, es de una audacia teatral y literaria verdaderamente notoria. Valle Inclán rindió homenaje a Wilde y a su **Salomé** en una de sus piezas breves contenida en el **Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte**, la titulada **La cabeza del Bautista**,



kanaan»), Richard Cassilly («Herodes»), Mignon Dunn («Herodías»), Wieslaw Ochman («Narraboth») y la Orquesta de la Opera de Hamburgo dirigida por Karl Böhm.

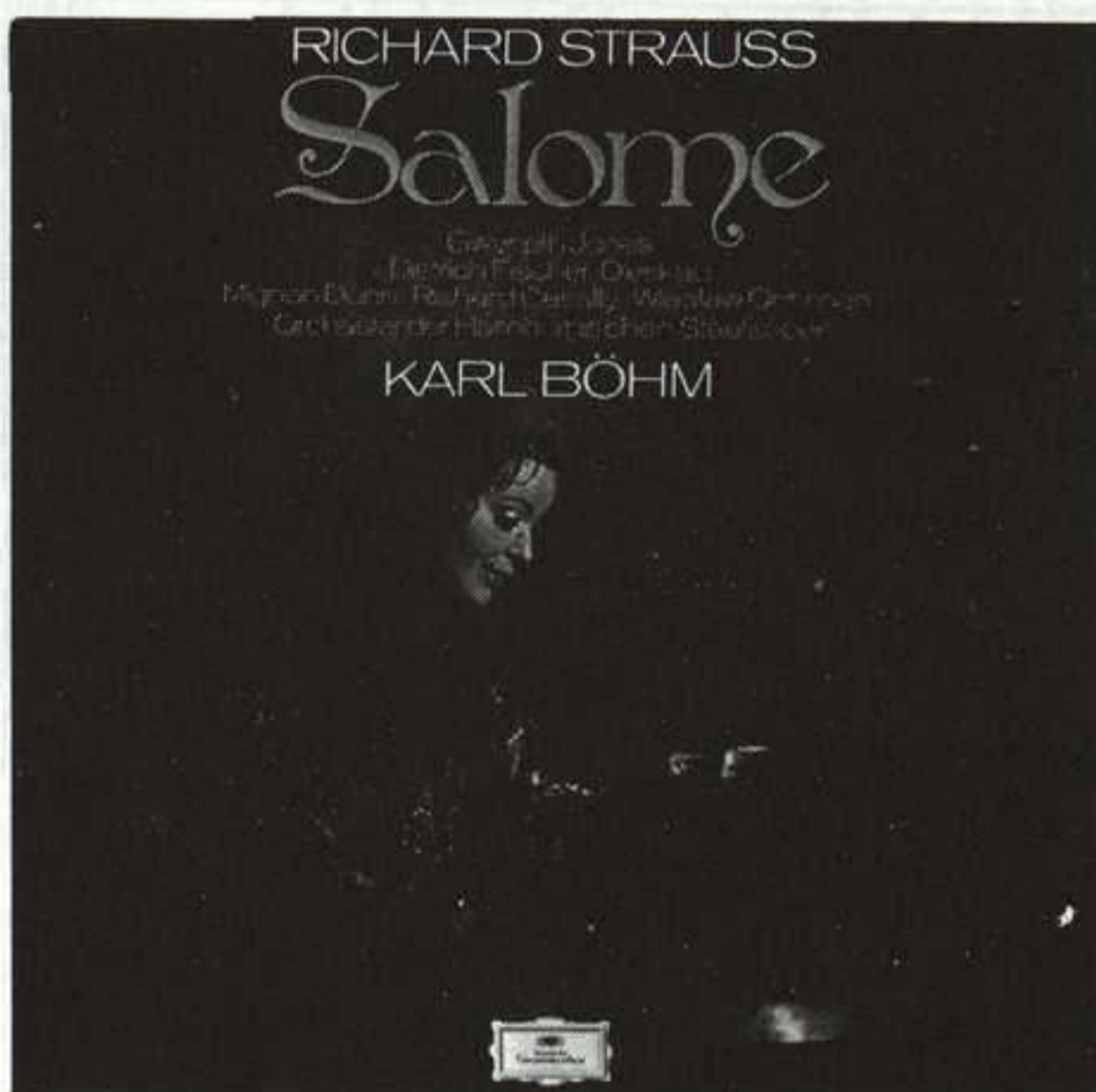
No es ésta una grabación de **Salomé** especialmente interesante. Gwyneth Jones es una soprano de voz amplia y brillante, que canta con gran entrega y dramatismo pero que también ofrece algunos defectos vocales que empañan las virtudes mencionadas: la entonación no siempre es exacta y en muchos momentos la voz no está bien controlada, apareciendo un molesto trémolo que afea decididamente su interpretación. Por otra parte, su encarnación de «Salomé» es más agresiva y fuerte que contemplativa o erótica y cuando quiere ser suave y seductora la voz no responde a estos presupuestos, careciendo además del suficiente «legato». Bien, la «Herodías» de Mignon Dunn y muy discutible, el «Jokanaan» de Dietrich Fischer-Dieskau, en principio porque la voz es demasiado clara y tenoril para este papel que necesita un barítono de voz más densa; luego porque la interpretación del personaje aparece afectada, con engolamientos y una exageración en la pronunciación de las erres que llega a resultar molesta. Mucho admiro al cantante alemán en el mundo del «Lied» germano pero, por lo general, he encontrado sus interpretaciones operísticas excesivamente rebuscadas. Bastante mejor está Richard Cassilly que, con una voz mucho más hermosa y grande que las de Stolze o Lewis, compone un «Tetrarca» brillante y juvenil aunque personalmente me parece más teatral e interesante la aportación de Gerard Stolze. Muy aceptable el «Narraboth» de Wieslaw Ochman. En cuanto a la dirección de Böhm es menos brillante que la de Solti o la de Leinsdorf y también algo más pacífica, con una visión menos tensa, menos emotiva que la de sus dos colegas. Pero Böhm es un buen conocedor de Strauss y en muchos momentos de la partitura hace CANTAR a la orquesta con un sabor típicamente straussiano. La Orquesta de la Opera de Hamburgo es un instrumento de inferior calidad que la Filarmónica de Viena o la Sinfónica de Londres, pero Böhm consigue de ella un buen rendimiento, aunque la grabación, tomada en el teatro, favorece abiertamente a los cantantes sobre la orquesta. No es pues esta edición de **Salomé** la opción más recomendable.

Behrens, entre Nilsson y Caballé

La última grabación del drama musical

de Strauss realizada hasta hoy es la aparecida en 1978 correspondiente a la firma EMI (SLS 5139). Sus intérpretes son los siguientes: Hildegard Behrens («Salomé»), Agnes Baltsa («Herodías»), José van Dam («Jokanaan»), Karl-Walter Böhm («Herodes»), Wieslaw Ochman («Narraboth»), Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Herbert von Karajan.

Es esta una grabación muy notable de **Salomé**. En principio por la excelente dirección de Karajan, siempre espléndido intérprete de la obra de Strauss, que es, a mi parecer, el compositor que mejor dirige el maestro austriaco. La Orquesta Filarmónica de Viena suena acaso con menos poderío e incisividad que con Solti, pero en cambio ofrece unas tonalidades más depuradas, más acariciadoras, sin perder por ello tensión dramática. Tal vez sea, más incluso que Clemens Krauss y Karl Böhm, el intérprete que mejor ha visto o intuido el trans fondo del vals que subyace en la música de **Salomé**. Sólo en la escena final me parece que da a la página una ligera blandura y que los punzantes acordes finales, los de la ejecución de la princesa, resultan menos conseguidos, menos agresivos que los de un Solti. Pero en su conjunto, la dirección de Karajan es de una grandísima categoría. La «Salomé» de Hildegard Behrens está a medio camino entre la de la Nilsson y la de la Caballé. Es menos wagneriana, menos desbordante, menos amplia que la de la soprano sueca y menos lírica, menos matizada, menos fascinante que la de la soprano española. La voz es muy bella, especialmente en el registro agudo (coincide en esto con la de las dos grandes sopranos mencionadas, cuyos registros medio y alto son también de superior calidad a sus graves) con una envidiable facilidad de emisión, excelente «legato» y



una visión del personaje que tal vez a algunos les puede resultar algo fría, algo distante, pero que, en modo alguno resulta impersonal. De acuerdo con la visión del director la escena última resulta de una belleza estática algo carente de pasión, pero es un gozo disfrutar de una voz y una orquesta de tal calidad sonora. Cuando este comentario vea la luz, Hildegard Behrens habrá cantado ya **Salomé** en Madrid y les expresaremos nuestra opinión al respecto. En el disco, la Behrens es una «Salomé» de gran categoría. Vayamos con los demás intérpretes. Agnes Baltsa canta una «Herodías» joven y brillantísima en los agudos pero encuentro su timbre demasiado claro, demasiado

de soprano para el personaje. Karl-Walter Böhm está en la línea del de Casilly, es decir, una voz adecuada para un papel como el de «Tannhäuser» y que da al «Tetrarca» una dimensión heroica que no estoy seguro sea la más adecuada para el personaje pero que, de hecho, lo ennoblece. Personalmente prefiero el «Herodes» de Stolze pero Böhm es también un «Herodes» de calidad. El «Jokanaan» de José van Dan es positivo aunque curiosamente es un cantante que es calificado de bajo barítono, encuentro que sus graves no son todo lo firmes y sonoros que sería de desear; pero logra dar esa sensación de predicador molesto que el personaje del «Bautista» tiene en la ópera de Strauss. Wieslaw Ochman hace un lírico y convincente «Narraboth». En conjunto, una grabación que puede recomendarse ampliamente.

Las más recomendables: Decca, RCA y EMI

Además de las grabaciones citadas —todas ellas de distribución comercial regular— existen otras varias de **Salomé** realizadas en edición pirata. He aquí algunas: Opera de Colonia 1953 con Astrid Varnay, Margarete Klose, Julius Patzak y Hans Braun con la dirección de H. Weigert dentro de la colección «I grandi interpreti» (igi -289-). Del Metropolitan de Nueva York la realizada en 1958 con Inge Borkh, Blanche Thebom, Ramon Vinay, Mack Harrell y la dirección de Mitropoulos, en la colección «Cetra live opera» (LO 82). Existe otra grabación de 1974 con Leonie Rysanek, Ruth Hesse, Thomas Stewart, Jon Vickers y la dirección de Rudolf Kempe en la serie HRE (396-2).

De todas las grabaciones citadas, las tres más recomendables —como habrá podido deducir el lector de todo lo anteriormente expuesto— son, sin duda, las de Decca, RCA y EMI. La elección dependerá del tipo de soprano por el que el aficionado sienta una mayor atracción pero con la garantía de que tanto Nilsson como Caballé o Behrens ofrecen interpretaciones de muy alta calidad. Otro tanto puede decirse de las batutas rectoras y de las dos grandes orquestas implicadas. El resto de los distintos repartos tiene también un excelente nivel medio. Lo ideal sería poder disponer de las tres grabaciones que, en más de un sentido, se complementan. En cualquier caso, lo que es por completo indiscutible es que **Salomé** es una ópera que no debe faltar en ninguna discoteca de ópera por modesta que ésta sea.



en la que los rasgos esperpénticos y expresionistas le otorgan una teatralidad fuerte y desgarrada. Un «melodrama para marionetas» —como lo calificó el autor— en un ambiente de café de pueblo.

La ópera de Strauss

Que la obra de Wilde era muy apropiada para una ópera lo vio Richard Strauss desde el comienzo. El compositor leyó la obra en una adaptación alemana realizada por Anton Lindner y luego asistió a la representación de **Salomé** en Berlín dirigida por Max Reinhardt. Tomó el texto en la traducción de Hedwig Lachmann, suprimió los pasajes que le parecieron en exceso largos o poco adecuados para ser puestos en música y durante dos años se dedicó a la composición de la ópera, finalizando la partitura el 20 de junio de 1905. El 9 de diciembre de ese mismo año se estrenaba **Salomé** en la ópera de Dresde con la soprano Marie Wittich de protagonista y con el éxito apoteósico ya señalado.

La ópera de Strauss es una auténtica obra maestra. Lo es por la propia belleza de la música, por la sabia estructura dramática que va creciendo poco a poco hasta desembocar en ese «tour de force» que supone la magnífica escena final; lo es por la soberbia orquestación en la que Strauss emplea un conjunto instrumental amplísimo, especialmente rico en percusión, pero que jamás está utilizado de forma abrumadora, teniendo siempre en cuenta la escritura vocal; sólo en los pasajes puramente orquestales o en algunos momentos de la conclusión de la ópera utiliza Strauss el «tutti» en toda su contundencia. El color, que juega, por una parte, con un cierto exotismo orientalista, pero sin exageraciones, y por otra, con un ritmo más o menos disfrazado de vals, un ritmo de 3/4 muy frecuente en la ópera, es un elemento dominante de **Salomé**, un elemento que es tanto musical como dramático. La arquitectura sonora, con sus puntos de máxima intensidad en las cuatro grandes secuencias en las que se divide la obra, es de una admirable perfección. En la danza de los siete velos, —que algunos críticos y directores han considerado menos interesante que el resto de la obra, como es el caso de Gustav Mahler— despliega Strauss una paleta orquestal verdaderamente suntuosa a cuyo lado el orientalismo de la **Herodiade** o la **Thais** de Massenet resulta de un encanto más bien pálido y los aspectos rítmicos del ballet de Florent Schmitt **La tragedia de Salomé** obra, sin duda, de interés, mucho menos insinuantes.

Por lo que respecta a los personajes y a sus voces, Strauss centra la atención, al igual que Wilde, en la protagonista. Parece ser que en principio el compositor pensó en una cantante de tipo wagneriano, en la voz de una «Isolda», pero luego creyó más conveniente una clase de voz más lírica, que pudiese dar una imagen más joven y más matizada de las inflexiones vocales. En cualquier caso es un papel que por su extensión (pasa de dos octavas), duración, resistencia y complejidad dramática necesita de una soprano de grandes facultades, una voz que pueda fundirse con una gran orquesta y ser, al mismo tiempo, cálida y voluptuosa, una voz sensual capaz por sí misma de reflejar la imagen de esta adolescente cuya perversidad la adentra en el terreno de lo patológico sin dejar por ello de resultar hermosa y fascinadora.

El papel de «Herodes» es otra gran creación de Strauss, a medio camino entre el canto y el recitado, sin ser Wagner ni Schoenberg. Necesita un tenor que logre dar la imagen decadente, caprichosa y sensual de un rey de provincias que conserva, pese a todo, unos restos de dignidad humana y también de temor religioso. Teatralmente es una parte muy lúcida que contrasta, de modo muy acertado, con la de «Jokanaan», un personaje estático, que me parece no gozó de las simpatías ni de Wilde ni de Strauss. Es como la representación de uno de aquellos oradores sagrados que veían por todas partes horrendos pecados, siempre referidos a un sexo por el que estaban, en el fondo, obsesionados. El «Bautista» es un barítono que debe tener densidad vocal y graves poderosos dentro de unas intervenciones no muy frecuentes pero sí de gran intensidad. El personaje de «Herodías» es el peor tratado por Strauss. Es un papel corto, difícil y sin mucho lucimiento y creo que si se pudiese poner algún defecto a la ópera desde un punto de vista teatral sería el poco desarrollo que ofrece este personaje. Dos figuras secundarias, el capitán sirio «Narrabot» —un tenor lírico que difícilmente puede hacer un comprimario— y el paje de «Herodías», (que en la obra de Wilde se siente abiertamente atraído por el capitán), una mezzosoprano sin especiales dificultades, completan el reparto de la ópera. El resto de los personajes: soldados, nazarenos y judíos tienen un papel de mero apoyo a la acción si bien, en el caso de los cinco judíos con sus disputas religiosas, podemos advertir, al igual que en la obra de Wilde, una visión irónica y

no exenta de una sombra de antisemitismo.

Salomé fue una obra revolucionaria, una partitura genial que sacudió con sus disonancias musicales y estéticas el mundo de la ópera de comienzos de siglo. Fuerte y delicada, voluptuosa y sacrílega, refinada y agresiva, esplendorosa y nocturnal así es esta fascinante y singularísima mujer, esta «Salomé» hija de «Herodías» y princesa de Judea. Y en igual medida así es la gran prodigiosa creación operística de Richard Strauss.

Ocho versiones discográficas

La discografía de **Salomé** —en su edición completa— es relativamente amplia. Según mis informes ha sido grabada en ocho ocasiones, además de algunas obras aparecidas en discos pirata y, últimamente, una edición en vídeo que recoge el montaje de la ópera realizado por Gotz Friedrich con Teresa Stratas de protagonista, la Filarmónica de Viena y Karl Böhm. De todas estas grabaciones, vamos a referirnos a las cinco más importantes, aunque, a mero nivel informativo, citaremos también las demás.

Desde un punto de vista cronológico, la primera grabación completa de **Salomé** data de 1950 y está dirigida por Joseph Keilberth; cuenta con Christel Goltz en la protagonista, Inger Karen como «Herodías», Josef Hermann como «Jokanaan» y Bernd Aldenhoff en «Herodes». La referencia de esta grabación, hoy prácticamente inencontrable, es Oceanic 302. Cuatro años más tarde se grabó nuevamente **Salomé**, esta vez para la Columbia (SL126) apareciendo también bajo el sello Philips (A 00163-4), con Rudolf Moralt dirigiendo y Walburga Wegner como «Salomé», Giordina von Milinkovic en «Herodías», Joseph Metternich como el «Bautista» y Lazlo Szemre en el «Tetrarca». La primera grabación que vamos a comentar es la realizada en 1954 para la casa Decca, cuya ficha artística es la siguiente: Christel Goltz («Salomé»), Margaret Kenney («Herodías»), Hans Braun («Jokanaan»), Julius Patzak («Herodes») y Anton Dermota («Narraboth»), Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Clemens Krauss.

El mayor interés de esta grabación reside en el trabajo directorial de Clemens Krauss, que muestra un magnífico sentido de los aspectos dramáticos así como de los puramente orquestales, en especial, los relacionados con el color. Su profundo conocimiento de la música de Strauss —no en vano fue amigo personal del gran compositor, el cual le confió los estrenos de **Arabella**, **Capriccio**, ópera de la que además hizo Krauss el libreto, y **Die Liebe der Danae**— le lleva a un dominio muy completo de la partitura. La grabación pertenece al final de su vida —murió en México en mayo del 54 mientras realizaba una gira con la Filarmónica de Viena— y nos muestra a un Krauss en el apogeo de sus condiciones como director: 60 años, una larga experiencia e incluso es probable que con una mayor depuración como artista, después del paso de la guerra y de su obligado ostracismo en los primeros tiempos de posguerra debido a su abierta simpatía por el régimen nazi. La Filarmónica de Viena suena de manera espléndida en sus manos aún teniendo en cuenta la fecha de la grabación. Cuenta con un reparto sólido aunque ninguno de los personajes principales haga una interpretación definitiva.



Ilustración de Aubrey Beardsley.



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.^a 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

ENTRE EL 15 DE FEBRERO Y EL 15 DE ABRIL DE 1986

I. ORQUESTAL

- BACH: los 6 Conciertos de Brandemburgo.** Orquesta Philharmonia, Londres. O. Klemperer. EMI Acorde 137 1005323, 2 discos.
- BACH: Conciertos para oboe BWV 1053, 1055 y 1059.** H. Holliger. Academy of St. Martin-in-the-Fields. I. Brown. Philips 6514304. Digital. Import.
- BACH: Conciertos para violín BWV 1042 y 1056. Concierto para 2 violines.** I. Perlman, P. Zukerman. English Chamber Orchestra. D. Barenboim. EMI Acorde 037 1022361.
- BACH: las 4 Suites para orquesta.** Academy of St. Martin-in-the-Fields. N. Marriner. EMI 270 3103, 2 discos. Digital. Import.
- BARTOK: Danzas Populares Rumanas. Divertimento. JANACEK: Juventud.** Orpheus Chamber Orchestra. Deutsche Grammophon 415668-1. Digital. Import.
- BEETHOVEN: Concierto para violín.** H. Szeryng. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. B. Haitink. Philips Classics 416237-1. Import.
- BEETHOVEN: Sinfonías núms. 5 y 8.** Orquesta Filarmónica de Londres. B. Haitink. Philips 416236-1. Import.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6 «Pastoral». Oberturas Coriolano Prometeo y Las Ruinas de Atenas.** Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon Galleria 415 833-1. Import.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9.** Tomowa-Sintow, Baltza, Schreier, Van Dam. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 415832-1. Import.
- BERLIOZ: Sinfonía Fantástica. Obertura Carnaval Romano.** Orquesta de París. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 415835-1. Import.
- BERWALD: las 4 Sinfonías.** Orquesta Sinfónica de Gothenburg. N. Järvi. Deutsche Grammophon 415502-1, 2 discos. Digital. Import.
- BRAHMS: Concierto para piano núm. 2.** A. Brendel. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. B. Haitink. Philips Classics 416239-1. Import.
- BRAHMS: los 2 Conciertos para piano.** D. Barenboim. Orquesta New Philharmonia, Londres. Sir J. Barbirolli. EMI Acorde 137 2908783, 2 discos.
- BRAHMS: Concierto para violín. Sonata para violín y piano núm. 2.** P. Zukerman. Orquesta de París. D. Barenboim (director y pianista). Deutsche Grammophon 415838-1. Import.
- BRAHMS: Concierto doble para violín y violoncelo.** D. Oistrakh, M. Rostropovich. Orquesta de Cleveland. G. Szell. EMI Acorde 037 1020091.
- BRAHMS: Sinfonía núm. 1.** Orquesta Filarmónica de Viena. C. Abbado. Deutsche Grammophon Privilege 2535435.
- BRUCKNER: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Sinfónica de Chicago. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 2707113, 2 discos. Oferta.
- BRUCKNER: Sinfonía núm. 7.** Orquesta Philharmonia, Londres. O. Klemperer. EMI Acorde 037 2900041.
- BRUCKNER: Sinfonía núm. 9.** Orquesta Sinfónica de Chicago. D. Barenboim. Deutsche Grammophon Privilege 415800-1.
- DEBUSSY: Imágenes para orquesta. Preludio a la siesta de un fauno.** Orquesta Sinfónica de Boston. M. Tilson Thomas. Deutsche Grammophon Privilege 2535370.
- DVORAK: Concierto para piano.** S. Richter. Orquesta Estatal de Baviera. C. Kleiber. EMI Acorde 037 2900491.
- DVORAK: Sinfonía núm. 7.** Orquesta Filarmónica de Londres. C. M. Giulini. EMI Acorde 037 1028301.
- DVORAK: Sinfonía núm. 9 «del Nuevo Mundo».** Orquesta Filarmónica de Viena. K. Böhm. Variaciones Sinfónicas. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. R. Kubelik. Deutsche Grammophon Galleria 415837-1. Import.
- DVORAK: Sinfonía núm. 9 «del Nuevo Mundo». SMETANA: El Moldava.** Orquesta Filarmónica de Viena. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 415509-1. Digital.
- DVORAK: Sinfonía núm. 9 «del Nuevo Mundo».** Orquesta Filarmónica, Londres. O. Klemperer. EMI Acorde 037 1005871.
- ELGAR: Falstaff. Variaciones Enigma.** Orquesta Filarmónica de Londres. Sir C. Mackerras. EMI 2703744. Digital. Import.
- ELGAR: Variaciones Enigma. 3 Marchas de Pompa y circunstancia.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. N. Marriner. Philips Classics 416240-1. Import.
- GERSHWIN: Un Americano en París. Obertura Cubana. Rapsodia en blue.** I. Davis. Orquesta de Cleveland. L. Maazel. Decca Ace of Diamonds 414067-1.
- GRIEG: Concierto para piano. RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 2.** F. R. Duchable. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. T. Guschlbauer. Erato NUM 75247. Digital. Import.
- GRIEG, SCHUMANN: Conciertos para piano.** G. Anda. Orquesta Filarmónica de Berlín. R. Kubelik. Deutsche Grammophon Galleria 415850-1. Import.
- HAYDN: Conciertos para piano en Re y Sol mayor.** A. Benedetti-Michelangeli. Orquesta de Cámara de Zurich. E. de Stouž. EMI Acorde 037 1026141.
- HAYDN: Sinfonías núms. 88 y 92 «Oxford».** Orquesta Filarmónica de Viena. K. Böhm. Deutsche Grammophon Privilege 415802-1.
- HOLST: Los Planetas.** Coro del Conservatorio de Nueva Inglaterra. Orquesta Sinfónica de Boston. S. Ozawa. Philips Classics 416242-1.
- LISZT: los 2 Conciertos para piano. Venecia y Nápoles.** L. Berman. Orquesta Sinfónica de Viena. C. M. Giulini. Deutsche Grammophon Galleria 415839-1.
- LISZT: Sinfonía Dante.** Coro de Concierto de Helmond. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. J. Conlon. Erato NUM 75245. Digital. Import.
- LISZT: Sinfonía Fausto.** K. Riegel. Coro del Festival de Tanglewood. Orquesta Sinfónica de Boston. BOITO: **Prólogo de Mefistófeles.** N. Ghiaurov. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. L. Bernstein. Deutsche Grammophon 2707100, 2 discos. Oferta.
- MAHLER: Sinfonía núm. 4.** E. Schwarzkopf. Orquesta Philharmonia, Londres. O. Klemperer. EMI Acorde 037 1005531.
- MAHLER: Sinfonía núm. 5. Rückert-Lieder.** Dame J. Baker. Orquesta New Philharmonia, Londres. Sir J. Barbirolli. EMI Acorde 137 1019973, 2 discos.
- MAGNARD: Sinfonía núm. 4. Cantata Fúnebre.** Orquesta del Capitolio de Toulouse. M. Plasson. EMI 1731814. Digital. Import.
- MAHLER: Sinfonía núm. 1.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. B. Haitink. Philips Classics 416243-1. Import.
- MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección».** Schwarzkopf, Roessel-Majdan. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. O. Klemperer. EMI Acorde 137 1005703, 2 discos.
- MAHLER: Sinfonía núm. 7.** Orquesta Filarmónica de Viena. L. Maazel. CBS 1 2 M 39860, 2 discos. Digital. Import.
- MAHLER: Sinfonía núm. 10.** Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. S. Rattle. EMI 5256, 2 discos. Digital. Import.
- MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4 «Italiana». SCHUBERT: Sinfonía núm. 8 «Inacabada».** Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon. Deutsche Grammophon Galleria 415848-1. Import.
- MILHAUD: Carnaval de Aix. Suite Francesa. Suite Provenzal.** M. Beroff. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. G. Pretre. EMI 1731861.
- MOZART: los 2 Conciertos para flauta. Andante para flauta y orquesta.** A. Nicolet. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. D. Zinman. Philips Classics 416244-1. Import.
- MOZART: Concierto para violín núm. 5. Sinfonía concertante para violín y viola.** D. Oistrakh. Orquesta Filarmónica de Berlín. D. Oistrakh. EMI Acorde 037 1024911.
- MOZART: Divertimentos K 251 y 270. Serenata núm. 6, K 239 «Nocturna».** Orpheus Chamber Orchestra. Deutsche Grammophon 415669-1. Digital. Import.
- MOZART: Serenatas núms. 9 «del Postillón» y 13 «Pequeña Música Nocturna».** Orquestas Filarmónicas de Berlín y Viena. K. Böhm. Deutsche Grammophon Galleria 415843-1. Import.
- MOZART: Sinfonías núms. 25, 29, 31, 33-36 y 38-41. Serenata núm. 13. Adagio y fuga. Música Funeral Masónica. 6 Oberturas.** Orquestas Philharmonia y New Philharmonia, Londres. O. Klemperer. EMI 2904823, 6 discos. Import.
- MOZART: Sinfonías núms. 40 y 41 «Júpiter».** Orquesta Sinfónica de Londres. C. Abbado. Deutsche Grammophon Galleria 415 841-1. Import.
- MOZART: Sinfonías núms. 40 y 41 «Júpiter».** Orquesta de Cámara de Europa. Sir G. Solti. Decca 414334-1. Digital. Import.
- MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una Exposición. RAVEL: Mi Madre la Oca. Rapsodia Española.** Orquestas Sinfónica de Chicago y Filarmónica de Los Angeles. C. M. Giulini. Deutsche Grammophon Galleria 415844-1. Import.
- NIELSEN: Sinfonía núm. 4 «Inextinguible».** Obertura Helios. Orquesta Sinfónica de la Radio de Suecia. E. Pekka-Salonen. CBS 1 M 42093. Digital. Import.
- NIELSEN: Sinfonía núm. 4 «Inextinguible».** Pan y Syrinx. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. S. Rattle. EMI 2702601.
- PAGANINI: Concierto para violín núm. 1. Las Brujas.** S. Accardo. Orquesta Filarmónica de Londres. C. Dutoit. Deutsche Grammophon Privilege 415807-1.
- PONCE, R. HALFFTER: Conciertos para violín.** H. Szeryng. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. E. Bátiz. EMI 2701511.
- RAVEL: Alborada del gracioso. Una barca sobre el océano. Bolero. Minueto antiguo. Pavana para una infanta difunta. La Valse.** Orquesta Sinfónica de Boston. S. Ozawa. Deutsche Grammophon Galleria 415845-1. Import.
- RESPIGHI: Fiestas Romanas. Fuentes de Roma. Pinos de Roma.** Orquesta Sinfónica de Boston. S. Ozawa. Deutsche Grammophon Galleria 415846-1. Import.
- ROUSSEL: Baco y Ariadna. El festín de la araña: fragmentos sinfónicos.** Orquesta Nacional de Francia. G. Pretre. EMI 2703331. Digital. Import.
- SAINT-SAENS: Sinfonía núm. 3, con órgano. Danza Macabra. Bacanal de Sansón y Dalila. Preludio de El Diluvio.** G. Litaize. Orquestas Sinfónica de Chicago y de París. D. Barenboim. Deutsche Grammophon Galleria 415847-1. Import.
- SCHNITTKE: Concierto para violín núm. 2. Quinteto para piano y cuerda.** G. Kremer, E. Bashkirova. Orquesta Sinfónica de Basilea. H. Holliger. Philips 411107-1. Digital. Import.
- SCHUBERT: Sinfonías núms. 2 y 8 «Inacabada».** Orquesta Filarmónica de Berlín. D. Barenboim. CBS IM 39676. Digital. Import.
- SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 «La Grande».** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. B. Haitink. Philips Classics 416245-1. Import.
- SCHUMANN: Sinfonía núm. 1 «Primavera». Obertura Manfred.** Orquesta New Philharmonia, Londres. O. Klemperer. EMI Acorde 037 1006131.
- SHIFRIN, VILLA-LOBOS: Conciertos para guitarra.** A. Romero. Orquesta Filarmónica de Londres. J. López Cobos. EMI 2702881.
- SHOSTAKOVICH: Los 2 Conciertos para violoncelo.** H. Schiff. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. M. Shostakovich. Philips 412526-1. Digital. Import.
- SIBELIUS: Sinfonía núm. 1. Las Oceánidas.** Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. S. Rattle. EMI 2703091. Digital. Import.
- SIBELIUS: Sinfonía núm. 2. El Cisne de Tuonela.** Orquesta Hallé, Manchester. Sir J. Barbirolli. EMI Acorde 037 1003221.
- J. STRAUSS: Valses, Polcas, Marchas, etc.** Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 415852-1. Import.
- R. STRAUSS: Asi hablaba Zaratustra. Don Juan.** Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 415853-1. Import.
- R. STRAUSS: Una vida de Héroe.** Orquesta de Cleveland. V. Ashkenazy. Decca 414292-1 Digital. Import.
- R. STRAUSS: Una vida de Héroe.** Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 415508-1. Import.
- STRAVINSKY: Apolo y las Musas. Pulcinella, suite.** Academy of St. Martin-in-the-Fields. N. Marriner. Decca Ace of Diamonds 411728-1.
- STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera.** Orquesta Sinfónica de Boston. S. Ozawa. Philips Classics 416246-1. Import.
- STRAVINSKY. La Consagración de la Primavera.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir G. Solti. Decca Ace of Diamonds 410169-1.
- STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera. El Pájaro de Fuego, suite.** Orquesta Sinfónica de Londres. C. Abbado. Deutsche Grammophon Galleria 415854-1. Import.
- STRAVINSKY: Petruchka.** T. Vassary. Orquesta Sinfónica de Londres. C. Dutoit. Deutsche Grammophon Privilege 2535419.
- TCHAIKOSVKY: Los 3 Conciertos para piano.** E. Gilels. Orquesta New Philharmonia, Londres. L. Maazel. EMI Acorde 137 1024373, 2 discos.
- TCHAIKOSVKY: Francesca da Rimini. Marcha Eslava. Obertura 1812.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. B. Haitink. Philips Classics 416247-1. Import.
- TCHAIKOVSKY: Obertura 1812. Serenata para cuerda. Vals y Polonesa de Eugenio Oneguín.** Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon Galleria 415855-1. Import.
- TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 «Patética».** Orquesta Filarmónica de Viena. C. Abbado. Deutsche Grammophon Privilege 415681-1.
- VAUGHAN WILLIAMS: Sinfonía núm. 7 «Antártica».** S. Armstrong. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. B. Haitink. EMI 2703181. Digital. Import.
- VERDI: Oberturas completas. Preludios 1 completos.** Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2707090, 2 discos. Oferta.
- VIVALDI: Conciertos con guitarra R 93 y 532. Conciertos dobles R 524 y 531. Tríos con guitarra R 82 y 85.** G. Söllscher, T. Furi, T. Demenga. Camerata de Berna. T. Furi. Deutsche Grammophon 415487-1. Digital. Import.
- WAGNER: Escenas transcritas para instrumentos de metal.** Philip Jones Brass Ensemble. E. Howarth. Decca 414149-1. Digital. Import.
- WALDTEUFEL: Valses, Polcas y Galop.** Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. W. Boskovsky. EMI Acorde 037 1027931.

II. CAMARA

- BEETHOVEN: Sonatas para violín y piano, vol. 1: núms. 1-4 y 9.** I. Stern, E. Istomin. CBS 12M 39680, 2 discos. Digital. Import.
- BLANCHARD: Sonata para flauta, guitarra y piano «New Earth».**
- TELEMANN: Suite para flauta y**

cuerdas en *La menor*. H. Laws, Chick Corea. Q. Jones. CBS M 39858. Import.

BRAHMS: Sexteto para cuerda n.º 1. Scherzo de la Sonata FAE. Menuhin, Masters, Aronowitz, Wallfisch, Gendron, Simpson. H. Menuhin. EMI Acorde 037 1002341.

BRAHMS: Las 3 Sonatas para violín y piano. I. Perlman, V. Ashkenazy. EMI 2700103, 2 discos. Digital. Import.

HAYDN: Cuartetos de cuerda n.º 77 «Emperador» y 78 «Amanecer». Cuarteto Italiano. Philips Classics 416241-1. Import.

MOZART: Cuarteto para oboe, K 370. Divertimento K 251. Adagio K 580a. H. Holliger, H. Baumann, Cuarteto Orlando. Philips 412618-1. Digital. Import.

SCHOENBERG: Noche Transfigurada. Suite Op. 29. Ensemble InterContemporain. P. Boulez. CBS IM 39566. Digital. Import.

SHOSTAKOVICH: Quinteto para piano y cuerda. S. Richter. Cuarteto Borodin. EMI 2703381. Digital. Import.

III. INSTRUMENTAL

BACH: Las 6 Partitas para clave. T. Pincock. Archiv 415493-1, 2 discos. Digital. Import.

BACH: Partita n.º 2 y Sonata n.º 2 para violín solo. G. Kremer. Philips Classics 416235-1. Import.

BACH: Los Preludios Corales de Arnstadt. W. Jacob. EMI 2703313, 2 discos. Digital. Import.

BACH: Las 6 Suites Inglesas. G. Leonhardt. EMI 2702433, 2 discos. Digital. Import.

BACH: Suites para violoncelo solo n.ºs 3 y 4. P. Casals. EMI Acorde 037 1008931. Mono.

BEETHOVEN: Sonatas para piano n.ºs 8 «Patética», 14 «Claro de luna», 15 «Pastoral» y 24. W. Kempff. Deutsche Grammophon Galleria 415834-1. Import.

BEETHOVEN: Sonatas para piano n.ºs 21 «Waldstein» y 23 «Appassionata». E. Gilels. Deutsche Grammophon Galleria 415797-1. Import.

CHOPIN: Las 4 Baladas. Sonata n.º 2. A. Gavrillov. EMI 2703031. Digital. Import.

CHOPIN: Obras para piano. C. Arrau. Philips Classics 416239-1. Import.

CHOPIN: Los 26 Preludios. Barcarola. Polonesa n.º 6. Scherzo n.º 2. M. Argerich. Deutsche Grammophon Galleria 415836-1. Import.

DEBUSSY: Estampes. Suite Bergamasque. Children's Corner. La plus que lente. La isla alegre. Estudio 11. Preludio 8. A. Weissenberg. Deutsche Grammophon 415510-1. Digital. Import.

HAENDEL: Música para teatro y al aire libre, transcrita para clave. K. Cooper. Vanguard Hispavox 2908441.

HAYDN: Sonatas para piano n.ºs 32, 34 y 42. Adagio en Fa mayor. Fantasia en Do mayor. A. Brendel. Philips 412228-1. Digital. Import.

LISZT: Balada n.º 2. Bendición de Dios en la soledad. Juegos

de agua. Venecia y Nápoles. J. Bolet. Decca 411803-1. Digital. Import.

LISZT: Suiza (Años de Peregrinación, primeraño). D. Barenboim. Deutsche Grammophon 415670-1. Import.

MOZART: Sonata para 2 pianos K 448. SCHUBERT: Fantasia para piano a 4 manos D 940. M. Perahia, R. Lupu. CBS IM 39511. Digital. Import.

MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición (transc. para 2 pianos de Paratore). **LUTOSLAWSKI: Variaciones Paganini.** A., J. Paratore. CBS M 42017. Import.

SCARLATTI: 15 Sonatas. A. Weissenberg. Deutsche Grammophon 415511-1. Digital. Import.

SCHUBERT: los 8 Impromptus. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 415849-1. Import.

SCHUMANN: Carnaval. 3 Piezas del Album para la juventud. A. Benedetti-Michelangeli. EMI Acorde 037 1026131.

STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera (versión para piano a 4 manos del autor). G., S. Pekinel. Deutsche Grammophon 413314-1. Digital. Import.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: Misa en Si menor. Solistas. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. J.E. Gardiner. Archiv 415514-1, 2 discos. Digital. Import.

BACH: Oratorio de Navidad. Augér, Hamari, Schreier, Schöne. Collegium Bach, Stuttgart. H. Rilling. CBS I3 M 39229, 3 discos. Digital. Import.

BACH: la Pasión según San Juan. Augér, Hamari, Schreier, Huttenlocher, Fischer-Dieskau. Collegium Bach, Stuttgart. H. Rilling. CBS I3 M 39694, 3 discos. Digital. Import.

BRAHMS: Un Requiem Alemán. Rapsodia para contralto. Canto del Destino. J. Norman, J. Hynninen, W. Meier. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. K. Tennstedt. EMI 2703133, 2 discos. Digital. Import.

DEBUSSY: Melodías. B. Hendricks, M. Beroff. EMI 2702941. Digital. Import.

HAENDEL: Antifona para el Foundling Hospital. Oda para el cumpleaños de la Reina Ana. Coro de la Catedral Iglesia de Cristo. Academy of Ancient Music. S. Preston. Decca Oiseau-Lyre 9-51020.

MENDELSSOHN: El Sueño de una noche de verano. WEBER: Oberturas de El Cazador Furtivo y Oberón. Mathis, Boese. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. R. Kubelik. Deutsche Grammophon Galleria 415840-1. Import.

MOZART: Gran Misa (No. 18), K 427. Cotrubas, Te Kanawa, Krenn, Sotin. Coro John Alldis. Orquesta New Philharmonia, Londres. R. Leppard. EMI Acorde 037 1024711.

MOZART: Requiem. Battle, Murray, Rendall, Salminen. Coro y Orquesta de París. D. Barenboim. EMI 2701941. Digital. Import.

MOZART: Requiem. Donath, Ludwig, Tear, Lloyd. Coro Ambro-

sian. Orquesta Philharmonia, Londres. C.M. Giulini. EMI Acorde 037 1034311.

OCKEGHEM: Misa Mi-Mi. Hilliard Ensemble. P. Hillier. EMI 2700981. Digital. Import.

PALESTRINA: Misa del Papa Marcelo. Tu es Petrus. ALLEGRI: Miserere. Obras polifónicas de ANERIO, NANINO y GIOVANNINI. Coro de la Abadía de Westminster. S. Preston. Archiv 415517-1. Digital. Import.

PURCELL: Música de teatro, vol. 8 (último). Kirkby, Nelson, Covey-Crump, Thomas. Academy of Ancient Music. C. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 414174-1. Import.

ROPARTZ: Sinfonía n.º 3. Orfeón Donostiara. Orquesta del Capitolio de Toulouse. M. Plason. EMI 2703481. Digital. Import.

SCHUBERT: 12 Lieder. J. Norman, P. Moll. Philips 412623-1. Digital. Import.

SCHUMANN: Amor y Vida de Mujer. Ciclo de Lieder op. 24. 3 Tragedias. 3 Lieder. B. Fassbaender, I. Gage. Deutsche Grammophon 415519-1. Digital. Import.

SIBELIUS: Sinfonía Kullervo. El Origen del Fuego. Nuestro País Natal. E.L. Naumanen, J. Hynninen. Coros. Orquesta Filarmónica de Helsinki. P. Berglund. EMI 2703363, 2 discos. Digital. Import.

R. STRAUSS: Cuatro Ultimos Lieder. Malven. Escenas de El Amor de Danae y Salomé. E. Marton. Orquesta Sinfónica de Toronto. A. Davis. CBS IM 42019. Digital. Import.

STRAVINSKY: Sinfonía de los Salmos. El Rey de las Estrellas. El Canto del Ruiseñor. Fuegos de Artificio. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. R. Chailly. Decca 414078-1. Digital. Import.

VERDI: Cuatro Piezas Sacras. C. Gasdia. Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian, Lisboa. C. Scimone. Erato NUM 75249. Digital. Import.

VIVALDI: Nisi Dominus. Stabat Mater. Concierto en Sol mayor, R. 153. J. Bowman. Academy of Ancient Music. C. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-51019. Import.

WEILL: Canciones de teatro. L. Lenya. Coro y Orquesta. M. Levine. CBS MP 39513. Mono. Import.

V. OPERA

GLASS, Philip: Einstein on the beach. Solistas. Philip Glass Ensemble. R. Wilson. CBS M4 38875, 4 discos. Import.

GLUCK: Alceste, selección. C. bio, N. Gedda, R. Bianco. Orquesta de la Opera Nacional de París. G. Pretre. EMI 2904211. Import.

MONTEVERDI: La Coronación de Popea. Malfitano, Elwes, Alliot-Lugaz, Honeyman, Lesne, Gal, Visse, Goldthorpe. La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. J.C. Malgoire. CBS I4 M 39728, 4 discos. Digital. Import.

ROSSINI: escenas de L'Assedio di Corinto y La Donna del Lago. M. Horne. Coro Ambrosian. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. H. Lewis. Decca Grandi Voci 411828-1.

VERDI: escenas de Aida, Don Carlo, Macbeth y Otello. G. Jones. Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden, Londres. E. Downes. Decca Grandi Voci 414442-1.

VERDI: II Trovatore. Bergonzi, Stella, Cossotto, Bastianini, Vinco. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. T. Serafin. Deutsche Grammophon 415389-1, 2 discos. Import.

WAGNER: escenas para tenor de Lohengrin, Los Maestros Cantores, Rienzi, Sigfrido, Tannhäuser y La Walkyria. P. Hofmann. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. I. Fischer. CBS D 38931. Digital. Import.

WAGNER: La Walkyria, acto I. Marton, Hofmann, Talvela. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Z. Mehta. CBS IM 39745. Digital. Import.

VI. RECITALES

«ADAGIO de ALBINONI y piezas famosas» de BACH, BEETHOVEN, HAENDEL, MENDELSSOHN, MOZART y PACHEBEL. Academy of St. Martin-in-the-Fields. N. Marriner. EMI Acorde 037 1025031.

«BARENBOIM, Daniel, Dirige obras orquestales célebres» de BORODIN, BRAHMS, DVORAK LISZT y SMETANA. Orquesta Sinfónica de Chicago. Deutsche Grammophon Galleria 415851-1. Import.

«CANCIONES NAVIDEÑAS». Coro John Alldis. Orquesta Sinfónica de Londres. Sir C. Davis. Philips Classic 416249-1. Import.

«CANCIONES POPULARES» de BACH, BRAHMS, DVORAK, MENDELSSOHN, SCHUMANN, TCHAIKOVSKY, etc. Collegium Vocale, Colonia. W. Fromme. CBS IM 39060. Digital. Import.

CARRERAS, José: «ARIAS DE OPERA» de DONIZETTI, ROSSINI y VERDI. Orquesta Sinfónica de Londres. J. López Cobos. Philips 416248-1. Import.

CARRERAS, José: «CANCIONES ESPAÑOLAS» de FALLA, GIUSTINAZZI, GUASTAVINO, MOMPOU, OBRADORS y TURINA. Martin Katz. Philips 411478-1. Digital. Import.

«COROS DE OPERA» de BEETHOVEN, MUSSORGSKY, PUCCINI, VERDI y WAGNER. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Gardelli, Karajan, Maazel, Solti. Decca Ace of Diamonds 9-42658.

CHRISTOFF, Boris: «CANCIONES FOLKLORICAS RUSAS»: Orquesta Rusa de Balalaikas D. Liakoff. Deutsche Grammophon Privilege 415819-1.

«DANZA DE LAS HORAS». Intermedios y música de ballet de óperas. Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan.

Deutsche Grammophon Galleria 415856-1.

DELLER, Alfred, canta obras de BACH, BUXTEHUDE, CAMPION, HAENDEL, PURCELL y ANONIMO. Decca Grandi Voci 411661-1. Mono.

ESTES, Simón: «ESPIRITUALES». Coral Howard Roberts. H. Roberts. Philips 412631-1. Digital. Import.

FERNANDEZ, Eduardo: «OBRAS para guitarra» de DIABELLI, GIULIANI, LEGNANI, PAGANINI y SOR. Decca 414160-1. Digital. Import.

FERRIER, Kathleen: Lieder de BRAHMS, SCHUBERT y SCHUMANN (Amor y Vida de Mujer). B. Walter, piano. Decca Grandi Voci 414611-1. Mono.

«GITARRA CONCIERTOS ITALIANOS» de CARULLI, GIULIANI y VIVALDI. S. Behrend. I Musici. Deutsche Grammophon Privilege 410545-1.

HOROWITZ, Vladimir: «Recital». Obras de BACH/BUSONI, CHOPIN, LISZT, MOSZKOWSKY, MOZART, RACHMANINOV, SCHUBERT, SCHUMANN y SCRIABIN. Deutsche Grammophon 419045-1. Digital. Import.

KREMER, Gidon: «A PAGANINI». Obras para violín solo de ERNST, MILSTEIN, ROCHBERG y SCHNITTKÉ. Deutsche Grammophon 415484-1. Digital. Import.

«MANDOLINA». Conciertos de GIULIANI, LECCE y PAISIELLO. U. Orlandi, D. Fratti. I Solisti Veneti. C. Scimone. Erato NUM 75428. Digital. Import.

«MUSICA INGLESA PARA CUERDAS». Obras de BRITEN, DELIUS, HOLST, PURCELL, VAUGHAN WILLIAMS y WALTTON. Academy of St. Martin-in-the-Fields. N. Marriner. EMI Acorde 037 1025031.

NICOLET, Aurele: Conciertos para flauta de NIELSEN y REINECKE. Divertimento para flauta y orquesta de BUSONI. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. K. Masur. Philips 412728-1. Digital. Import.

PAVAROTTI, Luciano: escenas de DONIZETTI, MASSENET, MEYERBEER, PONCHIELLI, PUCCINI, ROSSINI y VERDI. Decca Grandi Voci 410166-1.

PETRI, Michala: Conciertos para flauta de pico de A. MARCELLLO, NAUDOT, TELEMANN y VIVALDI. Academy of St. Martin-in-the-Fields. K. Sillito. Philips 412630-1. Digital. Import.

«SONATAS ESPAÑOLAS INEDITAS DEL SIGLO XVIII» de ALBERO, LIDON, PASTRANA, PRIETO, REDONDO, SOLER, VIOLA y ANONIMOS. A. Baciéro. Hispavox 4030101.

STADE, Frederica von: Arias de MOZART y ROSSINI. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. E. de Waart. Philips Classics 416250-1. Import.

STERN, Isaac: «CELEBRACION». Obras de HAYDN, MOZART, PROKOFIEV, RAVEL, SAINT-SAENS, SARASATE, SCHUBERT, VIVALDI, WIENIAWSKI, etc. con P. Casals, D. Oistrakh, L. Rose, E. Istomin, P. Tortelier, P. Zukerman y D. Barenboim. CBS M4 42003, 4 discos. Import.

TE KANAWA, Kiri: «Blue Skies». Canciones de I. BERLIN, C. PORTER, R. RODGERS, K. WEILL, etc. Orquesta N. Riddle. Decca 414666-1. Digital. Import.

BACH: Conciertos para oboe BWV 1053, 1055 y 1059. Heinz Holliger, oboe. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Directora: Iona Brown. Philips 6514304. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ****

Desde que, en 1729, se hiciera cargo Bach de la dirección del Collegium Musicum de Leipzig (fundado por Telemann, en 1702) tuvo constante necesidad de materiales nuevos para atender las numerosas actuaciones de esta orquesta (los viernes, de ocho a diez, en el Café Zimmermann, durante el invierno y los miércoles, de cuatro a seis, en el jardín de Zimmermann, aumentando hasta dos conciertos semanales en época de feria). Además, Bach contaba con un grupo de excelentes clavecinistas, entre sus hijos y los discípulos particulares. Por ello, su producción de conciertos con destino al teclado es muy abundante en esa época: 7 conciertos para un solo clave, 3 para dos claves, 2 para tres y 1 para cuatro. Gran parte del material procede de obras instrumentales de la época de Köthen. Hoy se admite que la fuente principal habrán sido piezas destinadas al violín o a otro instrumento melódico.

El **Concierto en Fa mayor, BWV 1053**, grabado en este disco, es muy conocido en la versión para clave y orquesta (en Mi mayor). Pero la reconstrucción (de Hermann Tötcher) se basa, para el primer tiempo, en la sinfonía introductoria de la **Cantata BWV 169 "Gott soll allein mein Herz haben"**; para el segundo, en una aria de contralto, procedente de la misma composición, y para el final, en una obertura de la **Cantata 49 "Ich geh und suche mit Verlangen"**. Las reelaboraciones bachianas pueden haberse practicado entre 1726 y 1731, a partir del Concierto para oboe compuesto en Köthen y cuyo original habriase perdido. De esta obra conozco una versión para trompeta (arreglo de Tötcher y Müller), grabada por Maurice André (Erato STU 71383).

Se ha defendido el origen del **Concierto en La mayor BWV 1055** como originalmente escrito para oboe d'amore. La insólita "tessitura" de la parte solista (desde el La₂ al Si₂) y la frecuencia con que Bach empleó este instrumento (en especial, en las cantatas) abonan la tesis. La versión de Leipzig es para clave y orquesta (**Concierto núm. 4 en La mayor**). La de oboe es bellísima y cuenta con buenas versiones discográficas (en particular, la de Schäfflein y el Concertus Musicus, Telefunken 6.42032). También la de la Academy of St. Martin, con Neil Black, figura en nuestro catálogo, como interpretación "no historicista" (Decca 6594-284).

El **BWV 1059** procede de un hipotético concierto para clave, oboe y cuerda, totalmente perdido. El "Siciliano" central se halla en el movimiento lento del **Concierto para clave núm. 5 en Fa menor, BWV 1056** y los tiempos rápidos en la **Cantata BWV 35 "Geist und Seele wird verwirret"**. En esta grabación, Holliger utiliza el "Siciliano" que forma la Sinfonía introductoria de la **Cantata BWV 156 "Ich steh mit einem Fuss im Grabe"** y que contiene una parte solista para el oboe.

Siendo impecable la ejecución de

estos Conciertos, con el brillo característico del conjunto inglés y el sonido aterciopelado de Holliger, no pudo recomendar totalmente este disco como primera alternativa. Si como única, claro, en el **Concierto BWV 1059**, del que por ahora no existe en nuestro país otra versión discográfica. El principal defecto de esta interpretación es, para mí, los "tempi" poco contrastados, cierta morosidad en los movimientos lentos y, por parte de Holliger, algún exceso prerromántico. No obstante, habrá oyentes que conecten mejor con este Bach —menos "seco" que el de Harnoncourt— y para ellos la grabación comentada supondrá una auténtica delicia. El sonido es excelente.—**GONZALO BADENES.**

* * *

BACH: Las 6 Suites Inglesas BWV 806-811. Glenn Gould, piano. CBS M2 39682. 2 discos. Import.

Interpretación: **** (Suite núm. 6)
*** (Resto)
Sonido: ***

Con las **Suites Francesas**, las **Partitas**, los **Cuadernos de Ejercicios** para W. Friedmann y A. Magdalena y la primera parte de **El Clave bien temperado**, las seis **Suites Inglesas** integran el grueso de la producción clavecinística de Bach durante su periodo al servicio del príncipe de Anhalt-Köthen. La datación de las Inglesas suele situarse entre 1720 y 1722, siendo por tanto anteriores a las Francesas. J. N. Forkel, en su biografía de Bach (1802) atribuyó su denominación a un hipotético encargo venido de Inglaterra. Modernamente, se la relaciona con el conjunto de seis Suites, para violín y flauta, debidas a Charles Dieupart (1670-1740), músico francés residente en Londres, donde tales obras fueron publicadas hacia 1702. Parece seguro que Bach conocía muy bien esas suites "inglesas", hasta el punto de haber adaptado el sujeto de la **Gigue** de la **Suite en La mayor** de Dieupart (de ésta hay grabación por Brüggén y Leonhardt, Telefunken AWV 41255) para el **Preludio** de su **Primera Suite** (en La mayor, BWV 806). Formalmente, estas obras continúan el modelo fijado por J. J. Froberger (1616-1667): esto es, constan de una **Allemande** que, a diferencia de las "alegres y ligeras" descritas por Mace y Talbot, posee un carácter "serio y digno"; de una **Courante**, básicamente "francesa" en Bach, con la oposición rítmica entre 3/2 y 6/4; de una **Sarabande** "alemana", muy lenta y contrapuntística; y de una **Gigue**, danza rápida y conclusiva. Como ya hiciera en las **Suites para violoncelo solo**, Bach encabeza la serie de danzas con un importante **Preludio**, que adopta el esquema ternario de la obertura francesa (lento-rápido-lento) o bien sigue la estructura de un "allegro" de concierto "a la italiana", con alternancia entre pasajes a "solo" y en "tutti". Además, entre la **Sarabande** y la **Gigue** sitúa un par de **Galanterien**, danzas típicamente francesas, como la **Bourrée**, **Gavotte**, **Menuet** y **Passepied**. En algún caso se repite la danza, muy ornamentada, en forma de **Double**. Las Suites bachianas, al contrario de lo que sucedía en las de L. Couperin o M. Marais,

constituyen un todo cerrado en sí mismas. El prelude actúa como eje *tonal* de la serie de danzas —que se apartan de él en el aspecto *modal* y éstas presentan un *carácter* mixto de arcaísmo e innovación muy propio del músico alemán. La disposición tonal de la colección se mueve en sentido descendente, desde el La mayor de la **Primera Suite** al Re menor de la última, de modo similar al producido en las *Invenções*. Curiosamente, esa sucesión La, La, Sol, Fa, Mi, Re, corresponde a las seis primeras notas del coral, **Jesu, meine Freude, BWV 610**. Esta simbólica, tan cara a Bach, se da cita aquí con otro recurso muy utilizado por él: la simetría. Un ejemplo claro de ésta se da en el **Preludio** de la **Suite núm. 5**, que sigue la forma «da capo», siendo la suma del número de compases de las secciones extremas 40 + 38 igual al de la central (78). La escritura evoca en ocasiones el estilo «luthé» (ver la **Allemande** de la **Suite núm. 4**) y se distingue por la escrupulosa especificación de los adornos —en esto nos recuerda la proximidad y el talante didáctico de **El Clave bien temperado**.

No es muy abundante la discografía pianística de estas Suites. Como integrales, recordamos dos antiguas y ya descatologadas, debidas a Johansen (**3-Art-Dir-7**) y Martin Galling (**Vox SVBX-5438**). Versiones parciales muy estimables se encuentran de la **Suite núm. 2** por Marta Argerich (DG. 25 31 088), también por Baciero, incluso Larrocha, etc. La grabación que nos ocupa data de entre 1971 y 1976 y, según los datos de la carpeta, fue realizada de manera bastante fragmentaria (así, las tres últimas fueron grabadas en distintas tomas, entre 1974 y 1976). Este tipo de realización, «de laboratorio», es consustancial con la personalidad de Glenn Gould, un intérprete que, a mi modo de ver, no es acreedor ni de los ditirambos («post mortem») ni tampoco de los juicios condenatorios. Su arte parece contradictorio, desde la búsqueda de una perfección absoluta y el punto de partida de un subjetividad a ratos arbitraria y molesta. Su Bach no es modélico para un oyente purista y «enterado» de las modernas tendencias historicistas. Si, en cambio, puede interesar a aquél inococlasta o desinhibido que admira una generosa polivalencia semántica en la estética bachiana. A éste, dispuesto a perdonar ciertos amaneramientos e incluso transgresiones del texto —como el «tempo» en exceso rápido de las *Courantes*, más propio del modelo «italiano» que del «francés» seguido por Bach—, proclive a admirar un cierto grado de «romanticismo» en las *Sarabandes*, no demasiado exigente en cuestión de repeticiones —Gould las elimina, en la mayor parte de los casos, entre las **Suites núms. 2 a 5**—, en fin, aquel oyente distendido ante la escasa diferenciación de carácter entre las danzas. En un caso concreto, en la **Sexta Suite** —interpretada virtualmente completa— abandona Gould el simple preciosismo y alcanza a expresar la enorme tensión polifónica y cromática del **Preludio**, a la vez que las figuraciones en semicorcheas de la **Allemande** o la profundidad de la **Sarabande** son adecuadamente subrayadas, dentro de un todo coherente y logrado en las progresiones. En el resto de las obras, la interpretación de Gould es más desigual. Aviso para los no iniciados: Gould

canta, y fuerte, por lo que podría hablarse de suites para piano con acompañamiento de voz. El hecho, aunque anecdótico, puede molestar.

La presentación es adecuada, y el sonido, bastante bueno en origen, se resiente de problemas en el prensado, en especial en la cara 2 de mi ejemplar. En resumen: oferta desigual, en parte frustrada, pero única opción disponible, en la versión pianística, de estas Suites.—**GONZALO BADENES.**

* * *

BEAUVARLET-CHARPENTIER: Extractos de «Douze Noels variés». **LASCUEX: Extractos de «Nouveau Journal de Pieces d'Orgue».** Philippe Laubscher, órgano. Claves D 8510. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: *****

A partir de 1665 autores como Nivers, Lebegue, Gigault, etc., practican en la escuela organística francesa un tipo de composición basado en los registros fijos del órgano (así, los recitativos de flauta, los bajos de trompeta, el dulce juego del cromorno, los dúos para corneta y positivo, para flauta y corno, los tríos, etc.). Genéricamente se denominan «*Journal*», o recopilación de piezas para órgano estructuradas en Misas, Magnificats, Himnos, etc. Formalmente, la inspiración viene, según los casos, de danzas como la «*Allemande*», de la obertura de tipo ternario (lento-rápido-lento) fijado por Lully, o de los temas con variaciones. Sus respectivas correspondencias serán las «*Symphonies*», los «*Offertoires*» y los «*Noels*». Cuando, con la generación siguiente, vino a declinar el órgano francés (con autores como Marchand, Corrette, Clérambault, etc.), bajo la doble influencia de la música clavecinística y de la ópera, muchos compositores se «refugiaron» en la composición de Noels. En su origen una composición vocal, de estructura estrófica, destinada al tiempo de la Navidad, que se remonta a los tropos y dramas litúrgicos de la Edad Media y a los Misterios del siglo XV. Las llamadas «*Biblias de Noels*» harían uso del repertorio popular y, ya en el siglo XVIII, dichas melodías serían frecuentemente transcritas para órgano u otros instrumentos, dando lugar a los llamados «*Noels sobre timbres*». Paralelamente se había desarrollado el Noel polifónico, para canto y bajo continuo, evolucionando desde y con el aria de corte, hasta alcanzar en el siglo XVII un carácter de aria espiritual.

Este disco —magníficamente grabado e interpretado— contiene una serie de Noels para órgano, en forma de tema y variaciones, correspondientes a dos momentos del periodo que contemplamos. Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier fue un notable organista (sucesor del gran Louis-Claude D'Aquin en Notre Dame, a partir de 1772) y compositor de música vocal religiosa (tres Magnificats), instrumental (sonatas, conciertos para clavicémbalo), así como de un «*Journal d'orgue a l'usage des Paroisses et Communautés religieuses*». Piezas de factura equilibrada, donde se combinan los temas de claro origen popular (**Laissez paitre vos bêtes, Ah! ma voisine etes-vous fâchée,**

Il est un petit ange, etc.) con la forma más elaborada de las variaciones, sin desdeñar un considerable grado de virtuosismo.

Las piezas de Guillaume Lasceux (1740-1831) acusan la doble influencia de la escuela de Mannheim y de las Sinfonías de Haydn, basculando entre lo galante y lo pomposo. Lasceux fue un autor bastante prolífico, que cultivó diversos géneros (la ópera, la música de cámara, la vocal religiosa y profana, la instrumental). No es, como tampoco lo es Beauvarlet, un autor trascendente. Ambos pertenecen a la nómina de compositores de segunda o tercera, más interesantes para el estudioso que para el aficionado medio. Con todo, la belleza de la música, el precioso sonido del órgano de la Collégiale de Saint-Ursanne y la idónea interpretación de Philippe Laubscher, que sigue las indicaciones originales de registración y usa el pedal con mucha modulación, justifican la audición de este disco, mimado técnicamente —excelente prensado— y con una presentación literaria escueta pero orientativa. Recomendable para los amantes del órgano.—GONZALO BADENES.

* * *

BEETHOVEN: Cuartetos para cuerda Op. 59, Op. 74 y Op. 95. Transcripción para cuarteto de la Sonata para piano Op. 14 núm. 1. Cuarteto Melos. Deutsche Grammophon 415342-1, 3 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Finalizamos nuestro comentario de los Cuartetos Op. 18 en la versión del Cuarteto Melos, aparecido en el núm. 551 de RITMO (enero de 1985), con el deseo de conocer cuanto antes el resto de la integral que han grabado ya para Deutsche Grammophon. Nos llega ahora la segunda entrega del ciclo, en la que, como es habitual, se recogen los tres Cuartetos Op. 59 («Rasumovsky»), el Op. 74 («Las arpas») y el Op. 95 («Serioso»). Como guinda, una para mí desconocida transcripción beethoveniana de su Sonata para piano núm. 9, Op. 14 núm. 1.

Si en el referido comentario señalábamos que los alemanes anticipaban en algunos momentos la atmósfera de los Cuartetos Op. 59, en éstos entrevemos continuamente el matizado expresionismo de los últimos Cuartetos. Se confirma así nuestra opinión de entonces, ya que aquí vuelve a percibirse claramente un deseo de abandonar el tradicional enfoque interpretativo de estas obras —paradigma de esa época central beethoveniana en la que aún se hallan ausentes la desesperanza que empaña muchas de sus últimas partituras— en aras de una óptica mucho más innovadora y revolucionaria, que muestra a un Beethoven ya angustiado e inconformista ante la evolución de su progresiva sordera y ante su siempre conflictivo «status» social. Si esto ha de rastrear en una interpretación extremadamente sutil e inteligente en los «Rasumovsky», es prácticamente evidente en el Cuarteto Op. 95, que, como ya se ha señalado en estas mismas páginas, ha de situarse sin duda alguna entre

el núcleo más selecto de las obras maestras de Beethoven: tal es la convicción de su lenguaje, su dominio del medio, la precisión de su contenido, la perfección de su estructura, su «ruptura» respecto de obras anteriores.

En nuestro comentario a su versión de la Op. 18 nos referimos en detalle —todo el que permite esta sección, al menos— a las características interpretativas más reseñables de la versión del melos. No parece conveniente ni necesario reiterar ahora lo ya dicho entonces, que, por ende, no habría de variarse esencialmente en estas líneas. Bastará, por tanto, aportar simplemente algunas impresiones surgidas al amparo de la audición y anotadas profusamente durante la misma. En primer lugar, ratificar, por decirlo así, la «mayoría de edad» de los alemanes, que han alcanzado, en mi opinión, ese particular «status» de las agrupaciones de cámara en el que, como ellos mismos señalan, en su caso, un cuarteto se convierte en «un instrumento tocado por cuatro intérpretes». El entendimiento entre Melcher, los hermanos Voss y Buck tras veinte años de concienzudo estudio en común es perfecto. Otro tanto podríamos decir de la homogeneidad de su sonido, de sus golpes de arco o, lo que es más importante, de su comprensión de la música que interpretan. Por que es también su concepción de las obras la que ha madurado considerablemente: basta comparar para ello su vieja integral para Intercord y la que aquí comentamos. Su ejecución es ahora vigorosa (¡qué forma de interpretar la fuga final del Op. 59 núm. 3!), segura, plena de dominio, sin una sola fisura. Los movimientos son trazados de un tirón, con una interconexión absoluta entre los que integran unas obras que se caracterizan por su rigurosa lógica interna, lo que no obsta en absoluto para que advirtamos aquí una mayor libertad creativa que en los seis Cuartetos Op. 18. Por último, el Melos sabe distinguir y plasmar el distinto clima emocional de cada una de las obras y, así, el Cuarteto Op. 59 núm. 1 y el Op. 95 —especialmente este último— reciben un enfoque mucho más moderno que el resto de las obras que integran este álbum.

Nos remitimos nuevamente a nuestro comentario de la Op. 18 para los detalles puramente técnicos del Beethoven cuartetístico del Melos. Sólo resaltar una vez más la impecabilidad y la originalidad conceptual de esta segunda entrega (la interpretación bastante más sosa de la ya citada transcripción de la Sonata para piano Op. 14 Núm. 1 no emborrona de ninguna manera el altísimo nivel alcanzado en lo que es el verdadero eje del álbum), así como la admiración que en mí despierta la agrupación alemana, ya que creo, que, individualmente, los integrantes del Melos no poseen probablemente la calidad de sus colegas del LaSalle, el Tokyo, el Italiano o el Orlando, pero sí poseen —y en gran medida— la amplitud de miras y la inquietud de los primeros, el entusiasmo de los segundos, la experiencia y la constancia de los terceros y el incansable perfeccionismo de los últimos. Todo ello les ha convertido por derecho propio —su ciclo beethoveniano, ya anunciado en la integral de los Cuartetos de Mendelssohn o sus excepcionales grabaciones mozartianas, supone el broche de oro— en un punto de referencia obligado en cual-

quier historia del cuarteto de cuerda en este siglo.

Heinz Wildhagen ha sido, una vez más, pieza decisiva para que el sonido de la grabación sea de una calidad pareja a la interpretación. Ludwig Finscher es también de nuevo el documentadísimo y agudo firmante de los comentarios del interior. En suma, adquisición absolutamente obligada, más aún cuando la única alternativa en el mercado actual es la flojísima integral del Juilliard (CBS), comentada no hace mucho en estas páginas. Obvio es decir que la versión del Melos de los maravillosos últimos Cuartetos puede convertirse —a pesar de que contrincantes de calidad no le faltan— en uno de los hits discográficos de esta década. L.C.G.

* * *

BIZET: La Jolie Fille de Perth. June Anderson, Alfredo Kraus, Margarita Zimmermann, Gino Quilico, Gabriel Bacquier, José van Dam. Coro y Nueva Orquesta Filarmónica de Radio-France. Director: Georges Pretre. EMI 270285 3, 3 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El interés de la firma francesa Pathé Marconi, asociada a la multinacional EMI, por la difusión de la música de su país debe ser elogiada,

ya que está haciendo posible la aparición de una ya muy amplia cantidad de registros que completan una parcela incompleta y fundamental dentro del panorama musical. Estos comentarios vienen al caso a propósito de la primera grabación mundial completa de *La Jolie Fille de Perth*, ópera en cuatro actos de Georges Bizet según libreto de Vernoy de Saint-Georges y Adenis, basado en la obra homónima de Walter Scott.

La ópera, estrenada en 1867 en el Teatro Lírico de París, habiendo sido terminada un año antes, supone un paso decisivo tras *Los pescadores de perlas* (1863), la más famosa e importante producción entre las primeras compuestas por Bizet para el teatro (*Docteur Miracle*, *Don Procopio e Iván IV*, además de varios proyectos comenzados y nunca terminados o simplemente planteados). Bizet está menos imbuido por el estilo grandioso y poco afín a su carácter de la gran ópera de Meyerbeer, habiendo sustituido esta fuente de inspiración —ante todo, en la dinámica teatral, más que en la puramente musical— por el lirismo de Gounod, pero también por componentes italianos como la lírica belcantista de Donizetti y el dramatismo de Verdi. El resultado es un producto mucho más personal, que marca la evolución seguida por el autor —y, como tal, anticipa rasgos musicales de las obras maestras, *La Arlesiana* (1872) y *Carmen* (1874)—, pero no puede salvar totalmente el eclecticismo debido a la heterogeneidad estilística. No toda ella posee el mismo nivel.



JUVENTUDES MUSICALES DE ESPAÑA

CONCURSO PERMANENTE DE JOVENES INTERPRETES 1986

I FASE: INSTRUMENTOS DE CUERDA
GRANOLLERS (Barcelona), 17 y 18 de mayo
(guitarra, laúd, vihuela, violín, viola, violoncelo y contrabajo)

II FASE: INSTRUMENTOS DE TECLADO Y ARPA

MAHON (Menorca), 27 y 28 de septiembre
(piano, clave, órgano, acordeón y arpa)

INFORMACION: JUVENTUDES MUSICALES DE ESPAÑA
Muntaner, 182, escalera izq., 2º 1.ª
08036 BARCELONA
Teléfono: (93) 239 30 09-08
Télex: 98937 SJM E



PATROCINA: INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCENICAS Y DE LA MUSICA
MINISTERIO DE CULTURA

Así, junto a momentos plenamente logrados, como el original preludeo, la exquisita romanza «O mon amie, o Catherine», la canción humoresca «Il était jadis un bon roi», los cuplés «Les seigneurs de la court», la serenata «Quand la flamme de l'amour», la balada «Echo, viens sur l'air embaumé» o el dúo «A peine au printemps de la vie» (anunciado este último el del primer acto de **Carmen**), en los que aparece en toda su plenitud e inspiración al aliento lírico de Bizet, el armazón estructural decae en la presentación de los coros y en un sentido bastante posaico de las soluciones teatrales, que hacen perder el equilibrio y el elevado nivel alcanzado en los pasajes aislados. Este es un hecho perfectamente comprensible en un autor de pensamiento muy complejo, enormemente exigente consigo mismo, siempre en búsqueda del perfeccionamiento, que acude frecuentemente a la experimentación, la cual, finalmente, le llevaría a la genialidad de **Carmen**, la ópera cómica que sería impensable sin la experiencia de esta **Jolie Fille de Perth**.

El argumento ofrece una serie de enredos y equívocos, muy propios del romántico estilo de Scott, que proporcionan cierta consistencia al libreto y permiten la aparición de buen número de personajes. El joven herrero «Smith» está enamorado de la hija del fabricante de guantes «Glover», «Catherine», pero por la intervención del «Duque de Rothsay» y de «Mab», la reina de los gitanos, tienen una serie de dificultades para llegar al feliz final, incluyendo una escena de locura para la joven, que recobra la razón al escuchar de nuevo la voz amada. El retrato de estos personajes no tiene la suficiente consistencia más que en la vitalidad de la gitana «Mab», en la apasionada sensibilidad del herrero y en el idealismo del aprendiz de «Glover», «Ralph». Los demás (el noble libertino, la joven heroína, el padre) responden a los tipos convencionales.

La escritura vocal presenta grandes dificultades —no en vano seguían presentes las interpretaciones belcantistas de cantantes como Christine Nilsson, en quien pensó Bizet a la hora de componer el personaje de «Catherine», aunque finalmente fuera estrenado por Jane Devries—. Por ello, se ha reunido en esta grabación a una de las parejas especialistas en este estilo. La soprano June Anderson posee un importante material vocal, con una muy buena primera octava, que se torna algo estridente en los agudos, colocados, no obstante, con seguridad y brillantez. Técnicamente, en la proyección de la voz y en la resolución de las agudeces, recuerda a Sutherland, aunque su color se acerca más al de la joven Ricciarelli. Pero no posee la variedad interpretativa de la primera, que también ha llegado a ser una especialista en ópera francesa. A la cantante americana le falta todavía fantasía interpretativa. Por otro lado, el papel no me parece totalmente adecuado para ella, que se encuentra en su elemento únicamente en el bolero «Vive l'hiver» y en la escena de la locura, los números más claramente belcantistas. Considero a la Anderson una cantante muy estimable, de la que el disco no ha conseguido captar la amplitud de gama y la presencia de sus actuaciones en vivo, cuando interpreta personajes como «Semiramide» o «Lucia». Otros problemas son los que encuentra

Margarita Zimmermann, mezzo-soprano con un timbre cálido y sugerente, que comprende muy bien cómo hay que encarnar a la reina de los gitanos, y lo hace con la gracia que está anunciando a una futura «Carmen». Vocalmente no está tan acertada, ya que su instrumento es más apto para la música barroca, en la que se ha especializado, y no posee el suficiente encanto ni la necesaria flexibilidad de esta música, resultando limitada en los registros extremos. El cuarteto masculino es mucho más adecuado. Alfredo Kraus



está realmente magnífico como «Henry Smith», haciendo de él un personaje con la riqueza e intensidad de su ya clásico «Werther». Vocalmente está espléndido, con total soltura en las notas más agudas, y con un conocimiento estilístico fuera de toda duda. Tiene la suerte de haber encontrado una cantidad de momentos líricos, como las arias, las serenatas y los dúos, en los que puede desplegar su exquisitez. Su aportación es fundamental, y confiere a la parte la importancia que requiere, y que, después de escuchar, parece muy difícil que se pueda superar: comprendemos así el enorme cuidado técnico con que Bizet compuso la obra. Gino Quilico compone un «Duque de Rothsay» muy estimable, juvenil y bien cantado, así como adecuado en lo teatral, si bien la agradable voz resulta muy clara, casi tenoril. Gabriel Bacquier realiza un magnífico retrato de carácter como «Glover», y da toda su intención a sus alegres intervenciones. Muy emotivo, José van Dam como «Ralph», que tiene a su cargo algunas de las más emocionantes partes de la ópera, que canta con especial convicción.

La dirección musical de Georges Pretre, parece que definitivamente recuperado para el disco, posee todos los ingredientes que necesita esta música: elegancia, sentido del ritmo, teatralidad, variedad y pulso dramático. Es, posiblemente, el mejor director francés de la actualidad, así como un excelente director de foso. Mueve bien a todos los elementos que tiene a su disposición, y consigue no hacer olvidar en ningún momento que estamos escuchando una ópera. Obtiene un buen rendimiento de la Nueva Orquesta Filarmónica de Radio Francia, notable agrupación, que se muestra muy competente y con buena calidad sonora. El Coro de Radio Francia, aceptable, canta con sentido operístico, aunque no alcanza el nivel de la orquesta. La grabación es bastante

buena, pero actualmente se puede exigir mayor calidad, máxime en una toma digital. Se incluye el libreto en francés e inglés y un interesante artículo de Michel Poupet acerca del trabajo de reconstrucción de la versión original de 1867 por el musicólogo británico David Lloyd-Jones, que es la que se utiliza en la presente grabación.—R.B.I.

* * *

BRITTEN: El joven Apolo, Op. 16. Carnaval Canadiense, Op. 19. Cuatro Canciones Francesas. Balada Escocesa, Op. 26. J. Gómez, soprano. P. Donohoe y P. Fowke, pianos. Orquesta de la Ciudad de Birmingham. Director: Simon Rattle. EMI ASD 4177. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ****

Cuatro obras de juventud de Benjamin Britten que se graban por vez primera. Al interés inicial que supone toda novedad mundial de un compositor consagrado se une aquí el hecho de que las cuatro obras pertenecen a una ópera temprana y cuyo conocimiento nos ayuda a tener una idea más completa de la evolución del maestro británico. Incluso dos de ellas, las **Cuatro Canciones Francesas** y **El Joven Apolo** no fueron publicadas hasta después de la muerte del compositor. De hecho, las **Canciones Francesas** permanecieron desconocidas hasta 1980 e incluso el tan completo estudio de Peter Evans «*La música de Benjamin Britten*» —una monografía de más de quinientas páginas dedicadas exclusivamente al análisis de sus obras— ni siquiera las cita. Para todos los interesados en la figura del creador del **Requiem de la Guerra** constituye pues, un disco de especial importancia.

De las cuatro obras aquí grabadas, la más bella es la escrita a la increíble edad de quince años, **Cuatro Canciones Francesas**, sobre poemas de Victor Hugo y Paul Verlaine. Compuestas para soprano y orquesta, claramente influidas por la estética de Debussy y Ravel, tienen un encanto y rasgos de originalidad que muestran, de manera indiscutible, que ya a una edad tan temprana Britten era un compositor de gran talento. Son cuatro obras de expresión sencilla y sensible, con una admirable empleo de la orquesta y una línea vocal de gran delicadeza y muy acordes con los textos franceses. Tienen *charme*.

Escrita y estrenada en 1939 durante su estancia en Canadá, **El Joven Apolo** es también una obra muy interesante, escrita para piano, cuarteto de cuerda y orquesta de cuerda, que pone de manifiesto el dominio del autor en el manejo de este tipo de instrumentos, mostrado poco tiempo atrás con su **Sinfonía Simple** y las **Variaciones sobre un tema de Frank Bridge**. Una página atractiva y muy bien escrita en la que la parte de piano está perfectamente imbricada, de manera concertante, en el entretendido de las cuerdas.

Las otras dos obras son de menor calidad. Tanto el **Carnaval Canadiense** (1939) como la **Balada Escocesa** (1941), esta última para dos pianos y orquesta, son obras basadas en temas folklóricos, algunos de ellos agradables, pero que en conjunto

suenan más bien triviales y sin verdadera sustancia musical. El **Carnaval Canadiense** emplea una trompeta solista que en su principio y su final constituye la parte más atractiva de esta partitura.

Las interpretaciones son muy satisfactorias. Hay que destacar la sensible y refinada intervención de la soprano Jill Gómez en las **Canciones Francesas**, que expresa de manera muy adecuada evidenciando una excelente comprensión del texto y el estilo francés. No es una gran voz, pero sí una voz manejada con musicalidad y buen gusto. Peter Donohoe interviene como solista en **El Joven Apolo** y lo hace con brillantez y buen sentido rítmico, aunque tal vez se excede en el empleo del pedal. Este mismo pianista, junto a Philip Fowke, hacen una interpretación muy viva y contrastada de la **Balada Escocesa**. La Orquesta de la Ciudad de Birmingham es una agrupación de tipo medio de la que el joven y dinámico Simon Rattle sabe extraer un buen rendimiento. El director británico es una de las batutas más interesantes surgidas de la isla en los últimos años y sus condiciones se ajustan muy adecuadamente a este tipo de obras. Su dirección es clara, rítmica y, cuando es necesario, poética. La buena calidad de la toma sonora completa el atractivo de este disco.—**CARLOS RUIZ SILVA**.

* * *

CHAIKOVSKY: Concierto para violín y orquesta. Serenata Melancólica Op. 26. Melodía, Op. 42 núm. 3. Pinchas Zukerman, violín. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: Zubin Mehta. CBS IM 39741. Digital. Importado.

Interpretación: ****
Sonido: *****

Justísimo galardón el recibido por este disco al ser elegido como el Premio RITMO 1985 en el apartado «Conciertos». Y mayor mérito aún cuando se trata de una obra tan trillada y archigrabada como el **Concierto para violín** de Chaikovsky. Con la grabación de éste y el de Mendelssohn comenzó precisamente la carrera discográfica de Pinchas Zukerman, que registró aquél con la Sinfónica de Londres dirigida por Antal Dorati y éste con la Filarmónica de Nueva York dirigida por Bernstein en 1969.

El Zukerman de hoy es mucho más maduro, mucho más músico y me atrevería a decir que con una técnica, si no mejor, sí notablemente más depurada y, sobre todo, más moldeable en función de la música que interprete. El **Concierto** de Chaikovsky, grabado en un concierto que tuvo lugar en Tel Aviv en 1985, da pie al israelita a realizar una auténtica exhibición de técnica y musicalidad, sin las cuales una versión de una obra de estas características —un verdadero concierto para violín «con» orquesta: ésta no pasa de ser un mero comparsa de aquél, sobre el que recae prácticamente todo el peso de la interpretación— se vendría completamente abajo: su sonido es pleno, potente, intenso, poético, dúctil y modulado de manera ideal durante toda la obra; particularmente asombroso —y, más aún, tratándose de una interpretación en vivo— es su seguridad y la redondez de sonido de

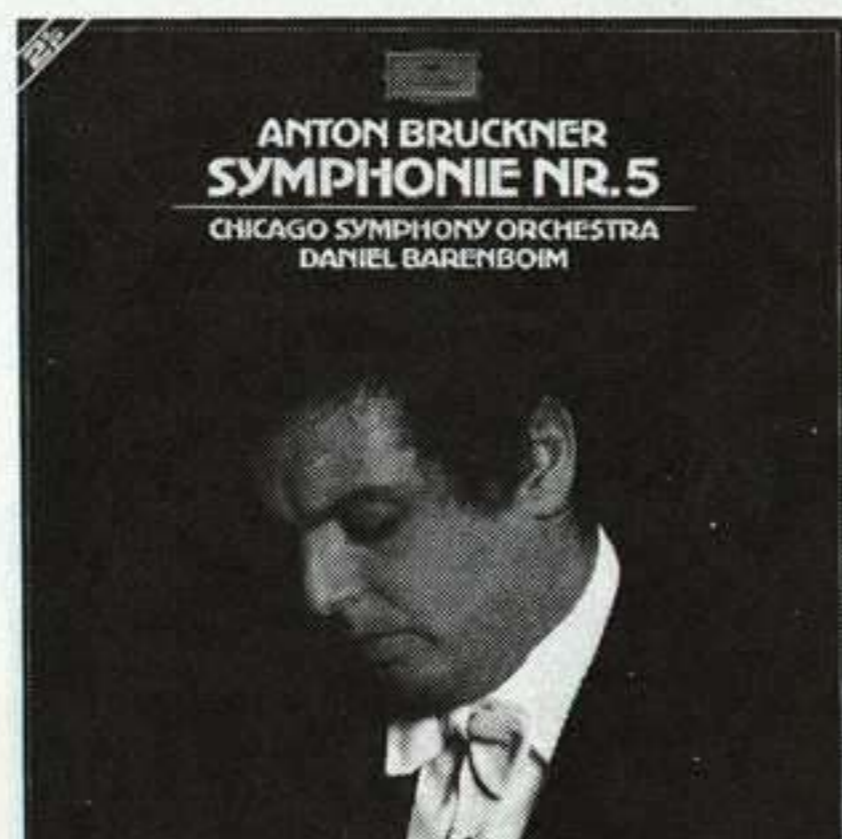
ULTIMAS NOVEDADES



ALBUMES

BACH: Misa en Si menor
Solistas. Coro Monteverdi. The English Baroque Soloists. John Eliot Gardiner
415 514-1. 2 LP Dig. Import. 415 514-4. 2 MC Digital. Import.

BACH: las 6 Partitas para clave
Trevor Pinnock
415 493-1, 2 LP Dig. Import. 415 493-2, 2 CD Dig. Import.



BERWALD: las 4 sinfonías
Orquesta Sinfónica de Gothenburg. Neeme Järvi
415 502-1, 2 LP Dig. Import.

BRUCKNER: Sinfonía No. 5
Orquesta Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim
27 07 113, Doble LP. Oferta

LISZT: Sinfonía Fausto
BOITO: Prólogo de Mefistófeles
Kenneth Riegel. Nicolai Ghiurov
Coros del Festival de Tanglewood y de la Opera de Viena
Orquestas Sinfónica de Boston y Filarmónica de Viena
Leonard Bernstein
27 07 100, Doble LP. Oferta

VERDI: Oberturas y Preludios completos
Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan
27 07 090, Doble LP. Oferta



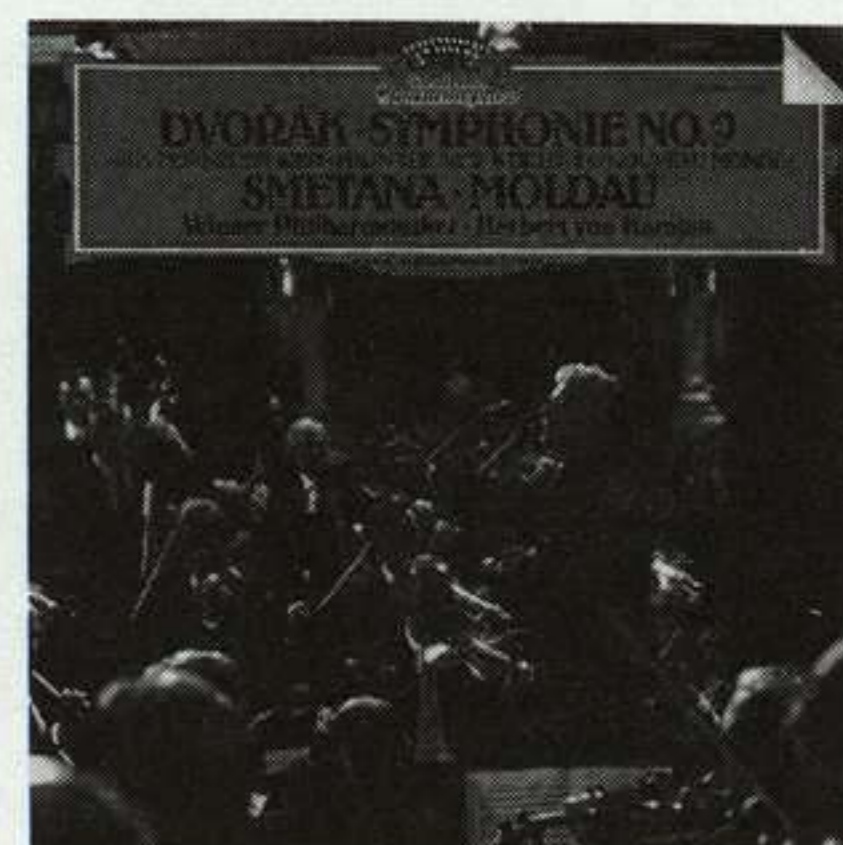
VERDI: Il Trovatore
Bergonzi, Stella, Cossotto, Bastianini, Vinco
Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán
Tullio Serafin
415 389-1, 2 LP Import.

DISCOS Y CASSETTES

BARTOK: Divertimento. Danzas Populares Rumanas
JANACEK: Mladí (Juventud)
Orpheus Chamber Orchestra
LP 415 668-1 Dig. Import. CD 415 668-2 Dig. Import.

DEBUSSY: Estampes. Etude IX. Suite Bergamasque
Children's Corner. La fille aux cheveux de lin.
L'isle joyeuse. La plus que lente
Alexis Weissenberg
LP 415 510-1 Dig. Import. MC 415 510-4 Dig. Import.

DVORAK: Sinfonía No. 9 "del Nuevo Mundo"
SMETANA: El Moldava (Vltava)
Orquesta Filarmónica de Viena. Herbert von Karajan
LP 415 509-1 Dig. MC 415 509-4 Dig. CD 415 509-2 Dig. Import.



LISZT: Años de Peregrinación: Suiza
Daniel Barenboim, piano
LP 415 670-1. Import. CD 415 670-2. Import

MOZART: Serenata No. 6 K 239 "Nocturna"
Divertimentos K 251 y 270
Orpheus Chamber Orchestra
LP 415 669-1 Dig. Import. CD 415 669-2 Dig. Import.

D. SCARLATTI: 15 Sonatas
Alexis Weissenberg, piano
LP 415 511-1 Dig. Import. MC 415 511-4 Dig. Import.
CD 415 511-2 Dig. Import.

SCHUMANN: Amor y Vida de Mujer. Ciclo de Lieder
No. 1, op. 24. 3 Tragedias, op. 64. 3 Lieder
Brigitte Fassbaender, mezzosoprano. Irvin Gage, piano
LP 415 519-1 Dig. Import. CD 415 519-2 Dig. Import.

R. STRAUSS: Una Vida de Héroe
Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan
LP 415 508-1 Dig. Import. MC 415 508-4 Dig. Import.
CD 415 508-2 Dig. Import.

STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera
(versión para piano a 4 manos del autor)
Güher y Süher Pekinel, piano
LP 413 314-1 Dig. Import.

VIVALDI: 2 Conciertos y 2 Tríos con guitarra
2 Conciertos dobles
Göran Söllscher, guitarra. Thomas Demenga, cello
Camerata de Berna. Thomas Furi, violín y director
LP 415 487-1 Dig. Import. MC 415 487-4 Dig. Import.
CD 415 487-2 Dig. Import.

PALESTRINA: Misa del Papa Marcelo. Tu es Petrus
ALLEGRI: Miserere. Obras polifónicas de ANERIO, NANINO, etc.
Coro de la Abadía de Westminster. Simon Preston
LP 415 517-1 Dig. Import. MC 415 517-4 Dig. Import.
CD 415 517-2 Dig. Import.

"RECITAL DE VLADIMIR HOROWITZ"
Obras de BACH/BUSONI, CHOPIN, LISZT, MOSZKOWSKI,
MOZART, RACHMANINOV, SCRIBAN, SCHUBERT y SCHUMANN
Vladimir Horowitz, piano
LP 419 045-1 Dig. Import. MC 419 045-4 Dig. Import.
CD 419 045-2 Dig. Import.

su Guarnerius en el registro sobrea-gudo, tan explotado por el compositor ruso. Obvio es decir que las temibles dificultades técnicas de la obra son superadas sin apenas fallos por Zukerman, quien realiza un despliegue de golpes de arco realmente impresionante (escúchese, por ejemplo, la gran variedad de los mismos utilizada en el último movimiento).

Es difícil imaginar una dirección orquestal del **Concierto** chaikovskiano más idónea que la que nos brinda Zubin Mehta en este registro. Al frenic de una Filarmonía de Israel plenamente idiomática (recordemos el memorable Tchaikovsky —**Romeo y Francesca**— que grabó con Bernstein hace algunos años), el director israelita plantea muy inteligentemente el aquí secundario acompañamiento orquestal, limitándose a apoyar y a seguir en detalle todas las evoluciones del solista, llevando a un primer plano únicamente los diseños (casi siempre breves, exclusión hecha, claro está, del magnífico tutti orquestal del primer movimiento) con una cierta importancia temática, encomendados principalmente a las maderas. Dirección, en suma, carente de protagonismo, comparsa ideal de un Zukerman inspiradísimo y sin esas lagunas técnicas que apreciamos en su reciente versión del **Concierto** de Mendelssohn (Philips) y que nos hicieron temer que su dedicación cada vez mayor a la dirección había comportado un cierto abandono o descuido en el estudio de su instrumento.

Correctísimas versiones —éstas grabadas en estudio— de la **Serenata Melancólica** y la **Melodía op. 42 núm. 3** —que no conocía—, piezas ambas de un melodismo fácil y de agradable escucha.

Extraordinaria la grabación, con un Zukerman en un descarado primer plano, pero en esta obra y en esta versión se trata probablemente del mejor modo de situar los micrófonos. No me atrevo a recomendar la compra de este disco porque, en una u otra versión —y las hay muy buenas—, se hallará en las discotecas de todos. En cualquier caso, teniendo ésta se puede prescindir tranquilamente de todas las demás. —L.C.G.

* * *

D'INDY: Wallenstein. Istar. Orquesta Filarmonía del País del Loira. Director: Pierre Dervaux. EMI 069-14043. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Vincent D'Indy es uno de esos compositores a los que se dedica cierto espacio en las Historias de la Música, ensalzando sus capacidades de compositor, pedagogo e impulsor de la cultura musical francesa, pero que a la hora de la verdad resulta un músico absolutamente desconocido para el aficionado medio. Sus obras raramente se llevan al disco y más raramente todavía se interpretan en público. Por ello, esta grabación que ahora aparece entre nosotros resulta en verdad interesante. ¿Es tan mala o tan aburrida o tan trasnochada la música de D'Indy como para que se justifique esta situación? Sinceramente creo que no. Si juzgamos por la música contenida en el presente disco —la trilogía **Wallenstein** y las

Variaciones sinfónicas **Istar**— hay que manifestar que el artista francés posee algunos rasgos de indudable calidad: la escritura es clara, precisa, con notorio dominio del oficio de la composición; la orquestación es variada y brillante, con amplio empleo de los instrumentos de viento, en particular de los metales; el desarrollo de las variaciones está realizando con evidente solvencia y el desarrollo de los tres poemas sinfónicos que componen **Wallenstein** está ejecutado con absoluta propiedad. Es cierto que en algunos momentos notamos las influencias de Wagner y de César Franck —muy especialmente en la trilogía, obra de juventud escrita entre los veintidós y veintiocho años— y que su lenguaje personal no siempre es muy distintivo, pero creo que las virtudes de estas dos obras son muy superiores a sus posibles defectos.

Vinculada, de una manera muy clara, al mundo de los libros y las artes, la música de D'Indy no cae sin embargo en una excesiva servidumbre a los modelos que, desde la literatura, le sirven de inspiración. **Wallenstein** está basado en el amplio poema dramático en tres partes de Friedrich Schiller, estrenado en su integridad en 1799, que retrata la compleja personalidad del militar alemán asesinado por orden del Emperador Fernando II durante la Guerra de los Treinta Años. D'Indy condensa las múltiples acciones del drama de Schiller, ofreciéndonos una partitura vigorosa y no exenta de poesía que alterna de modo convincente los momentos de tensión con los de relajación. En cuanto a **Istar**, está inspirada por un cántico del poeta asirio Izdubar en el que la protagonista, diosa del amor, logra atravesar las siete murallas del infierno y rescatar al hombre del que está enamorada. Como se ve, un tema muy semejante al de Orfeo de la mitología griega. La obra de D'Indy no recurre a fáciles exotismos u orientalismos, pero sí utiliza un lenguaje más refinado e imaginativo, más personal; no en vano es obra escrita veinte años más tarde.

La interpretación de Pierre Dervaux al frente de la Orquesta Filarmonía del País del Loira es muy aceptable. Las veces que he tenido ocasión de escuchar en directo al director francés no me ha causado especial contento. Ahora, su interpretación de estos dos páginas me parece mucho más positiva en todos los aspectos, tanto en la expresión como en el concepto general de las obras. La Orquesta responde con toda la calidad posible de una agrupación de provincias francesas; no se trata, como es lógico, de una orquesta de primera fila y en algunos momentos, singularmente en los pianos y pianísimos de la cuerda se advierte este hecho, como también en los pasajes de mayor poderío orquestal los *tutti* no resultan siempre redondos y los metales carecen del brillo, la potencia y el fulgor de los de las grandes agrupaciones. Pero su labor es muy meritoria.

El sonido es muy aceptable y resulta equilibrado entre las diversas familias de la orquesta. La grabación data de 1979.

Para todos aquellos melómanos que quieran ampliar un tanto sus horizontes dentro de la música orquestal europea de la segunda mitad del siglo XIX, este disco es una buena ocasión para acercarse al desconocido mundo de aquel compositor aris-

tócrata, un tanto extraño y difícil, que fue Vincent D'Indy.—**CARLOS RUIZ SILVA.**

* * *

GERSHWIN: Rhapsody «in blue». Un americano en París. Concierto para piano en Fa. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Piano y director: André Previn. Philips 412611-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La **Rhapsody in blue**, siempre fresca, revolucionaria y triunfante, está lograda totalmente. Muy bien la orquesta, muy bien el pianista-director.

El «glissando» del clarinete, perfecto. ¡Cuántos clarinetes sinfónicos quisieran dominarlo! Magníficos el trompeta y trombón solistas.

Previn domina la obra y saca todo el partido posible. No podemos dejar de señalar nuestra sorpresa al observar la omisión o mutilación en la 1ª y en la 2ª cadencia pianística de más de 50 compases entre las dos. Es de señalar también que la versión de Previn con la London Symphony Orchestra (EMI), también tiene los «cortes» antes anunciados en ambas cadencias; sin embargo, no daña el resultado total.



La interpretación de **Un Americano en París** demuestra la calidad de la orquesta junto con la pericia y conocimiento del conductor. Sobresale la cuerda (familia instrumental menos caracterizada para hacer música con matiz «blues»), con un resultado plausible. Como siempre, el lujo de interpretar (en este caso grabar) la obra con tres saxofones sopranos casi al final, no se cumple, ya que son pocos los compases exigidos por la partitura para su interpretación. Apuntamos algún golpe de timbal no existente en la obra.

Capítulo aparte merece el **Concierto en Fa**, en donde la sonoridad de las diferentes familias aparece con un perfecto equilibrio. La justeza de los ritmos, impecables. Los tiempos, a su nivel exacto y sin llegar a lo vulgar. El primer tiempo seduce por la limpieza del solista tanto en los pasajes cromáticos como en las quintas justas de la mano izquierda en el Allegro Molto. El tema del Poco Meno, con cinco bemoles y el anti-

quisimo ritmo quebrado (danzón) de: 1'5, 1'5 y 1'0 tiene en Previn y la orquesta una interpretación perfecta. Muy bien la cuerda en el segundo tiempo, imitando el sonido del banjo por medio de «pizzicatos».

Especial mención merece el concertino en su solo, así como el trompeta, que traduce el sentir de Gershwin con un estilo tan auténtico como natural. El tercer tiempo está muy bien realizado por todos: violoncelos muy agudos, el picado de metales (trombones sobre todo), la madera con el flautín a la cabeza, en fin TODOS, con el piano en primer lugar.

En resumen, el director y pianista alemán merece el reconocimiento de todos los que interpretamos la música sinfónica de jazz.—**ANTONIO MOYA.**

* * *

HAENDEL: Oda para el cumpleaños de la Reina Ana. Antifona para el Foundling Hospital. Judith Nelson, Emma Kirkby, Shirley Minty, James Bowman, Martyn Hill, David Thomas. Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford. Academy of Ancient Music. Director: Simon Preston. Decca L'Oiseau Lyre 9-51020 (DSLO 541). Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La **Oda para el cumpleaños de la Reina Ana** data de la época del segundo viaje de Haendel a Londres, en 1712 (cuando ya había decidido instalarse en la capital británica, tras el éxito obtenido con sus óperas un año antes). La obra coetánea del **Te Deum de Utrecht** y **Jubilate**, enlazaba con la tradición según la cual el compositor de la corte debía componer odas en honor de los monarcas para celebrar su cumpleaños, como ya habían hecho, entre otros, Henry Purcell y John Eccles. La Reina Ana fallecería en 1714, el mismo año del estreno de la **Oda** a ella dedicada. El texto de Ambrose Philips (autor también de las palabras del **Te Deum de Utrecht**) ensalza la labor pacificadora de la monarquía inglesa en la Guerra de Sucesión Española. La obra presenta ya algunas de las características que configurarían el estilo de los grandes oratorios del autor. Como aportación frente a anteriores obras de este tipo hay que destacar la aparición de efectos sonoros procedentes de las pastorales musicales y el constante diálogo entre los solistas vocales y el coro.

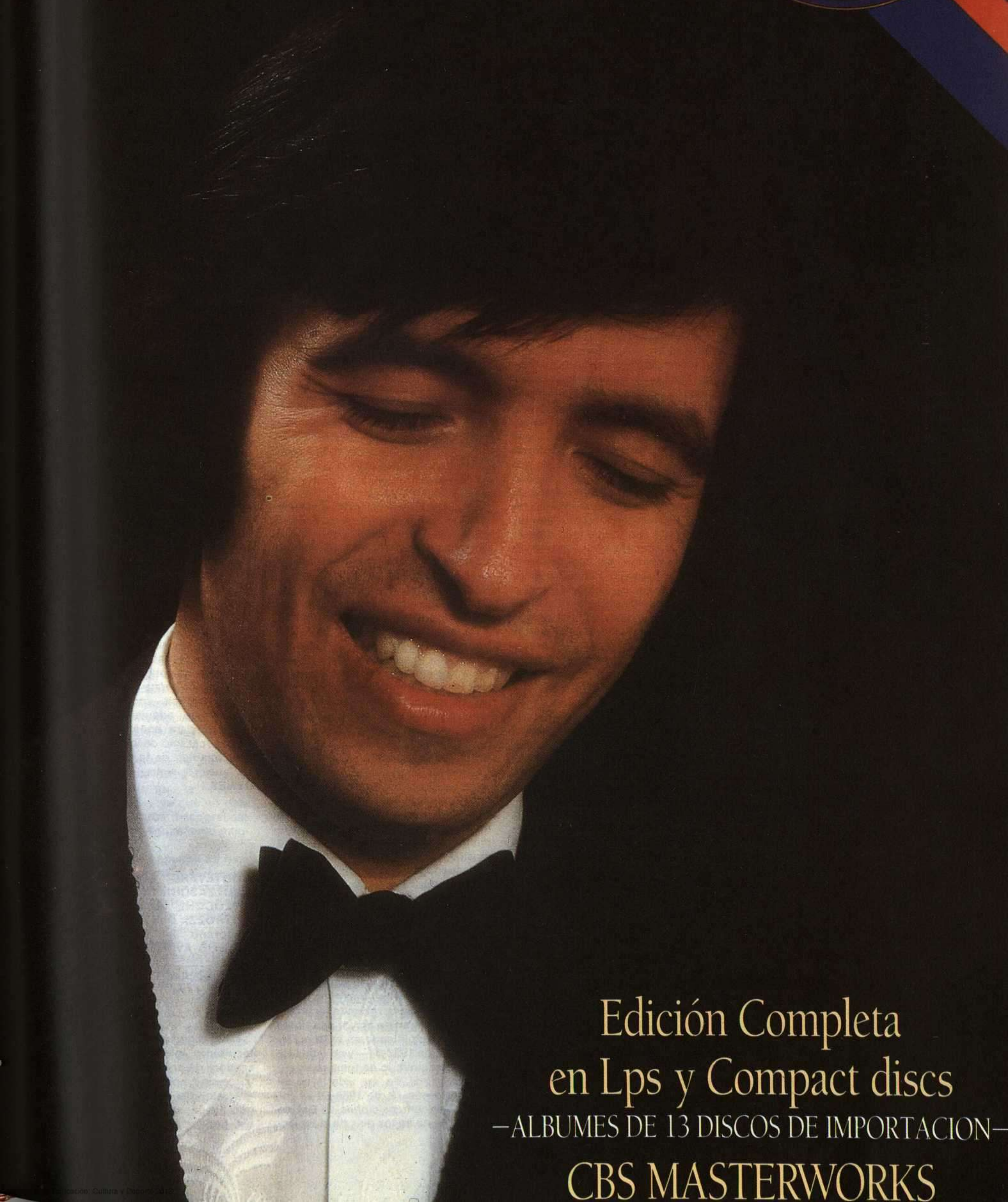
La **Antifona para el Foundling Hospital** (1749) responde a un encargo hecho a Haendel por el pintor William Hogarth o el editor musical John Walsh para recaudar fondos con destino a un orfanato fundado por Thomas Coram para paliar las miserables condiciones en las que vivían los niños londinenses. La composición coincidió con los festejos de la Paz de Aquisgrán, y para su elaboración utilizó dos números procedentes de la **Antifona para los funerales de la Reina Carolina** (1737), un coro del oratorio **Susanna** (1748) —suprimido de esta obra antes de que fuera estrenado— y el «Aleluya» de **El Mesías** (1741), que cierra la **Antifona**. Las partes solistas, entre las que destaca el núm. 2, una bellísi-

MOZART

Los Conciertos Para Piano

English Chamber Orchestra

MURRAY PERAHIA



Edición Completa
en Lps y Compact discs

—ALBUMES DE 13 DISCOS DE IMPORTACION—

CBS MASTERWORKS

ma aria escrita para el cantante Guldaghi, son posteriores. La versión que de estas dos composiciones hace Simon Preston está en la excelente línea ya demostrada con el oratorio **Israel en Egipto** y el **Te Deum de Utrecht y Jubilate** (ambos en L'Oiseau Lyre), y que le convierten en uno de los más solventes directores haendelianos. En este disco, en concreto, donde las obras son menos brillantes y más austeras que otras del catálogo del compositor, pero a su vez contienen un modo poético fascinante y conmovedor, Preston sabe extraer momentos de auténtica grandeza. El Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford tiene una actuación modélica por empaste y conocimiento haendeliano, así como por la pureza de las voces. La Academy of Ancient Music, con Hogwood al clave, responde también de manera excelente a la emotiva y flexible concepción de Preston. Únicamente algunos de los solistas —todos ellos habituales de la serie Oiseau Lyre—, no alcanzan tan elevado nivel (caso de la contralto Shirley Minty, el contratenor James Bowman y el bajo David Thomas). Muy bien estilísticamente el tenor Martyn Hill y las sopranos Emma Kirkby (a pesar de una tendencia a los sonidos fijos) y Judith Nelson (con un atractivo entubamiento que en ocasiones recuerda a Seefried). La toma sonora es muy estimable, así como el prensado. Se incluyen los textos en inglés.—**R.B.I.**

* * *

HAENDEL: Piezas para órgano mecánico. Restauración e interpretación de Oliver Roux. Erato 9274.

Interpretación: ver comentario
Sonido: ****

Las audiciones de piezas para órgano mecánico realizadas hace varios años a alumnos de musicología de la Universidad de Oxford por el profesor Geoffroy-Dechaume puso en la pista de Oliver Roux de lo que hasta hasta ese momento era un dato de carácter culto sin mayor trascendencia práctica: la existencia de cilindros para órganos mecánicos de finales del XVIII.

Lo que en cualquier rincón de ciudad centroeuropea podemos ver y oír —siempre con sencillas melodías de carácter popular— es en este registro una realidad, pero con cilindros de época (realizados hacia 1790), con repertorio de Haendel y con un instrumento perfecto: un órgano de cinco escalas y cuatro juegos de registros.

Es excusado añadir el alcance e interés que tiene este tipo de grabaciones: como documento discográfico su publicación es meritoria y grande el trabajo material que hay detrás (reconstrucción de cilindros, de instrumento, presentación, etc.). Por otro lado, el resultado artístico de piezas barrocas, que exigen una cuadratura razonable, no resulta óptimo, si tenemos en cuenta que no se trata, precisamente, de piezas intrascendentes, sencillas o de divertimento (Conciertos para órgano, piezas de oratorios, etc.). No obstante, y aduciendo a aquellas razones de interés histórico, al esfuerzo artesanal que hay detrás de la producción y a la complejidad que nos imaginamos existe en un instrumento que es

una auténtica «memoria del tiempo», este trabajo de Oliver Roux nos parece exquisito y su interés, si queremos salirnos de la discografía «standard», es grande.—**CARLOS VILLANUEVA.**

* * *

A. MARCELLO: Concierto en Re menor (original para oboe). **VIVALDI: Concierto en Do mayor, R 444.** **TELEMANN: Concierto en Fa mayor.** **NAUDOT: Concierto en Sol mayor op. 17 núm. 5.** Michala Petri, flauta de pico. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Kenneth Sillito. Philips 412630-1. Digital. Import.

Interpretación: **
Sonido: *****

No es fácil de comprender el entusiasta fichaje por parte de la firma Philips de la flautista de pico Michala Petri. Cuando el jurado del Concurso Internacionales de Brujas de 1972 descalificó con toda justicia a la joven Petri, que a la sazón era una dotada adolescente, sabía perfectamente lo que se hacía. La Petri era ya entonces una auténtica virtuosa, poseedora de una técnica de dedos y de una articulación extraordinariamente clara y sobre todo veloz. Era una intérprete segura y «profesional», pero aquí terminaban sus cualidades. Michala Petri se ha mantenido fiel a sus principios, consistentes en desprover a su instrumento de cualquier género de «pathos», de infantilizarlo, de escolarizarlo: el gran pecado que nunca debe cometer un flautista de pico desde que este noble instrumento fuera profanado por Carl Orff y sus pedagógicas huestes, dispuestas a convertir a la flauta de pico en juguete de guardería. A tan lamentable categoría habría quedado reducida de no haber sido porque uno de los intérpretes más geniales de nuestro siglo, el holandés Frans Brüggen, tocaba este instrumento. Brüggen —y con él toda su escuela— devolvió a la flauta de pico su auténtica personalidad: descubrió las increíbles sutilezas de su articulación (superiores a las de ningún instrumento), la expresividad de su timbre y las posibilidades dinámicas de un instrumento que parecía carecer de ellas.

No se puede decir, en modo alguno, que la Petri toque mal. Pero tampoco se puede decir que toque bien. Su sonido es cristalino y transparente, pero cualquier flautista sabe que un sonido así de apolíneo es monótono, cargante, inexpresivo: perfecto para un minuto, carente de interés después. La Petri posee un vibrato correcto, pero no lo emplea de manera inteligente con fines expresivos; posee también una admirable articulación, limpia y velocísima, pero que no es empleada con sutileza, sino tan sólo con poderío, con fines virtuosos pero más que musicales. Su afinación es excelente, pero su dinámica es extraordinariamente plana: hacer compatibles riqueza dinámica y afinación es el gran escollo técnico de su instrumento. Musicalmente la Petri es casi siempre correcta, pero de una desesperante frialdad, de un insufrible infantilismo. Todo cuando toca se convierte en ligero, «bonito», «mignon», carente de compromiso y de emotividad. Michala Petri —consecuencia lógica de lo anterior— posee un gusto más extremado de lo aconsejable por las

transcripciones de cualquier tipo de música: está dispuesta a tocar lo mismo **El vuelo del moscardón** que los **Caprichos** de Paganini, y muestra una clara predilección por las flautas de tesitura más aguda, como la soprano y la sopranino. Octavar el **Concierto para oboe** de Marcello y el preciosísimo **Concierto** de Naudot (original para flauta travesera, pero que suena admirablemente en el registro grave de la flauta de pico alto) nos da una idea clara de la personalidad de esta flautista que parece no estar dispuesta a aprovechar sus dotes adoptando una postura más adulta.

Por lo que respecta al repertorio, la única obra de interés es el **Concierto en Fa mayor** de Telemann, muy mal representado en la discografía, porque el de Vivaldi es superado por flautistas como M. Schneider, o como M. Copley, mientras que el **Concierto** de Naudot difícilmente podrá tener parangón después del genial registro de Brüggen.

La Academia de St. Martin-in-the-Fields realiza un buen trabajo, dentro de la línea no historicista que caracteriza a sus interpretaciones de música barroca.—**ALVARO MARIAS.**

* * *

MARTIN: Los dos Conciertos y Baladas para piano y orquesta. Jean-Francois Antonioli, piano. I Filarmonici di Torino. Director: Marcello Viotti. Claves D 8509. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: *****

En 1952 y para la **Revue Musicale**, escribió Frank Martin un artículo, a propósito de su recién estrenado (25 de enero) **Concierto para violín**, en el cual resumía las diferentes etapas evolutivas experimentadas por su estética musical. Habiendo arrancado del sistema armónico heredado de Franck y pasando por un diatonismo adoptado «por temor y horror al cromatismo wagneriano». Martin intentó una renovación lingüística a base del empleo creciente de acordes disonantes y de ritmos complejos, para retomar un cromatismo casi compulsivo —recuérdese su juvenil atracción por Bach— compensado con elementos diatónicos y acordes puros, que desembocó en un estado de «seducción intelectual» por el sistema de Schönberg, caso curioso de aceptación técnica y rechazo espiritual, ya que para Martin el serialismo no pasó de ser un «caso límite, raramente alcanzado», un polo de la música, opuesto al diatonismo y a la consonancia. Con el paso de los años, el autor suizo vino a una «conciliación de antagonismos» en la que se simultaneaban la tensión total, el puntillismo atonal, las fórmulas clásicas (fuga, passacaille) e incluso la referencia al jazz, como elemento de expresión libre.

La ceñida producción para piano y orquesta de Martin, recogida en el presente registro, permite acercarnos al momento de mayor pendiente serial —ejemplificada en el **Concierto núm. 1**, de 1933-34— y constatar el grado de equilibrio de fuerzas alcanzado al final de su vida —en el **Concierto núm. 2**, de 1968-69—. Entre ambas composiciones, la **Balada** —compuesta en los días de la segun-

da guerra— refleja la enorme tensión espiritual y armónica del idioma de Martin, capaz de aunar en irrepetida síntesis las voces dispares de Berg y Bartók, en esa pieza genial de orfebrería sonora que es la **Pequeña Sinfonía Concertante** (1945). Quizá la voz de Martin adquiera acentos más personales y definidos precisamente en esta parcela concertante, aún cuando no debemos olvidar su aportación vocal, apoyada en textos de Hoffmannsthal (**Seis Monólogos del Jedermann**), Rilke (**Der Cornet**) y el mito de Tristán (**Le Vin Herbé**). La doble vertiente, germana y francesa y la cautelosa adopción del serialismo conforman así una obra ambigua, equidistante, pero llena de interés y de sugerencias «mágicas». La escritura pianística de las tres obras contenidas en este álbum es sensacional, retomando el carácter del «continuo» barroco y explorando polirritmias y politonalidades audaces. Jean-Francois Antonioli traduce con propiedad los aspectos técnicos. Quizá una madurez más granada conviniera a los expresivos. En todo caso, su conjunción con I Filarmonici di Torino es precisa y la batuta de Viotti, atenta y experta, acierta a crear tensiones y a reflejar la impecable progresión de los movimientos «alla marcia». Adolecen los músicos italianos de una mayor tersura y homogeneidad en la cuerda, pero la calidad algo ácida de su sonido no perjudica seriamente el resultado de la interpretación. Conviene subrayar que la grabación del **Concierto núm. 1** es «premiere» mundial. Para el **Segundo**, recuerdo una versión debida a Badura-Skoda —destinatario de la obra— con dirección del propio Martin (Candide 31055), acoplada con el de violín (por Schneiderhan, quizá su máximo intérprete, protagonista de su primera versión discográfica, en los cincuenta, para Decca, con Ansermet, disco de interés histórico que personalmente atesoro como primera alternativa). En cuanto a la **Balada**, también Martin llegó a grabarla, con Benda (Candide 31065), en disco que reunía la de trombón y el **Concierto para arpa**. Dado que estos discos son muy difíciles de encontrar y habida cuenta de la excelente calidad sonora del presente —realizada por un prensaje inmejorable y una buena presentación literaria y gráfica— no dudo en recomendar su adquisición, que será obligada para aquellos interesados en conocer uno de los episodios más apasionantes de la historia musical de nuestro siglo.—**GONZALO BARDENES.**

* * *

MONTEVERDI: Lamento d'Arianna. **LUZZASCHI: Due Madrigali.** **MAZZOCCHI: Sonetti e dialighi.** **STROZZI: Due Arie.** Nella Anfuso, soprano. James Gray, clavecín. Auvidis AV 4833. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ****

Nella Anfuso es una cantante de facultades más bien limitadas, poseedora de un timbre poco atractivo, y que sin embargo parece dominar el «secreto» del estilo belcantista antiguo. Es capaz de emitir con envidiable perfección las diferentes espe-

cies de trinos, los «spiccati», ejercita con naturalidad los «portamenti», destaca bien las «appoggiature» y se define bien en el canto «legato», evidenciando buena dicción y gusto en el fraseo. Todas estas cualidades resaltan en el presente disco, que restituye el monteverdiano **Lamento** (escena 6ª de la perdida ópera **Arianna**, estrenada en el Teatro de Corte de Mantua el 28 de mayo de 1608, durante las celebraciones por el matrimonio del príncipe Francesco Gonzaga con Margarita de Saboya). Es sabido que Monteverdi volvió sobre esta música en dos ocasiones: en 1610, para convertirla en madrigal a cinco voces (publicado en 1614, dentro del libro VI de Madrigales) y en 1641, para una monodia espiritual, **Pianto della Madonna**. En la segunda forma, la pieza ha cobrado una justa fama. Pero la versión original yuxtapone el «parlar cantando» de la protagonista —atravesado por cromatismos y disonancias, «pulidas» en las posteriores reelaboraciones— a las intervenciones del coro, el Nunzio y de Dorilla. Al no conservarse la música de esas secciones, la presente grabación incluye los textos en forma recitativa. Cobran así sentido las palabras de Arianna, que en algún caso («*Ma che sia di Teseo chi m'assicura*») dialoga con los corifeos. Se dice que este «grito de ternura y desesperación» (E. Martin), «sublime por su conmovedora verdad de acentos» (M. Mila) habría sido un trasunto del dolor del propio Monteverdi ante la muerte de su esposa, Claudia Cattaneo (10 de septiembre de 1607). En cualquier caso, la presencia de la muerte rozó la obra desde el principio: creado el personaje para Caterina Martinelli («*La Romanina*»), cantante unida artística y afectivamente a Monteverdi, ésta falleció poco antes del estreno. Hubo que buscar entre las «prima donne» y puede sorprendernos el que Monteverdi no hallara una sola cantante capaz de interpretar la «Arianna», hasta el punto de haberse encomendado este papel, en el estreno, a la actriz Virginia Ramponi Andreini («*La Florinda*») quien supo representarlo con entera propiedad, tanto escénica como vocalmente (la pieza no exige una «tessitura» muy amplia). El cronista oficial de la corte escribió que ante la interpretación del **Lamento**, «*fue imposible encontrar oyente alguno que no se enterneciera ni dama que no vertiera alguna lágrima por aquel llanto*».

Puede que la Anfuso no despierte en el oyente actual estos extremos, pero es innegable que la suya es una versión digna y ya que no desmerece frente a otras discográficas (Baker, Berberian), igualmente magníficas.

Con el estilo del **Lamento** se relacionan las dos páginas de Domenico Mazzochi (1592-1665), procedentes de los **Dialoghi e Sonetti** publicados en 1638. Es interesante la fusión de diatonismo y cromatismo con la enarmonía, característica en este autor. Los dos madrigales de Luzzasco Luzzaschi (1545-1607) nos llevan al virtuosismo vocal del célebre «Concerto delle Dame», en la corte de Ferrara. Y finalmente, dos páginas virtuosísticas debidas a Barbara Strozzi (1620), cantante importantísima y notable compositora de madrigales, cantatas, arietas, etc. En una el tratamiento de la voz cobra una dimensión puramente instrumental, a la vez que destaca la expresividad de los recursos belcantistas. Páginas de

prueba para una voz y un estilo, del que Nella Anfuso se revela consumada intérprete. El acompañamiento clavecinístico de John Gray es ajustado y muy musical. Cabe destacar la calidad tímbrica de las voces de la Bottega Teatrale di Firenze, que actúan en el **Lamento d'Adrianna**. El sonido es más que aceptable. Prensa correcta. Buena presentación literaria. Recomendable para los amantes del «bel canto» antiguo.—**GONZALO BADENES**.

* * *

MOZART: Conciertos para piano núms. 9 y 21. Christoph Eschenbach, solista y director. Orquesta Filarmonica de Londres. EMI Acorde 037 1433681.

Interpretación: *** (Núm. 9)
**** (Núm. 21)

Sonido: ***

Dos de los más bellos conciertos de Mozart, uno de primera juventud —el **núm. 9 en Mi bemol mayor, K 271**— y otro de madurez —el **núm. 21 en Do mayor, K 467**— que constituyen un dechado de inspiración, equilibrio, gracia y también de recatadas confesiones de soledad y melancolía. Por mucho que se haya escrito sobre la precocidad mozartiana, por mucho que estemos acostumbrados a su genialidad, no deja de resultar renovadamente maravilloso escuchar el Andantino del **Concierto núm. 9**, escrito a los veinte años y uno de esos prodigios melódicos que hacen de Mozart «el ejemplo más alto de la gloria del mundo», como escribe Luis Cernuda en el poema que abre el último y más profundo de sus libros, «*Desolación de la quimera*».

El disco que ahora comentamos fue grabado en 1978 y 1979 y tiene como solista y director —cosa relativamente frecuente en la interpretación de los conciertos mozartianos, recordemos los casos de Anda, Barenboim, Ashkenazy o Perahia— a Christoph Eschenbach, pianista que combina con éxito el repertorio clásico y el contemporáneo (por ejemplo, fue él quien estrenó el **Segundo Concierto** de Hans Werner Henze) y que ya en su grabación integral de las **Sonatas para piano** de Mozart había dado muestras de su sensibilidad interpretativa. En estos dos Conciertos Eschenbach manifiesta un buen conocimiento del estilo mozartiano, dentro de la tradición que todavía no ha descubierto el cultivo de los instrumentos originales. El pianista alemán hace un Mozart fino, de sonido cuidado y transparente y con *tempi* por lo general muy acertados. Particularmente justos son los dos movimientos lentos de ambos Conciertos, que se mueven entre la serenidad y el *pathos* prerromántico, sin cargar las tintas ni en el sentimentalismo ni en la sequedad expresiva. Si me parece mejor, más redonda, la interpretación global del **Concierto núm. 21** es porque la encuentro más equilibrada, y los intercambios entre piano y orquesta, más exactos. En el **Concierto núm. 9** y en su tercer movimiento he notado algunas irregularidades en el aire, tal vez debidas a la doble faceta de pianista y director que hace que Eschenbach no domine por completo el discurso musical. Por lo demás, la interpretación me parece excelente, incluso la

forma del tratamiento del piano de signo percusivo, sólo en algún momento ligeramente excesivo. Las cadencias del **Concierto núm. 9** son las de Mozart, mientras que las del **número 21** están realizadas por el propio Eschenbach que, curiosamente, emplea también un tema procedente del **Concierto en Re menor, núm. 20**, del propio Mozart. La Orquesta Filarmonica de Londres responde con buena ley a los requerimientos mozartianos y muestra la belleza de su madera. El sonido podría haber sido mejor. En los fortes se produce alguna distorsión y también se puede apreciar un leve ruido de fondo; mi ejemplar presentaba además algún punto de ruido en el **Concierto 21**.

En suma, dos bellísimos Conciertos en más que aceptable interpretación en un disco de serie económica que bien puede servir para comenzar a adentrarse en el variado y riquísimo campo de los Conciertos de Mozart.—**CARLOS RUIZ SILVA**.

* * *

MOZART: Divertimento K. 563. Gidon Kremer, violín. Kim Kashkashian, viola. Yo-Yo Ma, violoncelo. CBS 39561. Digital. Import.

Interpretación: **
Sonido: *****

Esta vez me ha tocado a mí la suerte (mala, desde luego) de tener que hablar de un disco en el que interviene Gidon Kremer. Y como ya lo ha explicado en bastantes ocasiones otro compañero desde estas mismas páginas (por supuesto, con argumentos mucho más demoledora y justamente razonados que los que yo esté en condiciones de esgrimir), esto no hay quien lo entienda. Es increíble que un instrumentista tan deficiente en lo técnico e insufrible en lo musical se haya «hecho la vida» de manera tan descarada: Kremer graba para las más importantes firmas discográficas, vende discos como churros, pero ambas cosas no suponen obstáculo alguno para que cada día toque peor, tenga peor gusto y sea más arbitrario en el aspecto estilístico. Para botón de muestra (otro más) sirva esta versión del **Divertimento K. 563** de Mozart, en la que sigue sin privarse de ni uno solo de los tics, amaneramientos y demás lindezas antimusicales que suelen caracterizar la mayor parte de sus trabajos: desafina; es sucio, embarrullado y truquero; exhibe un sonido maullante y endémicamente raquítico... y su Mozart, digo yo que lo será porque lo anuncia la carátula del disco. Un verdadero fiasco, al cual la violista, y Kim Kashkashian también aporta su granito de arena, pero del que se salva en solitario Yo-Yo Ma, cuya intervención está a la altura de las circunstancias, aunque desgraciadamente perdida en la maraña de despropósitos que supone la de sus compañeros de interpretación.

En fin, CBS podía haberse ahorrado esta grabación, máximo cuando su catálogo cuenta con una versión antológica de esta maravillosa obra: la de Isaac Stern, Pinchas Zukerman, Leonard Rose (CBS 76381). De manera que a la par que recomiendo vivamente la adquisición de esta última, aconsejo que el lector se olvide de que existe la primera.—**P.G.M.**

* * *

MOZART: Sonata para dos pianos, K. 448; SCHUBERT: Fantasia para piano a cuatro manos, D. 940. Murray Perahia y Radu Lupu, pianistas. CBS 7464 39511. Digital. Import.

Interpretación: ***
Sonido: *****

Mozart escribió la **Fantasia K. 448** en 1781; en un tiempo de reorganización de su vida personal en Viena, tras el estreno en Munich de **Idomeneo** y el despido definitivo de la corte de Salzburgo. Exhibiciones «circenses» sentado al piano en competición con los compositores en boga; clases de música a señoras de la alta sociedad (precisamente esta obra fue dedicada a una de esas ilustres damas); reuniones «importantes» con el objetivo de encontrar un puesto en la todopoderosa Viena... Mozart, tan ingenua como frivolamente, cree que su recién estrenada libertad le va a servir de algo... y, además, en el fondo, se lo pasa bien. Bajo esta perspectiva, especialistas a intérpretes siempre han querido ver en la **Fantasia K. 448** una pieza ligera y de circunstancias, un divertimento galante sin mayores complicaciones de fondo. En mi opinión, probablemente, más no tanto, pues, como afirma Hildesheimer, en Mozart no siempre biografía y música están conectadas de forma lógica. Y lo que ya me parece una exageración es el extremo a que Perahia y Lupu llevan las cosas en su interpretación. Esplén-



didamente tocada, sin duda, se pasa de bonita y etérea. Es una versión transparente y miniaturesca, cuya concepción sonora, implacablemente liviana y descolorida, así como la excesiva serenidad —rayana en lo soso— de los momentos más significativos, me parecen desacertadas. Pienso que, como poco, esta música se debe tocar con más vivacidad y gracia en sus movimientos extremos, y no convirtiendo el lento en una «estetada» sonora.

En Schubert las cosas adquieren similar cariz, algo que no acabo de entender, a juzgar por los memorables, verdaderamente antológicos **Impromptus** que Radu Lupu grabó hace no más de tres años para Decca (versión de absoluta referencia, cuya grabación no ha aparecido en España más que en disco compacto). Pero así es; se equivocan de nuevo. La **Fantasia en Fa menor** de Schubert, escrita el año de su muerte, no puede admitir un tratamiento interpretativo de pieza de «schubertiada» para amenizar una velada. Es una música sombría, llena de angustia y huidas hacia adelante, cuyo desarrollo musical se puede situar entre lo más grande del pianismo de su autor.

El sonido en la interpretación de Lupu/Perahia es muy inadecuado, por falta de peso específico y carácter; y la concepción general es, a mi entender, errónea: hacen una **Fantasia** de contenido dramático tímido y de una introversión gratuita y vacía. Otra vez el esteticismo sonoro de los pianistas hace estragos en la versión, hasta el punto de ni siquiera privarse de incurrir en un preciosismo superficial. Es de suponer, de todas las maneras, que habrá quien opine que esto está muy bien y que Lupu y Perahia demuestran ser unos magos del sonido. Ciertamente, sólo que en una estructura musical como la de esta obra el asunto, desde mi punto de vista, más que como virtud hay que valorarlo como defecto. Y es que, por muy de moda que esté esta forma de hacer, y aunque repetirlo sea ocioso, la música es algo más que sonido.

Recomendaciones: para la **Sonata** de Mozart, y aun sin ser una versión que me llene totalmente, me quedo, con mucho, con la de Justus Frantz/Christoph Eschenbach (D.G., álbum de tres discos con toda la música de Mozart para 2 pianistas). Y de la **Fantasia** de Schubert, sin dudarle la magistral de Emil y Elena Gilels, para la misma firma (descatalogado ya) — P.G.M.

* * *

MUSSORGSKY: Cuadros de una exposición. LUTOSLAWSKI: Variaciones sobre un tema de Paganini. Anthony y Joseph Paratore, piano CBS 42017. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Lo repetiré otra vez: si no se tiene nada nuevo que "decir" en obras tan de repertorio como ésta, lo mejor es no ocuparse de ellas para el disco. Otros **Cuadros**; sí, en versión de dos pianos (algo poco frecuente), pero **Cuadros** al fin y al cabo, una obra grabadísima, de la que además se puede encontrar excelentes versiones, y para todos los gustos. Pero en fin, habrá que ocuparse del disco en cuestión.

La versión de Anthony y Joseph Paratore tiene poco interés, por más que, a primera vista, su brillantez pueda dar el pego. Se trata de una aproximación no demasiado inteligente, muy efectista y con evidente defectos de concepción general. En primer lugar es pobre en el aspecto dinámico (en pocos momentos se escuchan matices inferiores al mp) y ligera en el aspecto sonoro. Le falta grandeza, envergadura, y le sobra apresuramiento y crispación. Tampoco anda muy fina en las secciones más íntimas, ni es sutil en los momentos determinantes de la obra. Cuando la música es apremiante, la respuesta del Dúo Paratore resulta débil y tímida; por el contrario, en los pasajes de mayor lirismo, los respectivos dedos recorren los pianos con excesiva fuerza. Y, en definitiva, cuando hay que producir volumen sonoro, porque la obra lo requiere, lo único que consiguen es un sonido percetivo en mi opinión bastante inadecuado para aquélla.

El disco, que sólo recomiendo a curiosos que se quieran enterar de cómo suenan los **Cuadros de una exposición** en versión de dos pianos, se completa con una superficial y

considerablemente exhibicionista versión de las **Variaciones sobre un tema de Paganini** de Lutoslawski. La grabación es tan efectista como la versión: da la impresión que el ingeniero haya colocado los micrófonos dentro de los pianos. Por otro lado, la cara A dura poco más de 16 minutos y la B algo menos de 20. Parece excesivo. — P.G.M.

* * *

OFFENBACH: La Belle Hélène. Jessye Norman, Colette Alliot-Lugaz, John Aler, Gabriel Bacquier, Charles Burles, Jean-Philippe Lafont, Jacques Loreau. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director: Michel Plasson. EMI 270171 3.2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La Bella Helena es una divertida sátira dirigida contra el Segundo Imperio francés y situada en la antigüedad clásica mitológica. A la vez, utiliza los esquemas de la gran ópera de Meyerbeer para combatir este estilo. Contiene un gracioso libreto de Meilhac y Halévy, y constituyó el mayor éxito para Offenbach tras **Orfeo en los infiernos**. Apoyándose en un disparatado argumento sobre las veleidades amorosas de la esposa de Agamenón, combina acertadamente el irresistible ritmo bailable siempre presente en las operetas de Offenbach con un refinado e intenso lirismo en las arias de la protagonista, en las que el autor fue capaz de aprovechar las convenciones de la ópera seria para el lucimiento de la cantante Hortense Schneider, que estrenó la obra en el Teatro de Variedades de París en 1864, y quien, al parecer por la cuidada escritura vocal y la habilidad en la caracterización del personaje, debía poseer un talento bastante superior al usual en intérpretes de opereta de la época.

Esta grabación continúa el ciclo de operetas de Offenbach emprendido por el director francés Michel Plasson con la Orquesta del Capitolio de Toulouse, de la que es titular, y que incluye los registros de **La Vie parisienne**, **La Périchole**, **La Grande Duchesse de Gérolstein** y **Orphée aux enfers**. Con **La Bella Helena** consigue uno de los más redondos productos. La dirección es brillante, animada y tiene gracia, al tiempo que sabe aprovechar tanto el sarcasmo como la inspiración de páginas como el aria "Il nous faut de l'amour" la invocación de Helena a Venus y el dúo entre Paris y esta. La orquesta, que conoce ahora más a fondo el lenguaje y toca con mayor libertad y fantasía, demostrando igualmente una indudable calidad sonora, responde muy adecuadamente a la variada dirección de Plasson. El coro, también del Capitolio, interviene con entusiasmo y alegría. La grabación tiene una auténtica protagonista en Jessye Norman, que continúa la línea de grandes "Helenas" como Maria Jeritz y Jarmila Novotna. Escuchándola, parece imposible el partido que se puede extraer del papel de la princesa troyana. Una voz amplia, rotunda, pero a la vez maleable y segura en la emisión, que se muestra jugosa, cálida y sugerente en la interpretación. En los diálogos encuentra algún problema, pero su acento y la oscuridad del timbre aportan un ras-



go exótico. Resulta también magnífica Colette Alliot-Lugaz en el papel de "Orestes", a cuyo cargo están algunos de los más graciosos números, como el rondó "Venus au fond de notre ame", a los que sabe extraer todo su humor, con una voz de raro atractivo y fácil y cuidada emisión. El lujoso reparto incluye también la hermosa voz y la capacidad teatral del tenor lírico-ligero John Aler, en un "Paris" elegante y emotivo, cuyo único (y fácilmente disculpable por la tirantez de la tesitura) defecto es el falsete un tanto forzado en el aria tirolesa "Il est gai, soyons gais, il le faut, il le veut!". Gabriel Bacquier, es un cómico "Agamenón", Charles Burles, es un ridiculizado "Menelao", Jean-Philippe Lafont, en un entonado "Calchas", y Jacques Loreau, en un adecuado "Aquiles", completan de modo muy satisfactorio la distribución. La grabación es de alta calidad, aunque el prensado contiene algún ligero ruido. Se incluyen los textos en francés e inglés, y un libreto ilustrado con hermosas imágenes relativas a la historia de Helena. Aquí está, pues, la que posiblemente sea la mejor de las operetas de Offenbach, servida con auténtica categoría interpretativa y sonora. La diversión está asegurada con su escucha. — R.B.I.

POULENC: La Voz Humana. Denise Duval, soprano. Orquesta del Teatro Nacional de la Ópera Comica. Paris. Director: Georges Pretre. EMI C 069-12052. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Llega hasta nosotros la veterana grabación de la ópera en un acto de Francis Poulenc **La Voz Humana**, realizada en París en abril de 1959. Es un disco de gran interés para todos los aficionados, tanto por la obra en sí misma como por la interpretación.

La Voz Humana es una tragedia lírica compuesta sobre un texto de Jean Cocteau. La pieza de Cocteau fue estrenada en 1932 y es una de las creaciones más interesantes del polifacético artista francés que fue poeta, dramaturgo, novelista, ensayista, pintor, cineasta y promotor entusiasta de todo tipo de manifestaciones relacionadas con el arte. Y si en ninguna de estas facetas alcanzó un puesto de primera categoría, es indu-

dable que Cocteau fue una de las personalidades más completas y originales de la Francia de su tiempo.

En **La Voz Humana**, un monólogo que dura aproximadamente tres cuartos de hora, Cocteau nos revela el alma, la psicología profunda de una mujer, todavía joven y atractiva, que es abandonada por su amante, que a la mañana siguiente va a casarse con otra mujer; el monólogo se produce a través del teléfono y sirve para tratarnos de modo admirable la personalidad de esta mujer —que sigue enamorada pese a la ruptura— con sus miedos, sus mentiras, sus esperanzas, y su desesperación en la que late la sombra del suicidio. El dramaturgo hizo una exploración de los registros de una actriz que se mueve siempre en medio de grandes peligros: caer en el exceso o en la monotonía, en una visión excesivamente neurótica del conflicto o en una superficialidad que ignore la tensión al borde del abismo. El monólogo de Cocteau, escrito en un francés que es, a la vez, coloquial y literario, puede resultar emocionante si es servido por una gran actriz. Tiene todos los ingredientes para hacer sobre él un melodrama y esto lo vio inmediatamente Francis Poulenc cuando conoció en la Comedia Francesa la obra de su amigo. El proyecto permaneció latente algunos años, hasta que en 1958 se decidió a componer una ópera sobre el texto de Cocteau. Su experiencia en este campo estaba representada por **Les mamelles de Tirésias**, una ópera bufa de 1944, y por su excelente creación de **Diálogos de Carmelitas**, estrenada en 1957 y uno de los escasísimos títulos de la segunda mitad de nuestro siglo que han conseguido establecerse, en mayor o menor grado, en el repertorio. **La Voz Humana** es una excelente partitura que encaja con absoluta perfección en el texto de Cocteau. Las palabras del dramaturgo en este sentido no pueden ser más reveladoras: "Querido Francis: has fijado, de una vez por todas, la manera de decir mi texto". La ópera está excelentemente orquestada, con un lenguaje que es moderno pero también encuadrado en la tradición lírica francesa; tiene emoción, dramatismo y sabe jugar adecuadamente con los recursos que puede proporcionar una única cantante atada a un teléfono durante cuarenta y tantos minutos. La graduación de los diferentes climas, los silencios, el logro de una atmósfera que comunica al espectador oyente las angustias de la protagonista, son otros tantos logros de una obra que, desgraciadamente, es desconocida entre nosotros. Quizá el Teatro de la Zarzuela pudiese acoger este título en una próxima temporada.

La interpretación es excelente. Denise Duval fue la creadora de este singular papel y Poulenc pensó en ella desde el principio para escribir su ópera. Mujer atractiva y excelente actriz, la soprano francesa había empezado sus tablas en el Folies Bergère, pasando luego a la Ópera en 1947 cuando contaba veintiséis años. Su vinculación con Poulenc fue muy temprana, participando, con gran éxito, en los estrenos mundiales de sus tres óperas. La voz de Denise Duval es la de una lírico-ligera, de timbre agradable y buena escuela, aunque el volumen no parece muy grande y la anchura vocal es más bien escasa. Sin embargo, pese a que la materia prima está muy lejos de lo magnífico, Denise Duval sabe sacar muy buen



Schiller

PIANOS

**Belleza
y ritmo
en sus venas.**

VEALOS EN :
Barcelona
IBERMUSICAL
GRAN VIA, 496

Madrid
RINCON MUSICAL
pza. DE LAS SALESAS, 3

Valencia
CENTROMUSICA
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas
de toda España.

SOLICITE INFORMACION EN
centromúsica/s.a.
Tel. (96) 3514477



partido de unos recursos naturales no sobrados y logra, con una gran habilidad dramática, transmitirnos con emoción esta secuencia —íntima y desgarrada al mismo tiempo— de la vida amorosa de una mujer. Su comprensión del texto, la capacidad para matizar teatralmente el monólogo, en suma, su interpretación del personaje son puntos muy positivos que nos hacen olvidar —o que, en cualquier caso, las compensan— ciertas deficiencias de carácter vocal, como podrían ser que en las partes de más subido dramatismo y cuando la orquesta se emplea con más intensidad la voz resulte un poco falta de envergadura. De cualquier modo, la interpretación de Denise Duval, que contó con la entusiasta aprobación de Cocteau y de Poulenc, puede considerarse en cierta forma como un clásico. Georges Pretre dirige con convencimiento a la Orquesta de la Opera Cómica de París, que acaso no responda con toda la voluptuosidad que el compositor demandaba, pero que parece encontrarse a gusto en la expresión de esta tragedia lírica.

Pese a los años transcurridos, el sonido es claro y de buena calidad, con un ligero predominio de la voz sobre la orquesta, lo cual, si bien no refleja con fidelidad una atmósfera de teatro, ofrece la ventaja para el oyente de poder captar con más facilidad el texto cantado, cosa imprescindible en un melodrama de estas características. Por desgracia, el disco, de importación, carece de librería y para un aficionado que no conozca bien el francés resulta un grave inconveniente.

Para todos los amantes del teatro musical, **La Voz Humana** es una obra que deben conocer y el presente disco es una buena ocasión para ello.
CARLOS RUIZ SILVA.

PUCCINI: "Heroínas". Kiri Te Kanawa (arias de **Le Villi**, **Tosca**, **La Rondine**, **La Bohème**, **Manon Lescaut**, **Gianni Schicchi**, **Madama Butterfly**); Ileana Cotrubas (**La Bohème**); Katia Ricciarelli (**Turandot**); Renata Scotto (**Suor Angelica**, **Edgar**, **Manon Lescaut**); Eva Marton (**Turandot**). CBS M 39097. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Comprende este disco una recopilación de registros de reconocidas arias de Puccini, interpretadas por algunas relevantes sopranos de la época actual y enlazadas por el sugerente título "Heroínas de Puccini".

Las interpretaciones de Kiri Te Kanawa ocupan toda la primera cara del disco, por lo que reciben primacía sobre las demás, que quedan relegadas a compartir entre todas la segunda cara.

No cabe duda que Kiri te Kanawa, la célebre soprano neozelandesa, reúne cualidades para situarse entre las más destacadas intérpretes de la actualidad. Goza de una técnica segura, de una refinada musicalidad, y de un timbre de voz muy atractivo. No obstante la ópera italiana no es seguramente su campo más idóneo, pues su temperamento es más analítico que apasionado, pero aun así, sus interpretaciones son de una altura indudable. Entre las más acertadas,

están el Vals de "Musetta", de **La Bohème**, acometido con bastante gracia, sin exageraciones, muchos matices, exactitud en las agilidades y agudos fáciles y precisos, así como "O mio babbino", de **Gianni Schicchi**, interpretado con sencillez expresiva, excelente línea y amabilidad de fraseo; y también excelente en "In quelle trine" de **Manon Lescaut**, aunque su versión es muy lírica. Magnífica en "Chi il bel sogno di Doretta" de **La Rondine**, con bastante intencionalidad y hermosos pianísimos, destacando la belleza tímbrica y exactitud del Do sobreagudo. Algo menos bien "Se come voi" de **Le Villi**, donde su característico trémolo en la voz central se acusa más, y muestra cierta falta de entusiasmo; así como en "Un bel di" de **Butterfly**, por su excesiva sobriedad de expresión, cierto descuido en la dicción, y algo desencajado el agudo final. Y lo menos acertado, el "Vissi d'arte" de **Tosca**, excesivamente académico y falto de convicción.

Renata Scotto, en sus tres intervenciones, revela sus extraordinarias dotes interpretativas, su inteligencia y profesionalidad, y su temperamento apasionado, contrastando con unas facultades vocales bastante deterioradas ya, con mucho descontrol tímbrico, sobre todo en la zona aguda. Nunca se permanece indiferente ante sus interpretaciones, ya que cada frase y cada palabra obtiene el máximo dinamismo expresivo, sorprendiéndonos con frecuentes contrastes y sobresaltos, hechos con mucha maestría. Cotrubas, en "Mi chiamano Mimi" de **La Bohème**, es muy distinta también de las demás: musicalidad al máximo, gran expresividad de tono más intimista, melancólico y hondo, nobleza tímbrica. Resulta conmovedora su entrada en "...ma cuando vien...". Los agudos no son luminosos ni espectaculares, pero suficientes y homogéneos.

Respecto a Katia Ricciarelli, el aria "Tu che di gel" de **Turandot** no es de sus mejores registros, ya que es una grabación en directo y su voz aparece lejana y el timbre velado. No obstante, se adivina la calidad tímbrica de su material y nobleza en su línea de canto, mientras que el agudo resulta algo tirante. Finalmente, Eva Marton en "In questa reggia" de **Turandot**, que es otro fragmento del anterior registro, a pesar de la baja calidad del mismo, revela sus excepcionales dotes vocales, con un material sólido y timbrado, con agudos brillantes y poderosos, aunque al final acusa cierto cansancio.

En cuanto a directores, John Pritchard, al frente de la London Philharmonic Orchestra, realiza una labor de mucha solvencia, precisión y brillantez en las arias de Kiri Te Kanawa, así como al frente de la New Philharmonia, acompañando a Cotrubas. Magnífica la dirección de Maazel en **Turandot** y **Suor Angélica**; y también excelentes Gianandrea Gavazzeni, con la London Symphony en **Manon Lescaut** y Eve Queler con la Opera Orchestra de Nueva York.

El sonido es, por lo general, aceptable, aunque algo apagado y con poca presencia. Comentario aparte merecen los dos registros de **Turandot**, que por tratarse de una grabación en directo, es mucho peor: sonido saturado, artificioso y lejano. Se acompaña un buen encarte, con los textos traducidos al inglés, francés y alemán.—FRANCISCO CHACON MARIN.

D. SCARLATTI: 5 Cantatas inéditas.

Nella Anfuso, soprano. James Gray, clave. Fonit Cetra PD 2005. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

El tricentenario scarlattiano está permitiendo la lenta recuperación —siquiera sea discográfica— de parcelas ajenas a la sonatística, tales como la música religiosa, la operística y, en general, la abundante producción vocal. Aunque sólo el **Stabat Mater** a 10 voces parece imponerse en el catálogo «oficial», alguna firma privada —como Bongiovanni Records— se atreve a editar **La Dirindina** (con Gamberucci, Gatti, Mari y dirección de Maestri).

Con frecuencia se olvida que Domenico Scarlatti se inició en la composición a través de la ópera —al menos escribió 15—, la música religiosa y las cantatas. En su breve estancia en Londres (1717-1720) ocupó el cargo de «maestro al cembalo» en la Opera Italiana y publicó una revisión de una ópera de éxito, procedente (1714) de la época romana, **Amor d'un ombra**. Y durante la prolongada y fructífera estancia en Madrid, Scarlatti conoció y trató al fabuloso «castrato» Farinelli, por quien se dice que el rey Felipe V pudo haber concebido una «pasión mórbida». Del estudio de las **Sonatas** se desprende que la componente vocal —operística— nunca estuvo ausente de la obra puramente instrumental de Scarlatti.

Las cinco **Cantatas** contenidas en este disco han sido restituidas gracias a la labor del Centro Studi Rinascimento Musicale Firenze, que se ha consagrado al estudio de la técnica de composición y de ejecución de la música de los siglos XVI y XVII. Conviene tener en cuenta, por ello, el carácter de investigación filológica de esta publicación y entender que la calificación otorgada contempla más el rigor estilístico de los intérpretes que la propia calidad musical alcanzada en su ejecución. Esta, sin duda, es mejorable y cabría preguntarse por los resultados que podrían haberse alcanzado en manos de unos intérpretes de mayor categoría. Las obras, dentro del esquema formal de la alternancia de recitativo y aria —en muchos casos «da capo»— obedecen a las estructuras simétricas practicadas por Alessandro Scarlatti a partir de su segunda estancia en Roma (1703-1707), combinándose por tanto los órdenes recitativo-aria-recitativo (**Rimirai la rosa un di, Deh che fate o mie pupille y Quando miro il vostro foco**) y el cuatripartito recitativo-aria-recitativo-aria (**Onde della mia nera y Bella rosa adorata**). La exigencia vocal es considerable y la florida línea incluye todos los recursos del «bel canto», con importantes «cadenze» y variaciones en el «da capo». Insisto: no siendo la de Nella Anfuso una voz bella ni especialmente esmaltada, su prestación es cuidadosa, precisa, respeta los cánones en la emisión y responde, sin afectación ni amaneramientos, al contenido expresivo de estas cantatas. James Gray es un instrumentista atento y ajustado, en un acompañamiento que básicamente es esto, sin demasiadas complicaciones de ejecución (ello en relación a la habitual escritura clavecinística scarlattiana). La toma sonora es un exceso re-

verberante y la voz y el clave se escuchan demasiado alejados del micrófono. Prensado y corte, simplemente correctos. Adecuada presentación literaria. La portada —lo siento— es sencillamente horrorosa y puede contribuir a que sean menos los atraídos por un producto digno y sugestivo como es éste.—GONZALO BADENES.

SCHUBERT: 12 Lieder. Jessye Norman, soprano. Phillip Moll, piano. Philips 412 623-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Estamos ante el primer disco completo de **Lieder** de Schubert cantado por la gran artista Jessye Norman. Lo primero que llama la atención es su excelente calidad de schubertiana, la cual poseen muy contados cantantes. Su rico instrumento, tan variado tímbricamente, podría no parecer tan adecuado al estilo schubertiano como al de Brahms, Strauss, Wolf, Mahler y Berg, dentro del área alemana (o como a compositores barrocos como Gluck o Purcell y a todos los franceses). Schubert recibe con la contribución de Jessye Norman una de las voces más importantes de todas las que lo han interpretado. El instrumento se muestra absolutamente impresionante, con un centro ancho y compacto, un agudo vigoroso y seguro y unos graves (aunque con rotundos cambios de color) muy suficientes. La interpretación me parece conmovedora, comprendiendo un mundo interior absolutamente autónomo en cada uno de los **Lieder**, tratándolos como breves historias en sí mismas. Es el caso de un ansioso **Gretchem am Spinnrade**, en el que la dulzura del personaje de Goethe adquiere tintes auténticamente trágicos; lo es también el de un **Erlkönig** perfectamente dosificado dramáticamente, con una verdadera vivencia de cada uno de los papeles (el narrador, el padre, el niño y el rey); de un **Der Zwerg** que llega a dar miedo por la sarcástica maldad, de un **Der Tod und das Mädchen** interiorizado y rebelde a la vez. En los **Lieder** más líricos, como **Der Musensohn**, **An die Natur**, **Rastlose Liebe** y **Auf dem See**, aunque no posee la cálida sencillez y espontaneidad de una Ameling, se pliega muy adecuadamente a la ligereza y flexibilidad de la música. En la solemne **Die Allmacht** está auténticamente sensacional, otorgando toda la majestad y grandeza al ampuloso y grandilocuente texto de Pytker. También acierta a captar los climas de **Ganymed**, **Auflösung** y la preciosa **Suleika I**. La selección de los títulos es, como se ve, muy inteligente, con algunos de los más bellos e importantes de la producción schubertiana, aunque se echan en falta otros muy apropiados a la voz y el temperamento de Norman, como **Du bist die Ruh**, **Die junge Nonne**, **Nacht und Träume**, los **Cantos de Elena** y algunos de los de **Mignon**. Es una lástima que una prestación tan valiosa cuente con una grabación bastante extraña, que no hace total justicia a las cualidades de la voz, y también resulta bastante insatisfactoria la labor del pianista Phillip Moll, de correcta técnica y aceptable soni-

do, pero sin ninguna relevancia como acompañante schubertiano (y en las canciones más líricas, además, una peligrosa tendencia hacia el amañamiento y la blandura, que resulta totalmente fuera de lugar). Con todo, por la belleza del programa y la maravillosa actuación de la Norman, el disco resulta una auténtica fuente de placer.—**R.B.I.**

SCHUBERT: Sinfonías núms. 2 y 8 «Inacabada». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Daniel Barenboim. CBS IM 39676. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★ (2^a)
★★★★ (8^a)

Sonido: ★★★★★

Barenboim inicia con este disco un ciclo completo de las **Sinfonías** (creo que de las ocho habituales) de Schubert, con la Filarmónica de Berlín. Esperemos que acierte, dado que toda la discografía hasta la fecha (exceptuando las dos últimas **Sinfonías**, repetidísimamente grabadas y más de una vez llevadas a cimas interpretativas) deja bastante que desear en lo que respecta a las seis primeras. La relativa decepción de Barenboim en la «**Inacabada**» no es tan significativa como su extraordinario acierto con la **Segunda**, que puede augurar un replanteamiento a fondo de las seis primeras y el hallazgo de una vía más satisfactoria de lo escuchado hasta ahora, que a quien esto escribe —y salvo muy raras excepciones, como la **Quinta** de Böhm con la Filarmónica de Viena— no convence.

Existen bastantes grabaciones de la serie completa: Sawallisch/Dresde y Marriner/Academy (Philips, esta última la única con todos los fragmentos sinfónicos), Böhm/Berlin (D.G.), Menuhin/Bath y Karajan/Berlin (EMI), Kertesz/Viena, Münchinger/Viena, Stuttgart y Mehta/Israel (Decca, esta última creo que sólo para las seis primeras), con sólo algunos aciertos aislados en las partituras más juveniles. Los enfoques tópicos para éstas, hasta ahora han sido casi siempre: o bien ligereza bastante superficial (con lo que el joven Schubert, ya genial, sonaba como un Mozart o un Haydn de segunda fila) o, por el contrario, una grandiosidad pretenciosamente beethoveniana, impotente, acoplejada y vacua —cuando no una mediocre rutina. Tengo el convencimiento de que el joven Schubert merece mucho más: si en el piano (S. Richter), en el lied (Fischer-Dieskau) y en la música de cámara tenemos ejemplos, no ocurre así con los intérpretes de las obras orquestales. Y a Barenboim ya se le escucharon hace más de diez años en TVE algunas de las primeras **Sinfonías** schubertianas con la English Chamber Orchestra que nos descubrieron una nueva forma de entender estas obras. Esperemos que en estos discos las cosas sigan por ahí, que falta hace.

Esta **Segunda** es, desde luego, un muy buen augurio. Barenboim parece estar convencido de que ésta (la Sinfonía, compuesta a los 18 años de edad, más querida por Brahms de entre ¡todas! las de Schubert) es una obra maestra, con música personal y llena de fuerza creativa.

Y desde este convencimiento

—condición «sine qua non» para lograr algo grande— delinea un primer movimiento de una suprema elegancia —elegancia exterior y, sobre todo, espiritual—, equilibrando el vigor y el ímpetu con la inocencia y la ternura. El modo de cantar las melodías es realmente maravilloso («giuliano») y, en la sección de desarrollo, gracias a una claridad extrema, se aprecian diálogos «nuevos». El Andante, respirado con calma infrecuente, combina la pureza mozartiana en el carácter con la ingenuidad y frescor haydnianos en la escritura: el extraordinario encanto melódico y una especie de inmaterialidad sonora alejan con valentía la ñoñez de las versiones al uso. El minueto es vigoroso y entusiástico, pero no tan áspero y anguloso como de costumbre. El trio, pese a su sencillez, parece que lo escuchásemos por primera vez. En el finale, rápido, pero no desbocado, la actuación de las cuerdas de la Filarmónica berlinesa es realmente memorable. Barenboim despliega una inesperada variedad de situaciones, profundizando en la dialéctica entre secciones ligeras y enérgicas: energía obtenida más que por intensidad sonora, por la acentuación. La nitidez de texturas es excepcional y la sabia planificación de las tensiones conduce a un efectivo climax. La observancia de todas las repeticiones, además de unos «tempi» generalmente dilatados, da lugar a una duración total de más de 35 minutos, frente a los 26 o 27 habituales.

La «**Inacabada**», en cambio, no aporta nada nuevo a lo ya expresado por otros grandes directores. No contiene ningún aspecto objetivamente criticable, e incluso tiene un segundo movimiento admirable de principio a fin, pero el primero, pese a momentos mágicos, no alcanza ese grado de inspiración y de contenido —pero tremendo— dramatismo de las tres o cuatro más grandes interpretaciones, a la cabeza de las cuales continúa la de Böhm con la Filarmónica de Viena (D.G., Premio RITMO 1983).

La grabación del disco criticado, siendo muy buena, no posee todo el esplendor exigible en estos tiempos.—**T.**

SCHUBERT-LISZT: Soirées de Vienne. Joaquín Soriano, piano. Etnos, 05-C-XXXIII/IV, 2 discos. Primera grabación.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Primera grabación de las **Soirées de Vienne** de Franz Liszt, producida en España por el sello Etnos (productores: Gabriel Moralejo) e interpretada por el pianista Joaquín Soriano. La calidad global del álbum y el hecho destacable de que su producción e interpretación sean españolas motivaron que fuese precisamente este título el que personificase el Premio de la Dirección de RITMO, en la decimosexta edición de los PREMIOS RITMO de 195. Unos clarificadores comentarios de Andrés Ruiz Tarazona, en la contraportada del álbum, nos evocan el arte interpretativo de Franz Liszt y las relaciones de Liszt con la obra de Schubert. Liszt llegó a Viena en 1822 y no conoció personalmente a Schubert. Su primera relación con el músico vienés

puede situarse en el célebre álbum «Sociedad patriótica de artistas», publicado en 1823 y en el que se incluye una variación de Liszt sobre un vals de Diabelli y una de Schubert. Liszt se aproximó en varias ocasiones a la obra de Schubert, destacando sus transcripciones de canciones (53 lieder de los ciclos **Schwanengesang**, **Winterreise**, **Die schöne Müllerin**, **La Trucha**, etc.) y arreglos de marchas y otras obras del compositor vienés. La tercera de las **Apariciones** R. 11 (1834) es un «molto agitato ed appassionato», fantasía sobre un vals de Schubert, que incluirá más tarde en las **Soirées de Vienne**, obra escrita entre 1837 y 1848, en los años de peregrinaje de Liszt. Estas **Soirées** incluyen nueve vals caprichos basados en los vals de Schubert dedicados a S. Lowy (op. 9, 18, 33, 50 y 77). En 1883 Liszt añadió nuevas cadencias a las piezas 6 y 9 y a lo largo de su vida incluyó con frecuencia en sus conciertos estas **Soirées de Vienne**, acaso la muestra más inspirada de las recreaciones lisztianas, junto a las **Soirées Italiennes** sobre temas de Mercadante y las **Soirées Musicales** sobre temas de Rossini.

En las **Soirées de Vienne** el arte de la parafrasis es en ocasiones circunloquio ornamental sobre el motivo esencial de Schubert, sin que la belleza y expresividad se vean afectadas por el puro virtuosismo. También, la parafrasis lisztiana es libre traducción que toma los motivos de Schubert como fuente de inspiración para desplegar la propia poética musical del músico húngaro (véase la pieza 5, «moderato cantabile con affetto» y la 6, «Allegro con spirito», en las que sobre el hermoso tema de Schubert, Liszt crea un original desarrollo). Joaquín Soriano (que tuvo en el pasado contacto con Alfred Brendel, importante schubertiano) no atenúa acertadamente el intimismo schubertiano; el mecanismo y la ornamentación, exigentes en algunos pasajes, no soslayan la expresión. Baste recordar el «Moderato con sentimento», con su sentido de los silencios, en la **Soiré núm. 3**, el desarrollo de las **5, 6 y 7**. Una interpretación, pues, que se percibe pensada, clara y expresiva, en la que sólo en algunos momentos, desde mi gusto, hubiera deseado un punto más de gracia (**núm. 3**, «Allegro vivace») o de delicadeza en al dinámica de algún pasaje.

Por la calidad de las obras, de la interpretación, y por el hecho de tratarse de una primera grabación, estos discos resultan absolutamente recomendables.—**BLAS CORTES.**

* * *

SCHUMANN: Sinfonías núms. 1, «Primavera» 4. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon 415 274-1. Digital. Grabación en público. Import.

SCHUMANN: Sinfonía núm. 3, «Renana»; Concierto para piano y orquesta. Justus Frantz, piano. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon 415 358-1. Digital. Grabación en público. Import.

Interpretación: ★★★★★ (3^a)
★★★ (1^a)
★★ (4^a, Concierto)

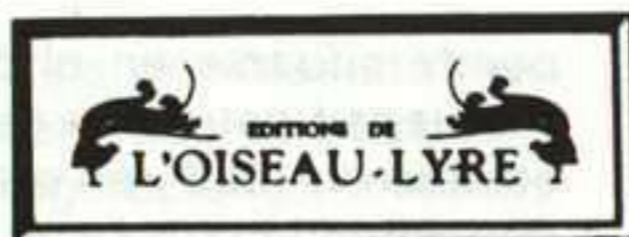
Sonido: ★★★★★ (1^a, 4^a)
★★★★ (4^a, Concierto)

Leonard Bernstein, que ya probó suerte con el ciclo sinfónico schumanniano a principios de la década de los 60 (con la Filarmónica de Nueva York, para CBS), lo intenta de nuevo, ahora con la Filarmónica de Viena y para el sello Deutsche Grammophon. Si por aquel entonces la fortuna no le acompañó en tal empresa, el nuevo registro, aunque por el momento sólo se pueda hacer valoraciones sobre **Primera, Tercera y Cuarta**, supone un nuevo PINCHAZO. Otro que añadir a la ya larga lista de integrales discográficas fallidas de las **Sinfonías** de Schumann, ciclo maldito para el disco donde los haya. En un reciente comentario sobre la versión de Haitink (RITMO, núm. 561a) tuve la ocasión de extenderme acerca de las que, a mi entender, son las causas más determinantes por las que la mayoría de los directores de orquesta se atascan en estos pentagramas. No quiero ser repetitivo, pero como siguen existiendo voces (y acreditadas voces) que todavía defienden lo contrario, insistiré de nuevo en ello: el problema es de los músicos, de los intérpretes, no de Schumann. Es, como poco, falaz (me atrevería a decir, simplemente, falso) seguir sosteniendo que las **Sinfonías** de Schumann están mal escritas. Es sólo que su escritura es muy compleja y no fácil de seguir rítmicamente. Así, unos y otros, una y otra vez, ejecutan sin la plasticidad necesaria, con lo que las más de las versiones suelen casi siempre constituirse en sendas acumulaciones de trozos más que en discursos musicales de coherencia conceptual global. No hay que ESTUDIAR LATIN para entender esto.

Bernstein no se escapa de la quema, aunque, como a continuación veremos, en sus versiones haya de todo. La de la **Primavera**, después de un primer movimiento magnífico, se hunde en disquisiciones sonoras que, a mi juicio, no encajan con el lenguaje de la obra. El primer tiempo es enérgico, pero está fraseado con holgura y amplitud; es bastante febril (quizás a veces al borde de la crispación gratuita, como por ejemplo en los últimos compases del mismo), aunque de «tempo» generoso y bastante controlado en cuanto a dosificación de tensiones. Un espléndido principio. Sin embargo, la excesiva dulzura del segundo, la morosidad del tercero (todo él resulta trabajoso y aburrido) y la linealidad del cuarto (sólo aparentemente resuelta a base de tirones en el tempo) transforman el panorama radicalmente: la versión naufraga sin remedio, perdiéndose en un océano de confusión y malformación del idioma. Con la **Cuarta** Bernstein fracasa estrepitosamente. Si en la de la **Primera** había cosas salvables (e incluso excelentes), en aquella todo está al revés (una vez más; algo corriente en la mayor parte de las versiones discográficas). El primer movimiento resulta rígido y agógicamente imperfecto; el segundo (que Bernstein lleva lentísimo), deshinchado y sin fuerza interna (en este caso, en ocasiones al borde de lo decadente); el tercero insulso y RELATADO de pasada; y el cuarto planteado como una carrera contra reloj a la búsqueda del triunfo final, que lo hay (asunto muy discutible éste, por otro lado), y además desmesurado y un tanto HORTERA.

Al segundo de los discos reseñados más arriba le sucede otro tanto.

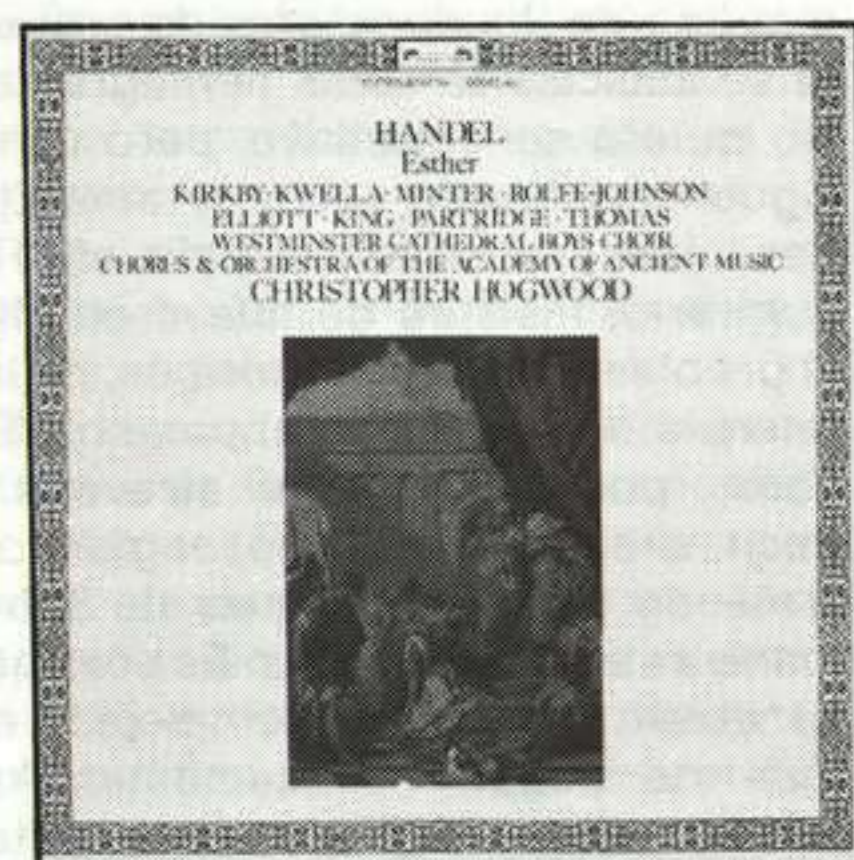
ULTIMAS NOVEDADES



ALBUMES

HAENDEL: Esther

Kirkby, Kwella, Minter, Rolfe-Johnson, Elliott, Partridge, Thomas
Coro y Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood
414 423-1, 2 LP Dig. Import. 414 423-2, 2 CD Dig. Import.



MOZART: Così fan tutte

Yakar, Nafé, Winbergh, Krause, Resick, Feller
Coro y Orquesta del Teatro de la Corte de Drottningholm
Arnold Östman
414 316-1, 3 LP Dig. Import.

OCKEGHEM: Música profana completa

The Medieval Ensemble of London. Peter & Timothy Davies
9-90044, 3 LP Dig. Import.

ROSSINI: Semiramide

Sutherland, Horne, Rouleau, Serge, Malas, Fyson, Langdon
Coro Ambrosian Opera. Orquesta Sinfónica de Londres
Richard Bonyng
9-90045, 3 LP. Import.

DISCOS Y CASSETTES

BEETHOVEN: Sinfonías Nos. 1 y 2

Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood
LP 414 338-1 Dig. Import.

F. COUPERIN: Misa para los Conventos

Coro de Cámara de Oxford. Peter Hurford, órgano
LP 411 827-1 Dig. Import.

DESPREZ: Música profana a 3 partes completa

The Medieval Ensemble of London. Peter & Timothy Davies
LP 411 938-1 Dig. Import.

HAENDEL: Antifonas de Chandos Nos. 2 y 5a

Friend, Langridge. Coro del King's College, Cambridge
Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir David Willcocks
LP 414 449-1. Import.

HAENDEL: 4 Cantatas Italianas

Emma Kirkby. Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood
LP 414 473-1 Dig. Import.

HAENDEL: Te Deum de Utrecht. Jubilate

Solistas. Coro de la Catedral Iglesia de Cristo
Academy of Ancient Music. Simon Preston
LP 9-51021. Import.

HAYDN: Sinfonías Nos. 94 "Sorpresa" y 96 "Milagro"

Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood
LP 414 330-1 Dig. Import.

HAYDN: Misa No. 9 "in angustiis" ("Misa Nelson")

Bonney, Howells, Rolfe-Johnson, Roberts. Coro de la Orquesta
Sinfónica de Londres. City of London Sinfonia. Richard Hickox
LP 414 464-1 Dig. Import. CD 414 464-2 Dig. Import.

ISAAC: Chansons, Frottole y Lieder

The Medieval Ensemble of London. Peter & Timothy Davies
LP 410 107-1 Dig. Import.

MENDELSSOHN: Sinfonías Nos. 3 "Escocesa" y 4 "Italiana"

Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir Georg Solti
LP 414 665-1 Dig. Import. MC 414 665-4 Dig. Import.
CD 414 665-2 Dig. Import.

MOZART: Concierto para clarinete. Concierto para oboe

Antony Pay, clarinete. Michel Pignet, oboe
Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood
LP 414 339-1 Dig. Import. CD 414 339-2 Dig. Import.

MOZART: Serenata No. 3, K 185. Marcha K 189

Jaap Schröder, violín, Academy of Ancient Music
Christopher Hogwood
LP 411 936-1 Dig. Import. CD 411 936-2 Dig. Import.

"La Gloria de Wolfgang Amadeus Mozart"

Varias obras e intérpretes
LP 417 201-1 Import. MC 417 201-4 Import. CD 417 201-2 Import.

MUSSORGSKY: Escenas de Boris Godunov. VERDI: Escenas de Don Carlo, Ernani, Macbeth y Simon Boccanegra

Paata Burchuladze, bajo. English Concert Orchestra. Edward Downes
LP 414 335-1 Dig. Import.

SCHUBERT: Sinfonías Nos. 5 y 8 "Inacabada"

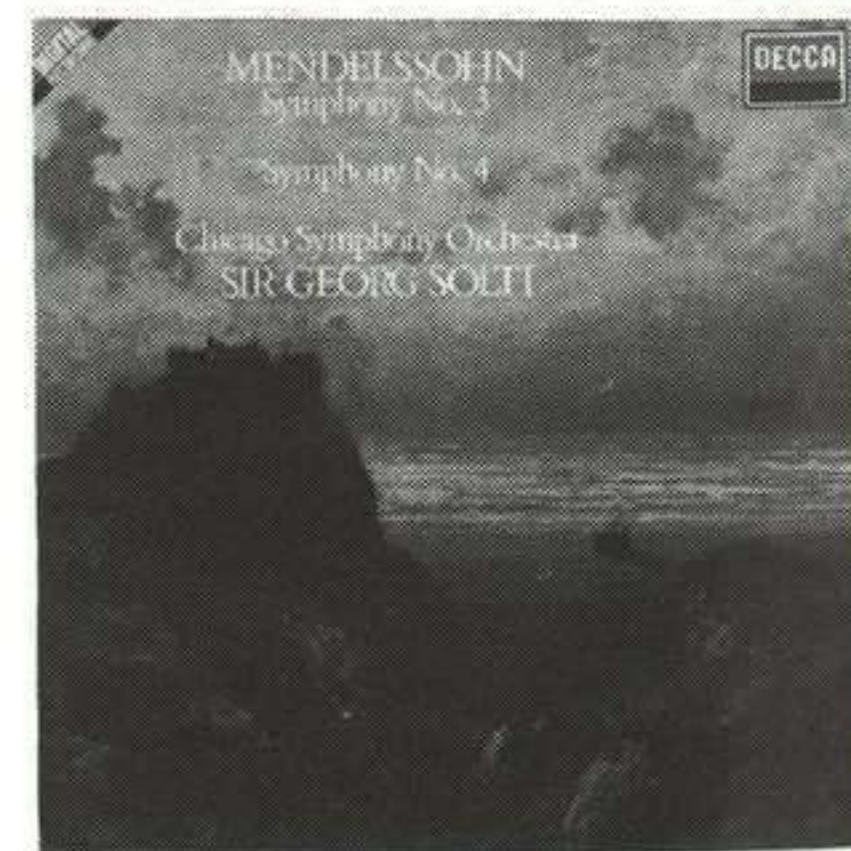
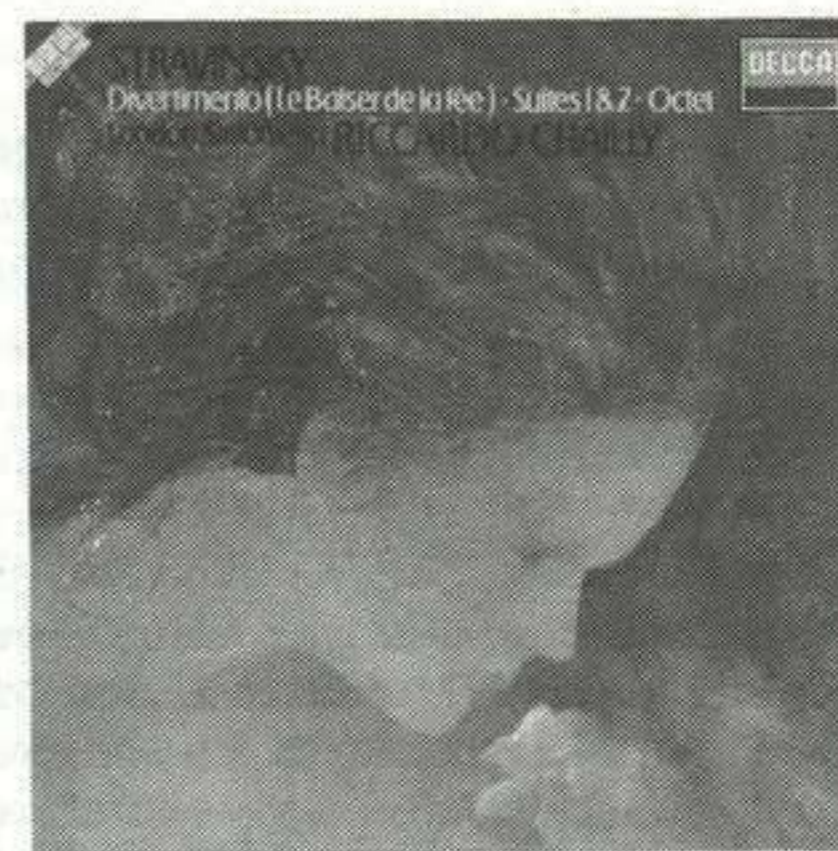
Orquesta Filarmónica de Viena. Sir Georg Solti
LP 414 371-1 Dig. Import. MC 414 371-4 Dig. Import.
CD 414 371-2 Dig. Import.

SCHÜTZ: 7 Motetes para doble coro

Coro Heinrich Schütz. Symphoniae Sacrae.
Spinks, Hogwood. Roger Norrington
LP 414 532-1 Import.

R. STRAUSS: El Caballero de la Rosa, suite

La Mujer sin sombra, fantasía sinfónica
Orquesta Sinfónica de Detroit. Antal Dorati
LP 411 893-1 Dig. Import.



STRAVINSKY: Divertimento (El Beso del Hada). Octeto.

Suites 1 y 2. Fanfarria. 3 Piezas para clarinete solo
London Sinfonietta. Riccardo Chailly
LP 417 114-1 Dig. Import. CD 417 114-2 Dig. Import.

SUPPÉ: 7 Oberturas

Orquesta Sinfónica de Montreal. Charles Dutoit
LP 414 408-1 Dig. Import. MC 414 408-4 Dig. Import.
CD 414 408-2 Dig. Import.

TELEMANN: 5 Conciertos dobles y triples

Solistas. Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood
LP 9-50042

Ahora con el ATRACTIVO añadido de contar para el **Concierto para piano** con un solista tan fuera de tiesto como Justus Frantz. Como ya le sucediera en la **Primera**, Bernstein empieza bien la «Renana», extraordinariamente bien, pienso, con un primer movimiento lleno de vida y poesía. Segundo y tercero vuelven a ser rutinarios, sosos, apresurados; encantadoramente anodinos. Pero, sorprendentemente, y dando muestras de no sé qué clases de inspiración humana y divina, Bernstein se destaca de sus propias apatías y dirige un cuarto movimiento en el que, como pocas veces haya podido escuchar, dicta una clase magistral sobre el mundo emocional de Robert Schumann; sobre sus luces y sombras, depresiones y alegría desatada; ¿he aquí cómo se deben plantear los conflictos en la música de Schumann? Impresionante. Por desgracia el asunto no dura mucho y con el quinto tiempo las aguas vuelven a su equivocado cauce, es decir, otra vez amaneramiento para comenzar e histeria al final. En fin, una versión que habría de ser calificada entre dos y cinco asteriscos. Como no se puede poner tres y medio, lo dejé en cuatro.

Poca cosa buena, por último, se puede decir de la versión del **Concierto para piano**. Aquí Bernstein PASA ya del todo, lo que en cierta medida se puede comprender, pues acompañar a un pianista tan sumamente «perdido» en la obra como Justus Frantz no debe de ser precisamente un placer. Frantz no debería haber grabado esta obra; no tiene técnica suficiente, sonido adecuado y fuerza física, ni conoce el lenguaje y el estilo de la pieza y su autor. Su versión es raquítica e insustancial, amén de insufriblemente amanerada. Muy mal.

Conclusión: discos poco recomendables. Para la **Primera** búscuese la de Klemperer. De la **Tercera**, la reciente grabación de Haitink (con **Manfredo**, en Philips, disponible en compact disc) es una excelente alternativa. En la **Cuarta**, Furtwängler en solitario (que, por cierto, está a punto de aparecer también en CD). Y para el **Concierto**, sin dudarlo Arrau/Colin Davis (Philips).—P.G.M.

* * *

SCHÜTZ: Historia de la Natividad, SWV 435. Tres Motetes de Navidad, SWV 380, 384 y 385. Bernadette Degelin, Kurt Widmer, Dirk van Croonenborgh, Luc de Meulenaere, Peter Ickx, Jan Caals. Schola Cantorum Bruxellensis. Música Polyphonica. Director: Louis Devos. Erato NUM 75211. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Dentro de la producción de Heinrich Schütz, la **Weihnachtshistorie** o **Historia de la Natividad**, publicada en 1664, representa una de las obras más bellas y fundamentales de su autor. Nuestro mercado contó con la excelente versión dirigida por Norrington para Decca, actualmente fuera de catálogo. Recientemente, Orfeo ha presentado otra, la de Zobel, que todavía desconozco. Seis años de la muerte del compositor, la partitura supone un compendio de los rasgos más característicos de su

estilo, potenciados, asimilados y recreados con una brillante fantasía y un sentido de la narración verdaderamente admirable. Los efectos sonoros para describir las escenas y los caracteres resultan aquí más originales que nunca, y el uso de la vocalidad está logrado con mayor libertad, permitiendo con ello la elaboración de un producto de inagotable riqueza y variedad. Es francamente interesante el tratamiento del recitativo, apoyado en un bajo continuo plenamente desarrollado, y también lo es el acompañamiento a las distintas intervenciones de los personajes, caracterizados por un determinado conjunto instrumental, que están incluidas en los denominados «intermedios», cuya misión es la ilustración y comentario de las palabras del Evangelista. En resumen, esta **Historia de la Natividad** supone la definitiva consolidación del género ya tratado por Schütz en la **Historia de la Resurrección** (1625), y que no volvería a alcanzar en tal grado ni siquiera en las **Historias de la Pasión** (1665-1672), de las que todavía no se ha probado totalmente su autenticidad. Queda así definido como el máximo ejemplo dentro del género de las **Historias** de los compuestos por Schütz.

La versión que presenta Erato me parece de extraordinaria calidad. Se ha respetado la orquestación original dispuesta por Schütz (violin, violetta, viola da gamba, contrabajo de viola, flauta de pico, trombón, trompeta, fagot y órgano). Los instrumentos son tocados con admirable técnica por el conjunto Música Polyphonica de Bruselas, que, gracias a la abundante discografía recientemente aparecida, está consiguiendo demostrar que se trata de uno de los más personales conjuntos dedicados a la música barroca. A ello ha contribuido decisivamente la labor de su director, Louis Devos, que ya había grabado con ellos una muy estimable versión de la **Historia de la Resurrección** para la misma editora. La **Historia de la Natividad** es aún superior, con una perfección estilística y conocimiento del autor mayores a las demostradas anteriormente. La dirección es menos teatral que la de Norrington, más inspirada en algunos momentos aislados, pero sin esa sencillez siempre presente en Devos, que conduce la música de un modo absolutamente relajado y apacible, sin altibajos y con una fluidez natural. La intervención del conjunto coral Schola Cantorum Bruxellensis es también muy estimable. Los solistas son magníficos en ambas versiones. En la presente, la parte del Evangelista está encomendada a un baritono (y no a un tenor, como figura en la partitura). Al margen de ello, la aportación de Kurt Widmer es muy interesante en lo estilístico e interpretativo, si bien vocalmente no está ya en el impecable momento en el que grabó **La Resurrección** (Ian Partridge está perfecto con Norrington). Resplandeciente el Ángel de Bernadette Degelin (comparable incluso a Felicity Palmer), y muy bien el amplio conjunto de breves intervenciones. La grabación, como suele ser norma en Erato (aunque recientemente hayamos padecido alguna excepción), tiene gran presencia y resulta muy acogedora. Se incluyen tres **Motetes** sobre tema navideño, pertenecientes a la colección «Geistliche Chormusik», publicada en 1648: **Also hat Gott die Welt geliebt, Ein Kind ist uns geboren y Das Wort**

ward Fleisch. Esta aportación, igualmente en una interpretación plenamente válida, redondea una publicación muy importante tanto por el interés de la obra como por la calidad de la versión.—R.B.I.

SCHÜTZ: Sinfoniae sacrae, Op. 6. Solistas vocales e instrumentales. Les Saqueboutiers de Toulouse. Erato NUM 75234. 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

La primera colección de **Sinfonias sacras** de Heinrich Schütz fue compuesta en Venecia en 1629, durante el segundo de sus viajes a Italia (las dos series restantes, **Op. 10 y Op. 12**, fueron compuestas entre 1647 y 1650). Si en el primero de los viajes, en 1609, conoció a Giovanni Gabrieli, en el segundo entró en contacto con Claudio Monteverdi. Las **Sinfonias sacras Op. 6** muestran una mayor preocupación por el efecto dramático, procedente del madrigal y las obras escénicas de Monteverdi, que se manifiesta en la elaborada escritura instrumental de las **Sinfonias** y en la búsqueda de un «afecto» teatral capaz de dar carácter tipificador a las voces que intervienen en cada uno de los veinte números (aquí reducidos a diecinueve, con la exclusión del cuarto). La espectacularidad y riqueza instrumental aparece aquí con una mayor fuerza que en otras composiciones de Schütz, sin duda estimulado por el colorido y el ritmo italianos, tan en contraste con la Alemania enfrascada en la austeridad luterana y en la brutal Guerra de los Treinta Años, que habría de continuar hasta 1648, provocando en Schütz una reacción más interiorizada y austera.

La versión de Erato, con la acostumbrada calidad de sonido (aunque en la última cara aparece alguna distorsión en los agudos), ofrece una versión digna de estas **Sinfonias**, apoyada en la calidad técnica de los Sacabucheros de Toulouse —superior a la de los restantes miembros del conjunto instrumental—, que llega a niveles muy brillantes pero algo externos, sin saber obtener la profundidad que alberga la obra. Los cantantes oscilan entre la simple discreción y la calidad (sobre todo, las sopranos Véronique Dietschy y Brigitte Bellamy, y los tenores John Elwes y Guy de Mey), aunque, en general, no logran tampoco pasar de la corrección, produciendo una sensación de monotonía, muy poco acorde con la música de Schütz.—R.B.I.

SHOSTAKOVICH: los 2 Conciertos para violoncelo y orquesta. Heinrich Schiff, violoncelo. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Maxim Shostakovich. Philips 412 526-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

En mi opinión Maxim Shostakovich rinde un flaco servicio a la música de

su padre con este disco. No sé si la imagen que quiere dar de los **2 Conciertos para violoncelo** del compositor soviético (tan romantizada e inclusive decadente) tendrá que ver con el beligerante partido que ha tomado ante el contenido del escandaloso «Informe Volkov» sobre las **Memorias de Dimitri Shostakovich**, que como se sabe defiende a un Shostakovich alejado de la condición de «compositor oficial» con que tradicionalmente se le ha etiquetado. Sin entrar en juicios de valor sobre el trabajo de Volkov (probablemente acertado en muchos aspectos y algo desorbitado en otros), lo cierto es que está claro, a juzgar por esta grabación, en qué extremo de la polémica se ha alineado Maxim Shostakovich.

La «occidentalidad» de los **2 Conciertos para violoncelo** de Dimitri Shostakovich pasa, según su hijo, por el romanticismo más contemplativo, vacío, esteta y exento de conflicto dramático que concebirse pueda. La ironía, el sarcasmo, la denuncia, el antibelicismo y, por supuesto, el consiguiente sentimiento nihilista desarrollado y expresado en forma creativa (musical, en este caso) por su padre, no son factores, para él, a tener en cuenta a la hora de interpretar su música. Es suficiente, en los movimientos rápidos, con divertirse un poco; más que de sobra hacer una música graciosa (dentro de un orden, claro, porque la «gracia» puede fácilmente convertirse en crítica feroz). Y en los lentos no perder las directrices marcadas por Chaikovsky en sus menos felices momentos sinfónicos, ésos en que el mundo parece hundirse en medio de una tragedia tan patética como grotesca. Todo ello es bastante, desde luego, si se apuesta porque las cosas no cambien; si se quiere que Shostakovich siga siendo el «buen chico» de siempre, y ello a pesar de ciertos «desviacionismos» aventureros. Personalmente pienso que es hora ya de quebrar esa imagen. Para ello, nada mejor que poder contar con buenas versiones de su música. Estas no lo son, pues ni Maxim Shostakovich, ni Heinrich Schiff, que toca bien y nada más, se preocupan de bucear mínimamente en el riquísimo subtexto de las obras. Versiones recomendables de estos **Conciertos**: Rostropovich/Ormandy (CBS) para el **núm. 1**, y Rostropovich/Ozawa (D.G.) para el **núm. 2**.—P.G.M.

SIBELIUS: Cuarteto en Re menor, Op. 56, «Voces intimae». DELIUS: **Cuarteto de cuerda.** Cuarteto Fitzwilliam. Decca Oiseau-Lyre 9-51014 (DSLO 47). Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Muy acertadamente, los responsables de Decca rescatan y publican entre nosotros una grabación más, ésta de 1980, del Cuarteto Fitzwilliam interpretando obras poco frecuentadas en disco. Parecidos términos elogiosos a los que empleamos para comentar sus versiones del **Cuarteto** de César Franck (merecedora «ex aequo» del Premio RITMO al mejor disco de música de cámara de 1985) y de los dos **Cuartetos** de Borodin, hemos de utilizar ahora para referirnos a este nuevo disco, en el que los

británicos continúan enfrentándose a obras decididamente post-románticas, éstas encuadradas en las dos primeras décadas de nuestro siglo.

Ya nos hemos extendido suficientemente en estas páginas sobre las cualidades interpretativas del Fitzwilliam, ideales para la traducción de la música de estas características (recordemos, salvando todas las distancias estéticas que se quieran, su impresionante y plurigalardonado ciclo Shostakovich). Su sonido FRIO, obtenido principalmente en base a la comediósimas utilización del vibrato y a la consciente eliminación de un buen número de los armónicos superiores, es ideal, claro está, para traducir una obra como el **Cuarteto «Voces intimae»** de Sibelius. Se necesita para ello, por supuesto, una afinación absolutamente perfecta, pues es bien sabido que el vibrato suele convertirse a veces en un hábil recurso para disimular o corregir sobre la marcha los problemas de afinación. Todo ello lo arropa con un minucioso estudio de la dinámica y de su influencia sobre los climas de cada movimiento, así como con una admirable disección formal de la partitura, fruto de la cual, entre otras virtudes, es obligado señalar la particular maestría de los ingleses en la forma de presentar los contramovimientos y los diálogos entre dos o más instrumentos o de situar espacialmente las voces secundarias. Este enfoque es especialmente adecuado en una obra como el **Cuarteto** de Sibelius, una partitura hermética, difícil y que se presta por su duración (33 minutos aproximadamente) a producir el cansancio en el oyente, que ha de escucharla varias veces para conseguir aprehenderla. El Fitzwilliam construye su versión con una total coherencia: técnicamente, superan las numerosas dificultades de la partitura con aparente facilidad (admirables los «spiccatis» y los unisonos del quinto movimiento); conceptualmente, callan de lleno en el difícil y complejísimo idiomatismo sibeliano, desde una perspectiva, eso sí, más cercana a la que adopta en la interpretación de sus **Sinfonías** Ashkenazy que a la que prima en las ya históricas, y mucho más post-románticas, versiones de Barbirolli. En cualquier caso, basta leer las magníficas notas de Alan George, viola del Cuarteto, para constatar que su conocimiento de la música de Sibelius no se limita en ningún caso a su producción camerística, sino que se amplía a otras parcelas de su catálogo, lo que le(s) sirve para situar este interesantísimo **Cuarteto** en su contexto más adecuado.

Poco hay que decir, en cambio, del **Cuarteto** de Frederick Delius. Se trata de una música bien hecha, con oficio, bien escrita para cuarteto, pero vacía, sin contenido, sin personalidad, y generalmente discursiva. El Fitzwilliam la interpreta con la convicción con la que Beecham y Barbirolli dirigían sus muy endebles obras sinfónicas. El resultado es, como allí, una admirable interpretación de una música de muy escaso interés. Únicamente el tercer movimiento, «Late swallows» —un poema sinfónico en miniatura, como señala George—, contiene pasajes de una gran belleza.

La grabación, realizada en el insuperable marco del auditorio The Maltings (sede del Festival de Aldeburgh), es excelente. No es brillante, ni efectista, como tampoco lo es la interpretación. Es natural, transparente y

extraordinariamente fiel. A pesar de la larga duración de las caras, no se percibe la más mínima distorsión. En suma, dos magníficas interpretaciones de una obra maestra y de otra simplemente curiosa, interesante únicamente para completar una historia del cuarteto de cuerda del siglo XX.—

LUIS GAGO.

* * *

R. STRAUSS: Asi hablaba Zarathustra; Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, Galleria, 415 853-1. Import.

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

La versión de **Asi hablaba Zarathustra** que incluye este disco de la serie media «Galleria» es, lógicamente, la que Karajan grabó en 1974, y no su segundo registro, mucho más reciente, con la misma orquesta y para la misma firma. Lo que para el potencial comprador de aquél es una suerte, ya que se trata de una interpretación superior, con mucho, a la segunda. Y para algunos, la más grande interpretación de la obra grabada nunca. No sé: es probable que así sea, pero en todo caso habría que matizar algún que otro aspecto. Para mí es una versión de referencia, desde luego, pero valorada en su estilo. Es decir, en la línea de los «Zarathustras» hiperrománticos, volcánicos, superexpresivos, etc., sin duda la mejor con diferencia. Pero hay otras formas de ver la obra; por ejemplo, de la de un Maazel (con la Filarmónica de Viena, también para D.G.), cuya interpretación es menos grandiosa y más humana. Karajan no va por ahí, evidentemente. Para él Zarathustra es una idea que encarna valores supremos de la existencia, y como tal plantea el poema musical, todo al por mayor: grandeza cósmica, elevación espiritual suma, fuerza interna inconmensurable, estallidos emocionales al borde de la enajenación... Su versión está, ni más ni menos, en el límite de lo romántico, y en este sentido no se pueden esperar mejores resultados.

Claro, lo de Till es otra cosa; aquí no se ve tan claro cómo pueda funcionar la «historia» si se pretende, como hace Karajan, convertir un más o menos juego de símbolos presuntamente antagónicos en cuestión de estado. Demasiado serio. Personalmente, no tengo muy claro —a pesar de que la versión se escucha con placer, ése que se siente al estar ante una gran ejecución musical— si tomarse tan al pie de la letra el programa de la obra (particularmente en lo que se refiere a un exceso de grafismo en el «aplastamiento» de Till) es beneficioso para el buen disfrute de la misma. Karajan lo hace hasta extremos próximos a la crueldad. Bien, puede ser ésta una concepción válida, pero prefiero opciones más distendidas y distanciadamente irónicas.

Conclusión: disco excelente, muy recomendable en todos los sentidos. El sonido es, además, magnífico. Para **Zarathustra** recomendaría ésta y la de Maazel. Para **Till** la de Solti (con **Zarathustra**, estupenda versión y **Don Juan**, imponente; también servido en disco compacto).—P.G.M.

STRAVINSKY: Suite de El Pájaro de Fuego; La Consagración de la Primavera. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Claudio Abbado. Deutsche Grammophon, Galleria 415854-1. Import.

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Abbado grabó para Deutsche Grammophon los cuatro grandes ballets de Stravinsky de su primera época, **El Pájaro de Fuego** (1910, la **Suite** de 1919), **Petruchka** (1911), **La Consagración de la Primavera** (1913) y **Pulcinella** (1920) los años 1975, 1981, 1976 y 1979, respectivamente. El nivel de calidad media en los resultados fue bastante alto, cuando no supremo, cual es el caso de la versión de **Petruchka**, para mí, junto con la de Haitink y la más moderna de Bernstein, excelente alternativa discográfica para la obra. Las de la **Suite de El Pájaro de Fuego** y **La Consagración de la Primavera** que aparecen ahora en un mismo disco (¡magnífico y aprovechado acoplamiento!) de la nueva serie media de importación (con comentarios en castellano) «Galleria», son más que buenas, aunque sin alcanzar categoría referencial.



Abbado hace un **Pájaro de Fuego** idiomático y estupendamente resuelto en el aspecto sonoro, pero a mi entender no lo suficientemente contundente en las danzas de mayor carga agresiva. Parece claro que allá donde puede abrir la caja de sonoridades mágicas se siente a gusto, y no tanto cuando ha de ordenar a la orquesta que golpee con fuerza. Para mi gusto, en algunos pasajes («Ronda de las Princesas» y, en menor medida, «Canción de Cuna») se muestra incluso excesivamente delectante en lo sonoro y, probablemente, un punto desligado del desarrollo dramático de la historia. En cualquier caso, la realización es intachable, muy satisfactoria. Entiéndanse, por consiguiente, mis apreciaciones críticas como producto del gusto personal.

En el número 528 de RITMO (diciembre de 1982) tuve la ocasión de hablar de la versión discográfica de **La Consagración de la Primavera** por Abbado, en una «Discoteca Básica» dedicada a la obra. Decía por aquel entonces que se trata de una interpretación no muy apasionada, con una idea del rito traducida en equilibrada mezcla de misticismo y sensualidad, impecablemente realizada y cuyo rigor constructivo es valor

fundamental ganado ante su posible falta de primitivismo. Cuatro años después mantengo lo dicho en aquella ocasión y añado que, no habiéndose modificado sustancialmente desde entonces el panorama discográfico de la pieza, razón de más para seguir defendiendo que la versión de Abbado mantiene intactos los valores de antaño.

Las respectivas grabaciones (no son del mismo ingeniero) me han parecido excelentes. Con la «remasterización digital» a que han sido sometidas, han ganado bastante con respecto a la edición primitiva en ambos casos. Particularmente la de **El Pájaro de Fuego**.—P.G.M.

TALLIS: Lamentaciones de Jeremías. Misa Puer natus est nobis. 3 Motetes. Coro del King's College, Cambridge. Director: Philip Ledger. EMI ASD 4285. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Lo primero que tenemos que advertir es que Thomas Tallis (1505-1585) tuvo que sufrir en sus propias carnes y en su producción musical los cambios turbulentos de la religión: supresión de los monasterios por una parte, prohibición de la celebración de la Misa por otra, restablecimiento oficial del catolicismo con María Tudor durante cinco años y prohibición de nuevo al subir al trono Isabel I. Así pues, Tallis tiene obras escritas para la liturgia católica y por otra parte es uno de los primeros músicos en escribir para la liturgia anglicana, especialmente en el período 1547-1553.

En el disco que comentamos tenemos obras de la liturgia católica solamente, a excepción del anthem **If ye love me**. En la primera cara está la **Lamentación de Jeremías**. Esta obra se nos ha transmitido generalmente como si se tratara de una sola pieza, y desde los manuscritos de la época, cuando en realidad son dos composiciones diferentes e incluso están en distintos modos. La primera abarca los versículos que empiezan por Aleph y Beth, y la segunda desde Guimel a Daleth y Heth. Tallis utiliza mucho en esta obra el procedimiento imitativo, hasta tal punto que podemos decir se convierte en algo fundamental para la organización de la textura contrapuntística.

Una segunda obra maestra que incluye el disco es la **Misa Puer natus est nobis**, escrita para siete voces y compuesta posiblemente antes que la **Lamentación de Jeremías**. Estructuralmente la Misa está basada en la melodía gregoriana del introito del día de Navidad, cuyo texto es el siguiente: «Puer natus est nobis et filius datus est nobis cuius imperium super humerum eius et vocabitur nomen eius, magni consilii angelus».

El disco contiene también dos motetes con texto latino. Se trata de **O nata lux de lumine**, que es enteramente homófono, y **Salvator mundi salva nos**. Este último es uno de los motetes más conocidos de Tallis. Su texto está tomado de una antifona de la fiesta litúrgica de la Exaltación de la Cruz. Musicalmente está tratado en estilo imitativo, tan del gusto de Tallis.

Y, finalmente, hacemos referencia al «anthe» **If ye love me, keep my commandments**. Se trata, pues, de una obra religiosa escrita en inglés y forma parte de un grupo de siete piezas escritas en el estilo de los anthe, que para Thomas Tallis son casi siempre armónicos, aunque empleando también, ocasionalmente, la imitación.

En cuanto a la interpretación digamos, en primer lugar, que hay una conjunción muy buena de las voces; un empaste muy bien logrado de las mismas que es una de las características del Coro del King's College de Cambridge. En la **Lamentación de Jeremías** intervinieron voces de contratenor. A mi juicio falta colorido tímbrico en esta obra y resulta al final un poco pesada y monótona. En general digamos que la interpretación está muy bien cuidada, en especial en lo que se refiere al fraseo. Pero hay algo que me gustaría señalar: hay momentos en que resulta muy plana, con poca gracia, cosa, con poco relieve.

Respecto al sonido de la grabación no hay ninguna pega que poner: es digital, muy buena, con una gran calidad. En definitiva, un disco muy interesante que nos brinda la oportunidad de conocer mejor al maestro Thomas Tallis a través de algunas de sus más importantes obras.—**FRANCISCO JAVIER LARA**.

* * *

TELEMANN: Conciertos para violín núms. 3, 4, 8, 9 y 11. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Iona Brown, violín y directora. Philips 411 125-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Poco a poco vamos conociendo la «ópera omnia» de Georg Philipp Telemann, tan ingente como cualitativamente desigual. Le llega ahora el turno a cinco de los veinte **Conciertos para violín** que han llegado hasta nosotros. Como podía esperarse, Iona Brown y la Academy of St. Martin son intérpretes más que solventes de estas partituras. La Brown exhibe un sonido terso, que obtiene con una firme presión del brazo derecho, utilizando en todo momento (salvo, claro está, en los movimientos lentos) arcadas rápidas y firmes, generalmente en la punta de la vara. En obras como éstas, de escasa dificultad técnica, el único problema para un violinista como la Brown o para una orquesta de la talla de la Academy consiste casi exclusivamente en mantenerse en estilo: el comedido

uso del vibrato, la ausencia de protagonismo del violín solista (un auténtico «primus inter pares»), la clara presencia del bajo continuo, son todas ellas virtudes que coadyuvan a la obtención de una versión estilísticamente intachable. La sonoridad, ya se sabe, no es ORIGINAL, AUTÉNTICA O HISTÓRICA, pero hora es ya de juzgar versiones de la música barroca abstractando en lo posible esta circunstancia, puramente fáctica. Con todas las reservas que se quieran, es más importante aquí el fin que los medios y sería injusto descalificar una interpretación por el solo hecho de que se utilicen violines del Setecientos con cuerdas metálicas, diapasones más largos, etc. y arcos curvados hacia fuera, más tensos, etc., etc. Sabido es que hay dos tipos de orquestas; juzguemos, pues, partiendo de ese hecho y dejemos de lado las discriminaciones.

Recientemente se ha descubierto que el **Concierto núm. 11**, atribuido hasta 1983 a Telemann, fue compuesto por un tal Johann Ludwig Horn. Y se nota, porque es una obra de mucho menor interés que sus compañeros de registro, unas obras más breves, originales y atractivas que aquél (el núm. 3, por ejemplo, es un curioso heredero del modelo corelliano). Telemann, no obstante, ya se puso a resguardo de posibles críticas cuando señalaba en su autobiografía (1718) que «la variedad siempre da placer... he de confesar que ninguno de estos **Conciertos** proviene directamente del corazón».

En suma, disco novedoso, muy bien grabado, pero perfectamente prescindible.—**L.C.G.**

VERDI: Cuatro Piezas Sacras. Cecilia Gasdia, soprano. Coro Sinfónico y Orquesta de la Fundación Gulbenkian de Lisboa. Director: Claudio Scimone. Erato NUM 75249. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Las **Cuatro Piezas Sacras (Ave María, Stabat Mater, Laudí alla Vergine María**—según Dante—y **Te Deum**) 1 forman una de las partituras más decididamente bellas del catálogo verdiano, y una sabia conjunción de la polifonía clásica con el teatralismo de la ópera italiana, escritas con una sobriedad y a la vez capacidad de recreación poética de un texto verdaderamente ejemplares, resultando únicas en su género en la historia de la música. Han sido repetidamente llevadas al disco, con bastante fortuna. La presente versión se apoya en el Coro Sinfónico de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, una agrupación de calidad preparada actualmente por Fernando Eldoro,—que ha relevado al experto Michel Corboz— a la que pudimos escuchar en un bello concierto en Madrid, dirigido también por Claudio Scimone, titular de la Orquesta del mismo organismo cultural portugués. El Coro es un conjunto muy disciplinado, que sabe cantar y hacer música, aunque en su interpretación de estas **Cuatro Piezas Sacras** no llegue a los elevadísimos niveles de coros de tal prestigio mundial como los de Cámara de Estocolmo y de la Radio Sueca (Muti), Philharmonia (Giulini)



o el de la Sinfónica de Chicago (Solti). Los mejores números son los impares, los exclusivamente corales, ya que en las partes orquestales la dirección de Scimone me ha sorprendido poco gratamente por su escasa habilidad, la linealidad y el poco refinamiento aplicados a obras tan delicadas y espléndidamente construidas. Hay un exceso de efectismo, que se extiende también a la intervención de una aquí poco comunicativa Cecilia Gasdia, claramente inferior a Baker, Minton y Auger en el brevisimo pero mágico «In te, Domine». La toma sonora, aunque las últimas grabaciones de Erato que he escuchado me han parecido magníficas, es bastante bronca y ayuda poco al escaso lucimiento de la Orquesta. Las versiones de Solti (Decca) por su exquisitez, Giulini (EMI) por su austeridad monumentalidad, Muti (EMI) por su sentido teatral e, incluso, Mehta (Decca) por su comunicatividad y en ocasiones fascinación, son muy superiores a esta de Scimone, que me ha defraudado en un director que conoce a fondo el repertorio italiano.—**R.B.I.**

VERDI: Il Trovatore. Antonietta Stella, Carlo Bergonzi, Fiorenza Cossotto, Ettore Bastianini, Ivo Vinco. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milan. Director: Tullio Serafin. Deutsche Grammophon 415 389-1 2 discos. Import. Precio especial.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Con la presente reedición se recupera una muy interesante versión que data de 1963 de esta merecidamente célebre ópera de Verdi. Si bien es cierto que en el reparto figuran nombres de distinguidos cantantes de la época, no es una versión caracterizada por el divismo ni por la espectacularidad de las voces, sino más bien por la profesionalidad y el buen hacer musical bajo la inteligente y sensible batuta de Tullio Serafin, quien busca realzar ante todo la belleza melódica y dinámica de la partitura. El respeto por la partitura original es otra de las características generales de este disco, eludiendo la mayoría de los cambios y añadidos que se han venido haciendo costumbre y sin que por ello se reste atractivo a la versión. Sirva como ejemplo la omisión de los Si bemoles agudos en la *Serenata* de Manrico del primer acto y en la *morte a me parra* del tercero, así como los *Do* sobreagudos de Azucena en el dúo con Manrico del segundo acto y de Leonora en el dúo con el Conde de la penúltima escena del último acto (menos frecuente), así como el *Re* bemoles sobreagudo del terceto del final del primer acto. Sólo se han mantenido, y acertadamente, los *Do* sobreagudos de la *Pira*, costumbre obligada.

La dirección de Serafin es diáfana, cuidadosa en los matices, brillante y espontánea. Su planteamiento es de corte tradicional, más lírico que dramático, y sin efectismos rebuscados.

El reparto de cantantes está bien equilibrado. Antonietta Stella encarna una Leonora de temperamento no dramático, pero de mucho lirismo y humanidad. Voz de cierta fragilidad y sin grandes agudos, pero de mucha homogeneidad y muy bello timbre, hace gala de una sensibilidad musi-

cal muy entrañable y asume con corrección las agilidades y diversas dificultades vocales del papel. El Manrico de Carlo Bergonzi tampoco es de talante dramático ni especialmente apasionado, pero sí de un lirismo muy expansivo, vigoroso y de tono heroico, unido a un considerable refinamiento musical y amabilidad de fraseo. Adolece de ciertas dificultades y cambios de color, sobre todo en la zona del paso, pero los agudos son valientes, y en la *Pira* consigue tres *Do* sobreagudos de bastante buena factura, prolongadísimos el del final Bastianini, sin duda uno de los grandes baritonos del siglo, de voz recia y timbrada, de gran empaque y dramática exuberancia de excelente escuela y vibrante expresividad, está además muy acertado en el presente registro. Fiorenza Cossotto es una Azucena admirable, de voz vigorosa y muy timbrada, temperamento apasionado y con gran entrega y vitalidad interpretativa. El bajo Ivo Vinco, finalmente, es también un excelente Ferrando, de voz oscura y profunda, manejada con inteligencia, resolviendo con soltura y seguridad las difíciles agilidades de su escena del primer acto. Interpretativamente, no obstante, es demasiado templado.

Merece este registro, a pesar de sus años, un digno lugar entre otras grabaciones más modernas. De enfoque muy diferente, y a nivel comparable, la excepcional versión de Giulini (DG, Ver comentario en RITMO, diciembre de 1984; Domingo, Plowright, Nesterenko, Fassbaender, Zanzanaro), marcada por una dirección analítica, profunda y absorbente, de gran sobriedad en la interpretación vocal. La versión de Zubin Mehta, brillante, inteligente y extrovertida, representa otro enfoque diferente, y es seguramente más atractiva y solvente en su conjunto, contando con un extraordinario plantel de cantantes (L. Price, Domingo, Cossotto, Milnes Gaiotti), sin escatimar casi ninguna de las interpolaciones de agudos que la costumbre ha venido introduciendo. E inferiores, en mi opinión, la de Bonyngé (Pavarotti, Sutherland, Horne, Wixell, Ghiaurov), Karajan (Price, Bonisolli, Obraztsova, Cappuccilli, Raimondi) y Colin Davis (Carreras, Ricciarelli, etc.).

Se acompaña un encarte que incorpora el libreto, con traducciones al inglés, alemán y francés. Finalmente, el hecho de que sean sólo dos discos es un aliciente. **F.C.H.M.**

VIVALDI: Los 4 Conciertos con órgano. André Isoir, órgano. Monique Frasca-Colombier, violín. Michel Giboureau, oboe. Orquesta de Cámara Paul Kuentz. Director: Paul Kuentz. Deutsche Grammophon Privilege 415 816-1.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Deutsche Grammophon española reedita este magnífico disco en su serie económica Privilege, dando muestras, otra vez, de que su política discográfica local anda por mejor camino que la que, más allá de nuestras fronteras, están diseñando últimamente los máximos responsables de la Compañía. Claro está, en mercados donde las importaciones se han hecho dueñas y señoras, muy

ULTIMAS NOVEDADES

PHILIPS

Digital Classics

ALBUMES

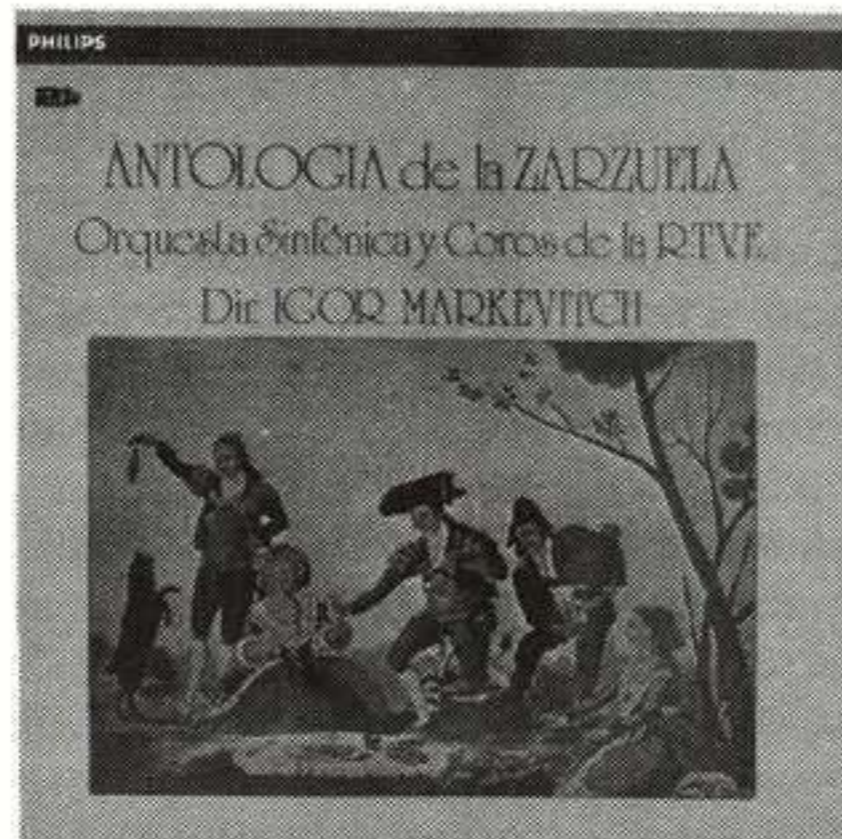
BACH: El Arte de la Fuga
Zoltan Kocsis, piano
412 141-1, Doble LP Dig.

DONIZETTI. L'Elisir d'Amore
Ricciarelli, Carreras, Nucci, Trimarchi, Rigacci
Coro y Orquesta de la RAI de Turín. Claudio Scimone
412 714-1, 2 LP Dig. Import. 412 714-4, 2 MC Dig. Import.
412 714-2, 2 CD Dig. Import.

MOZART: 23 Conciertos para piano (Nos. 5 al 27)
Alfred Brendel. Academy of St. Martin-in-the-Fields
Sir Neville Marriner
412 856-1, 13 LP. Import. 412 856-2, 10 CD. Import.

MOZART: las grandes Sonatas para violín y piano (Nos. 17 al 34)
Arthur Grumiaux, violín. Walter Klien, piano
412 141-1, 5 LP. Dig. Import.

**VIVALDI: los Conciertos completos para oboe,
2 oboes y oboe y fagot**
Heinz Holliger, Maurice Bourgue, oboes
Klaus Thunemann, fagot. I Musici
416 120-1, 5 LP. Import.



"ANTOLOGIA DE LA ZARZUELA"
Solistas, Coro y Orquesta Sinfónica de la RTV Española
Igor Markevitch
416 800-1, Doble LP. Oferta

DISCOS Y CASSETTES

**BACH: Obras para clave: Suite BWV 996; Toccata 914;
Capriccio 992; Fantasía y fuga 904; Preludio, fuga y allegro 998**
Gustav Leonhardt
LP 416 141-1 Dig. Import. CD 416 141-2 Dig. Import.

BERG: Concierto para violín. 3 Piezas para orquesta op. 6
Gidon Kremer. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera
Sir Colin Davis
LP 412 523-1 Dig. Import.

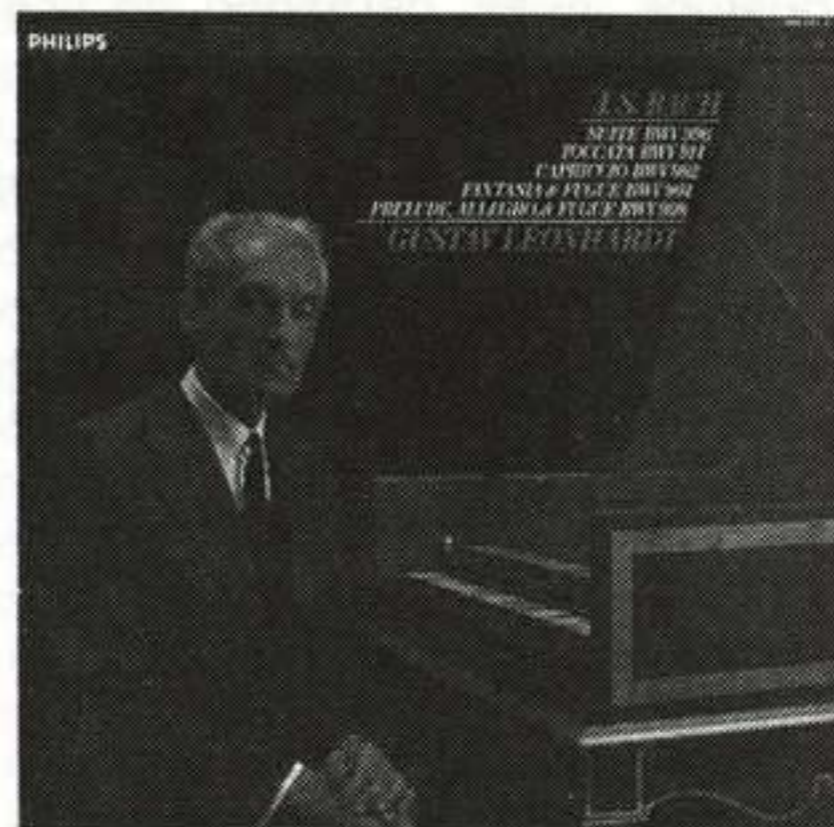
FAURÉ: Requiem
Lucia Popp, Simon Estes. Coro de la Radio de Leipzig
Orquesta Estatal de Dresde. Sir Colin Davis
LP 412 743-1 Dig. Import. MC 412 743-4 Dig. Import.
CD 412 743-2 Dig. Import.

GRIEG: Suite Holberg. 2 Piezas Líricas
SIBELIUS: Suite Karelia. El Cisne de Tuonela
Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir Neville Marriner
LP 412 727-1 Dig. Import. CD 412 727-2 Dig. Import.

HAENDEL: las 4 Antifonas de la Coronación
Judas Macabeo: Marcha y 2 Coros
Solistas, Coro y Academy of St. Martin-in-the-Fields
Sir Neville Marriner
LP 412 733-1 Dig. Import. MC 412 733-4 Dig. Import.
CD 412 733-2 Dig. Import.

HAYDN: los 2 Conciertos para violonchelo (Nos. 1 y 4)
Julian Lloyd Webber. English Chamber Orchestra
LP 412 793-1 Dig. Import. MC 412 793-4 Dig. Import.
CD 412 793-2 Dig. Import.

HAYDN: Misa No. 9 "para tiempo de guerra" ("con timbales")
Blegen, Fassbaender, Ahnsjö, Sotin. Coro y Orquesta Sinfónica
de la Radio de Baviera. Leonard Bernstein
LP 412 734-1 Dig. Import. MC 412 734-4 Dig. Import.
CD 412 734-2 Dig. Import.



MOZART: los 4 Conciertos para trompa
Hermann Baumann. Orquesta de Cámara St. Paul. Pinchas Zukerman
LP 412 737-1 Dig. Import. MC 412 737-4 Dig. Import.
CD 412 737-2 Dig. Import.

MOZART: Divertimentos K 138 y 287
Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-the-Fields
LP 412 740-1 Dig. Import. CD 412 740-2 Dig. Import.

MOZART: Divertimento K 334. Marcha K 445
Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-the-Fields
LP 411 102-1 Dig. Import. MC 411 102-4 Dig. Import.
CD 411 102-2 Dig. Import.

MOZART: Cuartetos de cuerda Nos. 21 y 22, K 575 y 589
Cuarteto Orlando
LP 412 121-1 Dig. Import. CD 412 121-2 Dig. Import.

MOZART: Sonatas para piano K 279, 457 y 576. Fantasía K 475
Mitsuko Uchida
LP 412 617-1 Dig. Import. MC 412 617-4 Dig. Import.

MOZART: Sonatas para piano K 330 y 333. Adagio K 540
Giga K 574
Mitsuko Uchida
LP 412 616-1 Dig. Import. CD 412 616-2 Dig. Import.

**SCHUBERT: Sonata para arpeggione. SCHUMANN:
Piezas Fantásticas op. 73. 5 Piezas en estilo popular, op. 102**
Mischa Maisky, violonchelo. Martha Argerich, piano
LP 412 230-1 Dig. Import.

SCHUBERT: Sonata para piano No. 15, en Do mayor, D 840
Sviatoslav Richter
LP 416 292-1. Import. CD 416 292-2. Import.

VIVALDI: 5 Conciertos con guitarra, R 93, 356, 425, 532 y 580
Los Romero. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Iona Brown
LP 412 624-1 Dig. Import. MC 412 624-4 Dig. Import.
CD 412 624-2 Dig. Import.

"ALFRED BRENDEL en vivo, a beneficio de Amnistía Internacional"
Obras de BERG, BUSONI y LISZT
LP 416 319-1. Import.

"ARIAS DE OPERAS FRANCESAS"
Barbara Hendricks, soprano. Orquesta Filarmónica
de Montecarlo. Jeffrey Tate
LP 410 446-1 Dig. Import.

poco margen de decisión les queda a las filiales, a no ser la organización y programación de las series económicas. De modo y manera que, cuando éstas funcionan debidamente (como es el caso de Privilege), uno, desde su reducida esfera de influencia en la formación de opiniones al respecto, no puede dejar de hacer lo posible para que datos como éste no pasen inadvertidos a los discófilos españoles.

El disco que ocupa el presente comentario es un paradigmático ejemplo de lo expuesto más arriba. Grabado en 1976, pero de una calidad sonora que muchos de los que se registran hoy quisieran para sí, está conformado por quizás los **Conciertos** más singulares que nunca escribiera Vivaldi; por obras con órgano en la parte solista, algo absolutamente atípico en la producción concertante del autor veneciano. ¿Son obras menores, se podría pensar? Simplemente, para variar, exultantes y hermosas piezas, cuando no (caso de los **R 554A** y **R 585**) obras maestras. Y además con la originalidad añadida de poder comprobar cómo Vivaldi consiguió que un órgano pudiera hacer las cosas de un violín concertino. Demasiado.

Paul Kuentz, a cuyas órdenes se pasean los solistas por esta contagiosamente vitalista música, realiza una interpretación de la misma para mi gusto modélica, aunque, ya se sabe, desfasada —por su INSOPORTABLE incontinencia expresiva e INTOLERABLE sentido del color y ritmo— para aquellos que defienden las llamadas nuevas-VIEJAS corrientes interpretativas del barroco italiano. Kuentz y su orquesta hacen un Vivaldi en italiano puro, o sea descarado, carnoso y sensual; de una fuerza vital y sinceridad casi pecaminosa... Yo, personalmente, tomo partido ante esta manera de concebir la música orquestal de aquél. Pero, en todo caso, cada lector, con sus gustos a cuestas, decidirá si prefiere o no éste al Vivaldi sofisticado y REDIMIDO de la mayor parte de las denominadas interpretaciones historicistas. Es cuestión de gustos... y de principios.—**P.G.M.**



o «convenza». Los reparos se deben a una falta de entendimiento por parte de Mehta del lenguaje wagneriano, que —aunque pueda ser visto de diferentes modos— en mi opinión permanece aquí alejado. La sonoridad orquestal carece de grandeza y de garra, todo es demasiado dulce, lírico, soñador; el arrebato y la inflamación que tantas veces admiramos en el gran director hindú brillan aquí por su ausencia, echando por tierra, por ejemplo, el dúo final, que carece de ardor, de entusiasmo al descubrir «Siegmund» y «Sieglinde» su amor y dejarse invadir por él, así como de pulso y progresión hacia el embriagador y triunfal final, resultando aquí precipitado y parco, pese al trallazo conclusivo.

¿Los cantantes? Sobresaliente a Marton, aprobado sin más a Hofmann y notable alto a Talvela. Ella posee una voz ideal para este papel semi-dramático (dentro de lo que es Wagner) por su densidad y brillo, de un color bellissimo y, sobre todo, es muy musical y comunicativa. Por encima de un leve trémolo y de ocasionales tirantes en la zona del paso hacia arriba, puede ser una de las mejores «Sieglinde» de los últimos tiempos. He tenido varias veces la impresión de que, consciente o no de ello, imita las maneras de Gwyneth Jones. Peter Hofmann tiene una de las pocas voces de tenor dramático existentes hoy día, pero no es una voz precisamente bella. Y lo impresionante que, en determinados momentos, es en teatro, rara vez lo resulta en disco. Y en esta ocasión, menos aún, está bastante temblón, como si fuese una voz vieja y cansada; flaquea en la zona aguda (aunque es sólido y sonoro en la grave), no le corre bien la voz, que queda como apresada. Tiene buenos momentos en cuanto a depuración musical y gusto (así, el comienzo de «Winterstürme»), pero en «Notung!», por ejemplo, le faltan vigor y rotundidad y, casi siempre, entusiasmo. O sea, de lo más flojo que le recuerdo. El veterano bajo Talvela, antes de imponente y cavernosa voz, parece haber perdido buena parte de estas cualidades, pero conserva en esta interpretación de «Hunding» una vehemente caracterización de acusados tintes siniestros, como convienen al hosco y terrible personaje.

La toma de sonido es un poco extraña, con una presencia en general algo lejana, y unos «picos» dinámicos, sin embargo, estridentes. En resumen: una desigual y en conjunto poco convincente interpretación, muy

por debajo de las de Dernesch, Cochran, Sotin/Klemperer (EMI, 1973) o Flagstad, Svanholm, Van Mill/Knapertsbusch (Decca, hacia 1957), con la única ventaja sobre éstas de ocupar sólo un disco.—**T.**

WAGNER: Tannhäuser. Klaus König, Lucia Popp, Bernd Weigl, Waltraud Meier, Kurt Moll, Siegfried Jerusalem, Walton Groenroos, Donald Litaker, Rainer Scholze, Gabriele Sima. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Bernard Haitink. EMI 270265 3, 3 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★

Sonido: ★★★

Desde 1970, año de grabación de la versión de Solti para Decca, no se había grabado ningún **Tannhäuser** completo, por lo que esta publicación, que suponía la primera ópera de Wagner dirigida por Haitink en disco, era esperada con gran interés, aumentado por la posibilidad de escuchar la versión de Dresde, sin la inclusión de la música del «Venusberg» destinada a la representación de 1861 en la Opera de Paris (y, por lo tanto, se puede considerar más auténtica, sin entrar a analizar el valor que pueda tener la parte añadida). La escucha ha supuesto una relativa decepción, muy en especial por la desigual e irregular dirección de Haitink —aunque hay que señalar que las pruebas que había ofrecido en la grabación de la música puramente orquestal de las óperas de Wagner para Philips no conseguían convencer—. El director holandés plantea la ópera, ya de por sí quizá la más romántica de su autor, junto a **Lohengrin** y buena parte del **Holandés errante**, desde una perspectiva lírica y poco dramática, inspirándose en el melodismo procedente de Carl Maria von Weber y en la blandura mística de la pintura prerrafaelista. Esta postura, de una ligereza italianizante (por lo melódica, que no por la falta de tensión), no deja de tener su interés, pero encuentra enseguida sus limitaciones, muy en concreto en toda la música relacionada con el mundo pagano de «Venus» (al menos, al omitir la bacanal, se ha evitado la insistencia en la falta de carácter apasionante y sensual de la versión). Mejora bastante Haitink en la tercera escena del acto primero, con la presentación de los caballeros del Wartburg (lujosamente capitaneados por Siegfried Jerusalem y Bernd Weigl), en un clima brillante que se mantiene hasta el final del acto y continúa, aunque con altibajos, en el segundo, que comienza con una resplandeciente aparición de Lucia Popp, y prueba las interesantes dotes como concertador de Haitink y la soltura que recientemente ha adquirido en el campo de la ópera. La tensión final con la que acaba el acto queda un tanto falta de ímpetu, el mismo que ha estado ausente en la intervención de «Tannhäuser» frente a los demás caballeros, esgrimida sin la suficiente fuerza requerida. El tercer acto contiene los mejores momentos de toda la dirección en la primera escena, señalando adecuadamente la reflexiva e introspectiva desesperación de «Elisabeth» y el aislamiento de «Wolfram». La llegada de los peregrinos no resulta lo bri-

llante que debiera (problema achacable también a la grabación, que no tiene el suficiente volumen, y presenta al conjunto orquestal de modo opaco y plano, desde el punto de vista sonoro). Pero la atmósfera recae, sobre todo, en la última intervención de «Venus», y conduce a un final demasiado precipitado. La respuesta orquestal es correcta, sin grandes alardes, y hace echar de menos a la gloriosa Filarmónica de Viena. El repertorio vocal, en el que se vuelve a notar la actual penuria de cantantes wagnerianos, cuenta también, no obstante, con algunas intervenciones magníficas, como la sorprendente de Lucia Popp, en una «Elisabeth» llena de emotividad y, ante todo, impecablemente cantada, únicamente con leves problemas en los ataques de las notas agudas, que requieren mayor fuerza emisora que la suya. Su visión, dentro de un tono lírico e intimista que recuerda a Elisabeth Grümmer, tiene auténtica personalidad, resultando un auténtico placer escuchar la pureza de su voz y su encomiable sentido del canto aplicado a una parte tan difícil, que en principio parecía poco apropiada para ella. Claro que habría necesitado el contraste con una «Venus» más sugerente que la de Waltraud Meier —correcta voz, pero intérprete, al menos aquí, superficial y poco entonada (lo contrario, pues, que Christa Ludwig)—. Bernd Weigl, aunque había mostrado un «Wolfram» mucho más plétórico de facultades en la película de Götz Friedrich, posee una de las más hermosas voces baritoneales, que emplea con correcta técnica —algo menos buena en los pasajes más ineludiblemente belcantistas, como en la «Canción de la estrella», en los que Fischer-Dieskau no tiene rival— y una interpretación equilibrada y profunda. Kurt Moll es un auténtico lujo en su intervención del acto segundo, como también el homogéneo conjunto de caballeros, posiblemente el mejor que se pueda encontrar en disco (Jerusalem, Groenroos, Litaker y Scholze), y también el encantador «Pastor» de Gabriele Sima. Queda Klaus König, «Tannhäuser» lleno de buenas intenciones y muy entregado, poseedor de una estimable voz, recia y sonora, de agradable color, pero con una técnica bastante incompleta, precaria en la administración del «fiato». La interpretación queda algo plana, mejorando en el monólogo a la llegada de Roma. Lo más destacable es que resulta audible en todos los conjuntos, a los que confiere robustez. En resumen, es una variable versión de **Tannhäuser**, que no logra superar a la magnífica de Solti en Decca, la más fácil de encontrar en el mercado (y ahora también, como esta de EMI, en compacto). Lástima por las intervenciones de Lucia Popp y Kurt Moll, que merecen otros acompañantes.—**R.B.I.**

WAGNER: Fragmentos de Los Maestros Cantores, La Walkyria, Sigfrido, Rienzi, Tannhäuser y Lohengrin. Peter Hofmann, tenor. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Ivan Fischer. CBS D 38931. Digital. Import.

Interpretación: ★★★

Sonido: ★★★★★

WAGNER: La Walkyria, Acto I. Eva Marton, Peter Hofmann, Martti Talvela. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Zubin Mehta. CBS IM 39745. Digital. Import.

Interpretación: ★★★

Sonido: ★★★

No es la primera vez que se graba aisladamente el primer acto de **La Walkyria**, episodio dramático genial y con una cierta unidad autónoma. A los que puedan rasgarse las vestiduras habrá que recordarles que wagnerianos tan insignes como Bruno Walter, Knappertsbusch y Klemperer ya lo habían hecho. Ahora bien, ¿está Mehta a la altura de las circunstancias? Más bien, no: la circunstosa introducción resulta precipitada y sin la fuerza necesaria, lo que no impide que su redoble de timbales del final sea atronador y desmadrado. Todo el resto parece tomárselo muy a pecho y cuidarlo atentamente; es decir, que no asoma la rutina o la desgana, pero ello no basta para que esto «funcione»

Peter Hofmann ofreció en Bayreuth, en 1976, prometedoras interpretaciones de «Parsifal» y «Siegfried», siendo lanzado a continuación a una importantísima carrera internacional en el campo wagneriano (además de los citados, ha cantado «Lohengrin»; en Bayreuth, entre 1979 y 1982). Adorado por crítica y público, generosamente dotado en los «cachets», Hofmann desarrolla una trayectoria artística que le sitúa en primerísimo plano entre los tenores dramáticos de la actualidad. Y, sin embargo, sus actuaciones no poseen (tanto en directo como en disco— más que un nivel musical discreto, incluso, con frecuencia, claramente insuficiente. ¿Estamos ante un simple producto de la propaganda, auspiciado por las modestísimas exigencias del público y de gran parte de la crítica? ¿O es que se está cumpliendo aquello de «en el país de los ciegos...»?

Seamos objetivos. Hofmann, además de una figura esbelta y de unas correctas dotes dramáticas—recuérdese la filmación de **La Walkyria**, del tándem Boulez-Chéreau, emitida por TVE— posee una voz en principio interesante. No es especialmente brillante, pero tiene una primera octava (desde el Do_2) pastosa, de timbre oscuro (generalmente asociado con el «heldentenor» wagneriano tipo Suthaus, en realidad, un baritenor, y su volumen no es despreciable. Otra cosa es su técnica de canto, que no pasa de lo «dilettantesco». La emisión poco ortodoxa y la casi obsesiva búsqueda de la «voce cupa», junto con una cierta inestabilidad de entonación, el dificultoso desplazamiento de la columna sonora y, lo que es peor, la insuficiente «cobertura» en el paso de la voz producen, ya de entrada, una fractura tímbrica entre los registros de pecho y de cabeza. A partir del «paso» sobre el Fa_3 , el sonido se proyecta con tremendo esfuerzo y con la pérdida de calidad (un crítico inglés habló de sonido «mugriento»). La insistencia—necesaria en Wagner— sobre las notas Sol_3 y La_3 al estar éstas insuficientemente apoyadas, produce, a la larga, una pérdida de excitabilidad de las cuerdas vocales, con la consecutiva incertidumbre tonal y la permanente sensación de peligro para la voz en esa zona. Basta escuchar a Hofmann en el brevisimo fragmento del acto segundo de **Parsifal** «*Ja! Diese Stimme!*», grabado en Bayreuth (Festivales de 1978 y 1982) para comprender el precario estado a que ha llegado la voz en el espacio de muy pocos años.

El presente recital, grabado en 1983, se inicia con dos fragmentos de **Los Maestros Cantores** («*Fanget an!*» y la «*Canción del Premio*») que revelan, dramáticamente, las insuficiencias actuales de Hofmann (los repetidos Sol_3 y La_3 , en «forte» y mantenidos, son desastrosos). Los dos extractos del primer acto de **La Walkyria** poseen nobleza en el acento («*Ein Schwert verhiess mir der Vater*») y efusivo lirismo («*Winterstürme*»), pero, comparándolos con el registro completo de esta ópera, realizado por Hofmann con Boulez (Philips 6769074), son detectables fatiga, pérdida de riqueza tímbrica y, ocasionalmente, un leve trémolo en las notas de valor largo (incluso en el registro central, en frases como «*Nachtiges Dunkel deckte mein Aug*»), aunque el Do_2 sigue bastante bien timbrado y redondo. La célebre «Canción de la forja» (**Sigfrido**, Acto 1) requiere una bravura vocal y una firmeza en el agudo (esas arriesgadas subidas al

La_3) que caen fuera de las posibilidades de Hofmann, aun cuando uno agradezca su bello centro-grave (sobre todo después de escuchar al infame Manfred Jung, pesadilla de cada Festival de Bayreuth).

El papel de «Rienzi», pensado para el gran Joseph Aloys Tichatschek (1807-1886) presenta la doble dificultad de exigir un registro agudo potente, seguro y con «squillo», a la vez que una técnica vocal «italiana» (en el sentido clásico de las «legature» y con capacidad para adornar; véase el famoso «gruppetto» de la Plegaria). Todo un Max Lorenz—espléndido en lo heroico, escúchese su cañoneante «*Die Stunde naht*»— no alcanzaba en la Plegaria del quinto acto la perfección del «legato» y el refinamiento de la línea vocal, a juzgar por el registro Acanta de 1942, publicado aquí por Edigsa 11A0251—Lorenz tenía entonces 41 años, la edad actual de Hofmann, y empezaba ya a declinar. Nuestro tenor naufraga dramáticamente, porque no consigue mantener estable la emisión y por tanto su «legato» se ve muy ensombrecido.

De **Lohengrin** ofrece Hofmann el «*In fernem Land*»: el principio, cantando con buena «mezza voce» y matizando mucho el texto, resulta muy poético y lleno de misterio. Resuelve muy bien el regulador de intensidad («*Vom Himmel eine Taube*»), incluso superando su propia versión discográfica completa (CBS 79503), pero sin alcanzar el tono místico que supo imprimir a ese momento en Salzburgo, en 1984, con Karajan. Recordemos que grandes como Lorenz o Melchior no eran muy escrupulosos con esas indicaciones dinámicas. Si, en cambio, Fleeta (EMI 1 J05901 1.281M), Windgassen (en la integral de Bayreuth, en 1953, editada por Decca 411 780 1) o Domingo (RCA PRL2-4070). Pero ya la ascensión del agudo («*Es heisst der Graal*») suena tirante y los varios Sol_3 sostenidos y La_3 comprometen seriamente la voz. Por último, el amplio extracto del tercer acto de **Tannhäuser**—obra que Hofmann no ha cantado en el teatro— presenta una primera sección bien resuelta y con emisión estable—aunque algo inexpressiva— y nuevos problemas (a partir de la ascensión al agudo «*Rief ich ihn an*»), Hofmann, bastante entregado (obsérvese la fuerza de su «*Da ekelte mich der holde Sang!*») no posee la última dimensión, enloquecida y desesperanzada, de Windgassen (grabación de Bayreuth 1962, Philips 6747249).

La dirección de Fischer es, en términos generales, adecuada y no compromete el equilibrio conceptual y el ajuste con la voz. El sonido, muy bueno. También la presentación. El prensado imagino que será bueno (lo digo por el gravísimo defecto de mi ejemplar).—**GONZALO BADENES**.

ZEMLINSKY: Sinfonía Lírica. Elisabeth Söderström, Dale Duesing. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Bernhard Klee. Musica Mundi VMS 1602. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

A menos de medio siglo de la desaparición del compositor austriaco Alexander von Zemlinsky (1871-1942), especialistas y exégetas de su mú-

sica parecen estar de acuerdo en que lo mejor de su producción fue la **Sinfonía Lírica** y los **4 Cuartetos de cuerda**. Escrita aquélla en 1922, sobre textos de Rabindranath Tagore, ha sido con frecuencia etiquetada como fiel continuadora de **La Canción de la Tierra** de Gustav Mahler. En principio parece que el espíritu de la obra está más cerca del último romanticismo mahleriano que del expresionismo, casi cruel, de los **Cuartetos** del propio autor o, desde luego, del satánico lenguaje de **Wozzeck**. Sin embargo, pienso que el asunto no es tan sencillo. La **Sinfonía Lírica** me parece una de esas obras que, según se la mire, es una cosa o todo lo contrario: una música «abierta» donde las haya, en la que la interpretación adquiere un valor determinante para su propia naturaleza. Puede ser, efectivamente, obra de sabor mahleriano, pero también de un cierto regusto al Ricardo Strauss de **El Caballero de la Rosa** y, cómo no, pieza influenciada por el Schoenberg de **Pelleas y Melisande**. E incluso, si se consideran las palabras del compositor a propósito de su interpretación—¡gran director de orquesta Zemlinsky!—, heredera de las maneras wagnerianas en cuanto a tratamiento de los «hilos conductores». En cualquier caso, de lo que no cabe la menor duda es que Zemlinsky no escribió una obra ecléctica; lo que el director que la aborde ha de tener presente—cualquiera que sea la perspectiva desde la que quiera enfocar su interpretación— es su tremenda carga simbólica. La **Sinfonía Lírica** es una obra capital del simbolismo musical, y en este sentido queda lejos de **La Canción de la Tierra** y mucho más próxima a las corrientes ideológicas que desembocarían en las grandes músicas del dodecafonismo.

¿Cuál es el patrón interpretativo de Duesing, Söderström y Klee? Empezando por el último, su criterio es claro: no la dirige pensando en Mahler, pero su versión es más romántica que expresionista. Klee concibe la obra como un gran poema de amor, cuyo motor, la pasión, no se mueve por derroteros negros. Anhelo y deseo carnal, canalizados en la partitura mediante la elección de poemas que alternan éxitos y frustraciones, no son puestos de manifiesto en su interpretación sino como distintos estadios positivos del amor. La turbación que produce éste no conduce en aquélla a un sentimiento de desesperación o rebelión ante lo inaprensible del mismo. Y, claro está, en estas circunstancias la versión adquiere un cierto toque de equilibrio y mesura que la alejan del enajenado mundo expresionista del Zemlinsky más moderno. Ello implica—para mi gusto personal— que pareciendome una interpretación válida, e inclusive una extraordinaria versión, me interesa menos que la opción de Maazel, más cargada de simbolismo, enigmática y cortante. Los cantantes están francamente bien. Muy bien el barítono Dale Duesing, particularmente en los números 3 y 5, algo menos en el primero, donde más que Zemlinsky parece que esté cantando Wagner (en realidad el color de su voz se aproxima mucho a la de un tenor heroico wagneriano). Elisabeth Söderström tiene bastantes problemas vocales en el núm. 4 (recuerdo lo ímense que está aquí Julia Varady en la versión de Maazel), que llega a salvar con excelente profesionalidad; pero está estupenda en el resto de la

obra, muy especialmente en el núm. 6, que, a pesar de no ser pieza fácil en lo vocal, borda de principio a fin.

En conclusión, una gran versión de la **Sinfonía Lírica**. Una interpretación emocionante que se escucha con inmenso placer y que llena totalmente. Sin embargo, puestos a escoger, me quedaría con la de Fischer-Dieskau, Varady/Maazel (Deutsche Grammophon). Lo ideal sería comprarse los dos discos.—**P.G.M.**

RECITALES

«**CANCIONES ESPAÑOLAS**» de ANCHIETA, ESTEVEZ, GRANADOS, GURIDI, MONTSALVATGE, F. de la TORRE y TURINA. Teresa Berganza, mezzo-soprano; Félix Lavilla, piano. Deutsche Grammophon. Privilege 415 818-1.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Un excelente recital de canciones españolas protagonizado por Berganza y Lavilla. Cuatro autores fundamentales del siglo XX en la canción de concierto de España—Gra-



nados, Turina, Guridi y Montsalvatge— a los que se han añadido, a mi juicio erróneamente, dos autores del siglo XVI—Juan de Anchieta y Francisco de la Torre— y un tercero del siglo XVIII—Pablo Estévez—, cada uno de estos últimos representado por una canción en arreglo de Arne Dorumsgaard. Personalmente soy poco partidario de estas adaptaciones y modernizaciones de las páginas vocales del Renacimiento o el Barroco tardío, ya que no sólo pierden el sabor de época sino que deforman la esencia musical y social de las mismas. Lo cual no quiere decir que las tres piezas aquí grabadas no sean musicalmente de valía, pues lo son, pero hubiese sido mucho más interesante interpretárlas en un espíritu de acuerdo con el compositor y su época. Por lo demás, Teresa Berganza las dice con sentimiento y musicalidad.

De Granados ofrece Berganza las tres canciones de **La maja dolorosa**—una de las cumbres de la canción española de cualquier tiempo— y

otras tres tonadillas de carácter ligero; las seis reciben una interpretación magnífica, singularmente emotiva la de las majas, que es además intensa pero sin caer en exageraciones; sólo le encuentro el defecto en la pronunciación de la erre doble, que es un poco excesiva. Desde el punto de vista vocal la prestación de la señora Berganza es espléndida, con unos graves redondos y excelentemente timbrados que son piedra de toque en la interpretación de estas canciones.

Otro tanto puede decirse de los tres ejemplos de Turina —**Saeta, El Fantasma y Cantares**— especialmente de esta última, que es uno de los mejores ejemplos del arte de Turina y que recibe de Teresa Berganza una interpretación adecuadísima: tiene garbo, emoción, intensidad y un cierto y efectivo desgarro que no cae nunca en el mal gusto. Las tres **Canciones Castellanas** de Guridi—un compositor mucho menos difundido de lo que merece— son objeto de un tratamiento modélico, y sólo en **No quiero tus avellanas** podría pedirse una mayor intensidad expresiva. De las **Cinco Canciones Negras** de Montsalvatge hace Teresa Berganza una lección interpretativa por el ritmo, la coloración de tonos oscuros, la intención irónica o la ternura que manifiesta en esta justamente famosa colección.

En todo el recital se advierte el dominio técnico, la calidad vocal, el gusto del fraseo y la variedad y adecuación en el enfoque interpretativo. El disco ofrece además el interés de la intervención de Félix Lavilla que —aparte de las canciones antiguas en que el instrumento resulta poco adecuado— realiza una espléndida labor. Lavilla es hoy, sin duda alguna, el mejor pianista acompañante español, y es de lamentar el escaso número de intervenciones que lleva a cabo en los recitales de las grandes figuras. El apoyo que ofrece a Teresa Berganza es cuidadísimo, matizado y de gran calidad sonora. Un gran acompañante.

El sonido de la grabación es bueno y natural, con buen equilibrio entre voz y piano —ligeramente favorable a la voz— y con un aceptable prensado. Por desgracia el disco carece de los textos, cosa habitual de las grabaciones del sello económico Privilege. Por lo demás y en conjunto, canciones antiguas aparte, un disco absolutamente recomendable para cualquier aficionado.—**CARLOS RUIZ SILVA.**

«**CANCIONES ESPAÑOLAS.** Falla, Mompou, Obradors, Turina, Ginastera, Guastavino. José Carrera, tenor. Martín Katz, piano. Philips 411 478-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Bajo el título de «Canciones españolas» se presenta una colección interesante y variopinta de varios compositores de raíz hispana, aunque no todos españoles ya que hay dos que son argentinos (Ginastera y Guastavino), y no todos los textos son en castellano, ya que hay varios en catalán (los de Mompou).

El pianista Martín Katz ofrece un excelente apoyo al cantante, por su depurada técnica, limpieza y exactitud

en las difíciles escalas y adornos, su pulsación redonda y segura y bello sonido, con una interpretación sensible y estilísticamente correcta, sin caer en tentaciones de acaparar protagonismo. En las **Canciones Populares** de Falla, sin embargo, su enfoque contrasta quizá demasiado con el del cantante, comedido, cuidadoso, matizado y algo opaco el del aquél, encrespado y apasionado el de este último. En la **Dedicatoria** de Turina, para piano solo, su intervención es magnífica, con delicadeza, sensibilidad y seguridad. Con todo, tenemos en España pianistas especializados (Félix Lavilla, por ejemplo), que lo habrían hecho aún mejor.

Carreras hace gala de su acuciada sensibilidad artística y de su temperamento apasionado, y se encuentra cómodo cantando en sus dos idiomas nativos, exhibiendo una dicción clara y sugestiva. A lo largo del registro acusa algunos problemas de tirantez y cambios de color en la zona del paso, pero los salva con maestría y los pone al servicio de la expresividad, con lo que los resultados son desde el punto de vista artístico excelentes.

Su versión de las **Siete Canciones Populares** de Falla es, sin duda, de una gran altura, caracterizándose por ser más emocionada, contrastada y vibrante que cuidadosa y homogénea. Entre lo mejor está la **Jota**, por su espontaneidad y la forma de recoger en piano los finales de las frases, el **Polo**, por su fogosidad y seguridad, y la **Nana**, por su sutileza, sin caer en blanduras. A una altura semejante, la **Asturiana** por su sentimiento, y la **Canción** por su soltura y expresividad. Lo menos bueno, la **Seguidilla murciana**, en la que resultan algo descuidadas las agilidades, y el **Paño moruno**, con algo de afectación por la pronunciación exagerada de las «erres».

Las tres Canciones en catalán de Mompou están interpretadas con mucho contraste y expansión romántica. Las difíciles disonancias y frases entrecortadas de **Aquesta nit** están expuestas con seguridad y dominio; melancólico y expresivo aparece en **Damunt de tu només les flors**; y con mucha entrega en **Jo et pressentia com la mar**.

La **Canción al árbol del olvido** (la conocida **Vidalitay**) de Ginastera, está interpretada con delicadeza y un poco de afectación, pero de manera convincente. En cuanto a **La rosa y el sauc** y **Se equivocó la paloma** (sobre el poema de Rafael Alberti), de Carlos Guastavino, por su sentimiento y expresión resultan magníficas.

De las dos Canciones de Obradors, sobre poemas anónimos, muy bien **Corazón, por qué pasáis**, aunque algo inseguras las agilidades, y excelente **Del cabello más sutil**, hecho todo en un pianísimo intachable.

Interés aún mayor ofrece, finalmente, el ciclo **Poema en forma de canciones**, que comienza con **Dedicatoria** para piano solo, antes referido, y sigue con cuatro canciones sobre poemas de Campoamor, hermosa música interpretada por Carreras con mucho calor, sentimiento y apasionada entrega, destacando sobre todo **Los dos miedos**, quizá lo mejor del registro, y **Las locas por amor**, con mucho ímpetu.

El sonido es excelente, recogido con naturalidad y brillantez, muy definido y distanciado el piano de la voz, un poco más en primer plano esta última. Existe también en disco compacto. Se acompaña un encarte

con los textos y traducciones al inglés, alemán y francés. Resumidamente, un disco muy atractivo y recomendable, con música hispana de indudable calidad, accesible para todos, los gustos y excelentemente interpretada.—**FRANCISCO CHACON MARIN.**

«**CANCIONES POPULARES.**» (SCHUMANN, SCANDELLO-SCHOENBERG, SILCHER, ISAAC, MENDELSSOHN, REGER, BRAHMS, BACH, RIMSKI-KORSAKOV, CHAIKOVSKY, ROSE, DVORAK, KODALY, POULENC, BARBER y ANÓNIMAS). Collegium Vocale Köln. Director: Wolfgang Fromme. CBS IM 39060. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El magnífico Collegium Vocale de Colonia (que ya destacaba dentro del mundo del disco por su precioso álbum de **Madrigales** de toda Europa) presenta ahora un programa no menos atrayente, formado por armonizaciones de canciones populares realizadas por grandes compositores y también con la inclusión de otras anónimas, como el célebre **Greensleeves** inglés del siglo XVI y el **Quanno nascete** napolitano, pertenecientes ya a la tradición musical. La interpretación me parece realmente sensacional, combinando un envidiable buen gusto en el tratamiento de cada obra, un perfecto acoplamiento entre las 5 voces que forman el conjunto, una sencillez expresiva que logra extraer toda la poesía contenida en las canciones y un sabio reflejo estilístico. Así, la versión del bellissimo arreglo realizado por Schoenberg de **Schein uns, du liebe Sonne**, del barroco italiano Antonio Scandello, al igual que la de la entrañable **Innsbruck, ich muss dich lassen**, de Heinrich Isaac y la de la preciosa **Nun ruhen alle Wälder**, de Bach, resulta particularmente emotiva en su sencillez formal y elevada expresividad. Igualmente es muy atractivo el programa romántico alemán —**Frühlingsgruss** de Schumann, **Abschied vom Walde** de Mendelssohn, **Abschiedslied** de Brahms y **Das Mädchen vom Lande** de Reger—, así como las canciones rusas —**Zapletisya** de Rimski-Korsakov y **Ne kukushechka** de Chaikovsky—, y los respectivos ejemplos de la música checa (la canción morava **Kalina** de Dvorak), húngara (**Katalinka** de Kodaly), francesa (**Margoton va t'a l'iau** de Poulenc) y americana (**Anthony O'Daly** de Barber). Un amplio espectro, tanto temporal como geográfico, servido con auténtico lujo y beneficiado de una toma sonora de muy alto nivel que sabe captar el carácter recogido de la versión. Para colmo, la portada, con un adecuado cuadro de Fred Cohen, es preciosa. **R.B.I.**

«**CANTO GREGORIANO.**» **Primera y Tercera Misas de Navidad.** Abadía Benedictina de Münsterschwarzach. Director: P. Godehard Joppich. Archiv 410 658-1. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La celebración de la fiesta de Navidad en el cristianismo tuvo lugar desde el primer momento a nivel particular y popular. En cambio, no existe una fiesta litúrgica oficial hasta el siglo IV. Estas reticencias se deben, sin duda, a que la Biblia no se pronuncia claramente sobre la fecha del nacimiento de Cristo. Pero lo que sí está claro es que esta fiesta tuvo gran importancia entre los cristianos. Prueba evidente de ello es que en ese día se celebran tres misas: misa de la noche, misa de la aurora y misa del día.

El disco que comentamos trae la **Misa de la noche** y la **Misa del día**. La de la noche, llamada también «**Misa del gallo**» o, simplemente, Primera Misa, consta, en nuestro disco, de las siguientes piezas: Introito, Gradual, Alleluia, Ofertorio (con versículos), Comunión y las piezas ordinarias del Kyriele que, en esta ocasión, se han escogido las del núm. IV de la edición Vaticana, llamada Misa «Cunctipotens». En el caso de la **Misa del día** o **Tercera Misa de Navidad**, las piezas son, únicamente, las del propio, es decir: Introito, Puer natus, Gradual Viderunt omnes, Alleluia Dies sanctificatus, Ofertorio Tui sunt caeli (con versículos) y la Comunión Viderunt omnes.

El carácter de las piezas, dentro del mismo género, es muy distinto de la **Primera** a la **Tercera Misa**. Por ejemplo, en el introito de la primera se aprecia un aire íntimo propiciado, qué duda cabe, por el texto. El ámbito de la pieza es muy restringido e incluso los neumas con los que está escrita son casi todos de un valor ligero o, todo lo más, silábico. En cambio, el introito de la **Misa Tercera**, del modo 7º, es mucho más amplio, triunfal, alegre, casi desbordante de gozo y de entusiasmo.

La interpretación, en general, es francamente muy buena. Dom Godehard Joppich ha querido reflejar sus conocimientos profundos de Semiólogia y Modalidad en esta grabación. Desde el punto de vista científico es lo mejor que se ha grabado hasta el momento, que yo sepa. Además del respeto de los distintos valores de las notas, de las repercusiones, los acentos, los salicus y las finales de palabra, se han tenido en cuenta los datos aportados por la modalidad y se han corregido bastantes notas que están mal transcritas en la Edición Vaticana. En especial hay que mencionar la supresión de la mayoría de los bemoles, con lo que la melodía recobra su primitivismo y gana en brillantez.

Quizá me atrevería a poner algunos reparos. Pienso que el aire es lento, especialmente en las intervenciones del coro, no tanto en las del solista. A veces se exageran también los finales de palabra, especialmente en las piezas silábicas, y la interpretación resulta casi entrecortada, deshilachada, falta de síntesis. Y en general la interpretación resulta un poco fría; adolece de «calor». Pero esto va, sin duda, en consonancia con el carácter alemán y no nos queda más remedio que admitirlos como son.

Pero si exceptuamos estos detalles, en mi opinión es una de las mejores grabaciones de canto gregoriano que, por supuesto, aconsejamos a todos los amantes de la buena música y especialmente a los interesados en este tema.—**FRANCISCO JAVIER LARA.**

CONCIERTOS PARA ORGANO DE PARADIES, STANLEY, CORRETTE y DURANTE. H. MEYER: Suite paysanne. Hannes Meyer, órgano. Cuarteto Sonare de Frankfurt (con Ichiro Noda, contrabajo). Claves D 8511. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: *****

Otro disco a base de autores «menores» (o al menos, así considerados tradicionalmente) y una «premiere» de una obra contemporánea, interpretada por su autor.

La estructura tripartita del concierto —basada en la obertura italiana rápido-lento-rápido— cobra a principios del siglo XVIII un auge decisivo, con las obras de Muffat, Torelli, Corelli, etc., mientras que su orientación hacia el virtuosismo del instrumento solista conocera ejemplos ilustres en Vivaldi, Veracini, Locatelli, Tartini, etc., autores en los que el violín adquiere un protagonismo frente al «ripieno». El órgano accede a la condición de «concertino» en la incomparable colección de **Conciertos Op. 4 y Op. 7** de Haendel. Para otros compositores, el órgano aún desempeñaba el papel de simple bajo continuo. Así, Francesco Durante (1684-1755), el gran maestro de los operistas de la escuela «napolitana» (Pergolesi, Piccini y Paisiello), músico prolífico de obra vocal religiosa, para clavecín, autor de los ocho **Quartetti concertanti per archi**, a quien Della Corte ve como síntesis feliz de la imaginación napolitana y del formalismo de la escuela romana. El **Concierto en Sol menor**, grabado en este disco, se mantiene fiel a la estructura de la sonata «da chiesa» (en cuatro tiempos: lento-rápido-lento-rápido) y trata el órgano como bajo continuo. Musicalmente, la obra ofrece el interés de la expresividad melódica y de una cuidadosa escritura contrapuntística. De Pietro Domenico Paradies (1707-1791), maestro napolitano considerado como el más destacado clavecinista después de Domenico Scarlatti, tenemos un bellissimo **Concierto en Si mayor**, donde la estructura «da chiesa» es el marco de un tratamiento mucho más «concertante» del órgano, alternando éste con el «tutti» y encomendándole prácticamente todo el **Adagio**. Cuatro años más joven que él es John Stanley (1713-1786), el gran organista londinense célebre por sus «voluntaries», que cultivó la música vocal, tanto religiosa como profana, y nos ha dejado la ópera **Teraminta**, además de una incursión en la tradicional «masque» inglesa. Su **Concierto en Do menor, Op. 10/4** revela un lenguaje mucho más «moderno», cercano al de C.P.E. Bach, rico en virtuosismo pero denso en la expresión, sorprendentemente «prerromántica» (como una especie de «**Sturm und Drang**» a la inglesa). En cuanto a Michel Corrette (1709-1795), músico apreciadísimo en su tiempo —quizá como recompensa al olvido futuro— estamos ante una música galante, superficial, admirablemente escrita, cualidades presentes en su **Concierto en La mayor**, donde el órgano posee ya un carácter «concertante».

El disco se completa con la **Suite paysanne** de Hannes Meyer (nacido en 1939), página grata aunque escasamente personal, donde se combina el estilo camerístico con la evocación de la música popular suiza (con refe-

rencia muy clara a Alphorn, o trompa de los Alpes, instrumento de viento primitivo usado en los «Jodel», o canto de los montañeses, así como en el «ranz des vaches», en el cual se inspirara Rossini en cierto pasaje de su **Guillermo Tell**.

Hannes Meyer es un excelente organista, que dosifica admirablemente el sonido, juega con las dinámicas del instrumento y se coordina a la perfección con el Cuarteto Sonare, un joven grupo fundado en 1980 que utiliza originales de época (instrumentos italianos de los siglos XVIII y XIX). El contrabajo de Ichiro Noda es un raro ejemplar del siglo XVIII, en forma de pera, y que él tañe con maestría. El sonido es equilibrado y nítido, el prensaje (con el sistema DMM en el mastering), limpio y silencioso. Un disco muy agradable, que puede ilustrarnos acerca de la evolución histórica del concierto para órgano y orquesta.—**GONZALO BADENES**.

«**ESPIRITUALES**». Simon Estes, barítono. Howard Roberts Chorale. Director. Howard A. Roberts. Philips 412 631-1. Digital. Import.

Interpretación: **
Sonido: *****

Se presenta en este disco una colección de quince espirituales (tradicionalmente llamados «espirituales negros»), algunos de ellos entre los más conocidos, como **Every time I feel the spirit, Go down, Moses, He's got the whole world in His hands**. Como es sabido, estas canciones son el más valioso legado de la tradición folklórica del pueblo negro norteamericano, y son expresión de su estoico sufrimiento por la opresión y la injusticia de su raza, y asimismo están impregnadas de un vivo sentimiento religioso, peculiar pero esencialmente cristiano e iluminado por la esperanza; en suma, es una música de gran autenticidad y originalidad, cargada de humanidad y un valor estético indudable. Los referidos espirituales son piezas anónimas, que en cada interpretación precisan de determinados arreglos en que basarse. En esta versión los arreglos, la orquestación, así como la dirección y la producción son a cargo de Howard A. Roberts, y en mi opinión no ha sido acertada su labor. La versión que se nos presenta pretende ser alegre y popular, pero a mi parecer resulta populachera, de mal gusto, y carente de autenticidad. En la orquestación, que pretende ser colorista y variada, se hacen resaltar alternativamente varios instrumentos, como el triángulo, el órgano y los violines, pero de una manera que resulta empalagosa, afectada y superficial, con ritmos ambiguos, mezcla de música «country» y de comedia musical. El coro se utiliza profusamente y a modo de eco o de murmullos melosos y aburridos.

Simon Estes, por su parte, es una voz de barítono-bajo interesante, característica, profunda y oscura, timbrada y homogénea. Sus interpretaciones son valientes, vibrantes, espontáneas y musicalmente correctas, haciendo buen uso de su capacidad para apianar. Los agudos resultan a veces algo tirantes pero rotundos, y su dicción no es demasiado clara. Su

positiva labor, sin embargo, se ve empañada por la propia concepción de los arreglos, restándole atractivo e incluso relegándola a un segundo plano.

El sonido es excelente, bien definido y contrastado, con nitidez y profundidad. Se echan en falta, por otra parte, los textos de las canciones. Resumidamente, un disco de escaso interés por culpa no de la voz solista, sino de los arreglos y la dirección.—**FRANCISCO CHACON MARIN**.

GYÖRGY FARAGO, piano. **D. SCARLATTI: Sonatas «Pastorale» y «Capriccio».** **BEETHOVEN: 6 Escocesas; Para Elisa.** **CHOPIN: Nocturno Op. 9 núm. 2.** **SCHUBERT: Improromptu Op 90 núm. 3.** **DEBUSSY: Preludio para piano núm. 24, «Fuegos de artificio»; Arabesque (I y II).** **FAURE: Ballade.** **FARAGO: Inventio; Frottola.** Hungaroton, LPX 12720. Mono. Import.

Interpretación: entre *** y ****
Sonido: no procede

La firma Hungaroton, echando mano de sus archivos musicales y (me imagino) adquiriendo los derechos de reproducción de algunas colecciones privadas, ha elaborado este interesante disco, un excelente servicio a la divulgación de las maneras musicales del tempranamente malogrado pianista y compositor György Faragó (1913-1944). Se trata, es de suponer, de registros en 78 r.p.m. pasados a microsurco, y por ello de grabaciones cuya calidad no debe ser determinante en la valoración final del producto. Centraré, pues, el comentario solamente en el interés interpretativo de las mismas.

Hay de todo en el disco, pero bajo el denominador común de un hacer basado en la musicalidad, el buen gusto y, la mayor parte de las veces, el rigor estilístico. Méritos mayormente destacables si tenemos en cuenta los desatinos y arbitrariedades a que más de un compositor punta era sometido por el tiempo en que se registraron estas versiones. Hoy, la mayor parte de éstas están superadas, pero enclavadas en su tiempo revelan que su autor, por técnica y seriedad conceptual, poco tenía que envidiar a muchos grandes pianistas del momento. Lo que más me ha gustado del disco ha sido la **Ballade** de Fauré, una versión de excelente idioma. Lo que menos, las piezas de Debussy, autor con el cual György Faragó, a mi juicio, no sentía una especial afinidad, tanto en lo que al aspecto sonoro se refiere, cuanto a la manera de plantear el discurso, muy embarullado y acelerado. Chopin y Schubert están bien tocados, pero muy a la manera de la época; es decir, con poca conflictuación y muy como compositores de «entretenimiento» contemplativo. Las **2 Sonatas** de Scarlatti me han gustado bastante; son interpretaciones gráciles, aunque probablemente demasiado ligeras. Y algo superficiales me han resultado las piezas de Beethoven; «pimpantes» las **Escocesas** y desigual **Para Elisa**, sosa al principio, más sustanciosa en la progresión dramática. Por último, las piezas del propio Faragó, una mezcla de neoclasicismo en boga, Bach y Bartók didácticos y un poquito de jazz, muy

bien tocadas y magníficamente interpretadas.

Conclusión: disco para estudiosos del pianismo de la época o simplemente para curiosos voraces.—**P.G.M.**

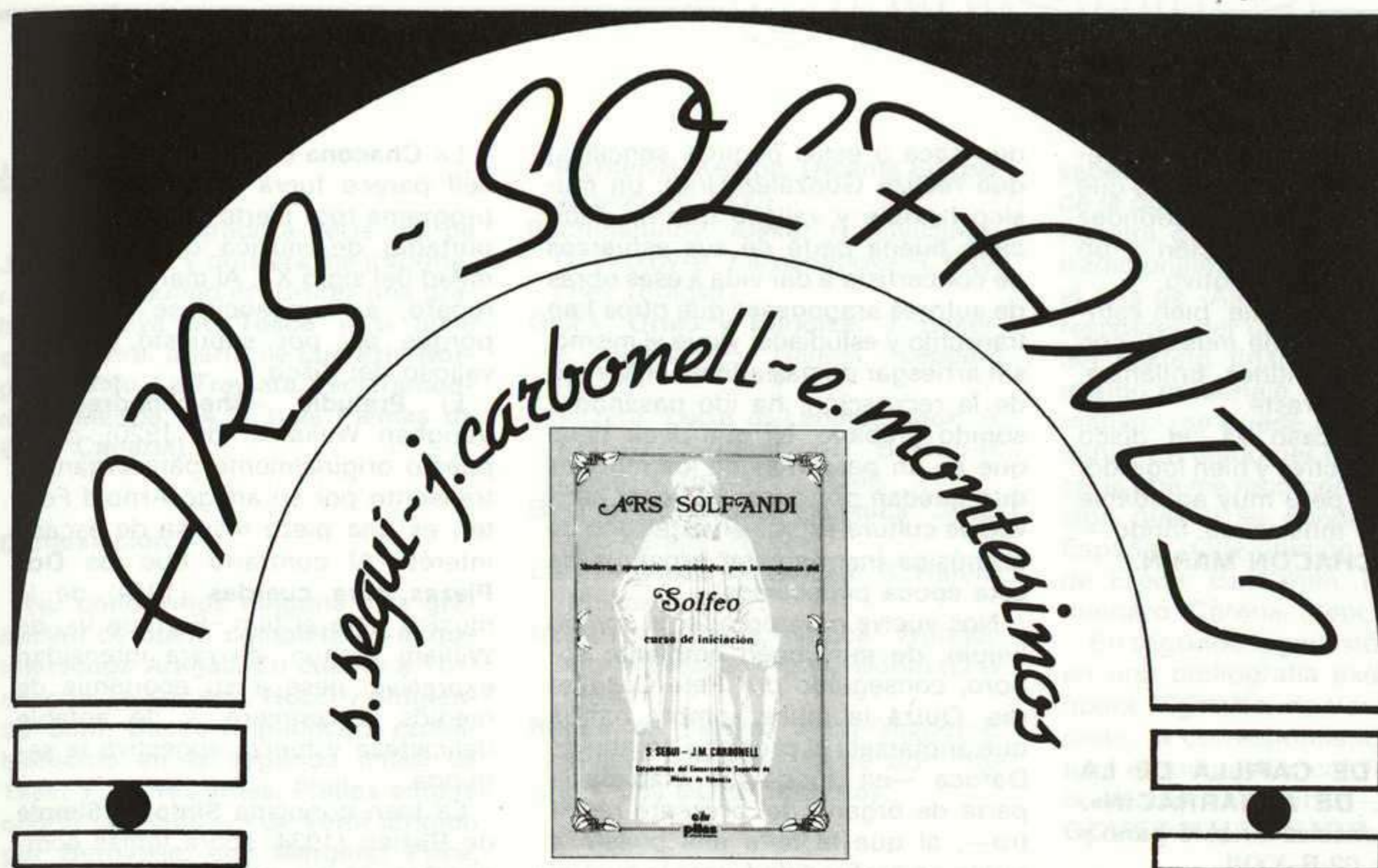
FERNANDEZ, EDUARDO: Obras para guitarra de Legnani, Giuliani, Sor, Diabelli y Paganini. Decca 414160-1. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: *****

La guitarra fue un instrumento apreciado y del que hicieron uso abundante los compositores italianos del primer tercio del siglo XIX. Basta con recordar el acompañamiento guitarrístico prestado por Rossini y Donizetti a las románticas serenatas de un Almaviva (**Il Barbiere di Siviglia**) y Ernesto (**Don Pasquale**). También Schubert se sirvió de ella para numerosos *Lieder*. La guitarra tuvo por entonces un tratamiento protagonista en bastantes composiciones camerísticas (Spohr, Boccherini, Hummel, etc.).

En este disco encontramos tres significativos ejemplos de piezas originalmente concebidas para la guitarra por compositores italianos. Recordemos que Italia produjo a finales del siglo XVIII una auténtica pléyade de grandes guitarristas. Entre ellos, Ferdinando Carulli (1770-1841), autor prolífico (más de trescientas composiciones) que redactó una «*Harmonie appliquée a la guitare*»; Mateo Carcassi (1792-1853), autor de importantes métodos para guitarra y de piezas de carácter virtuosístico; el fabuloso Pellegrini, etc. Luigi Legnani (1790-1877) fue, además de guitarrista, un notable tenor (cantó como tal desde 1807) y gustaba de acompañar su canto con la guitarra. En 1836 se asoció con Paganini en una gira triunfal y cuando se retiró (en 1860) a Rávena, se dedicó a fabricar violines y guitarras. Los **10 Caprices**, extraídos de los 36 que forman su **Opus 20** (donde explota los veinticuatro tonos menores y mayores), son un bello exponente de escritura clásica, muy virtuosística, aunando el estilo galante con cierta melancolía prerromántica y algún desenfado propio de la ópera bufa. Mauro Giuliani (1791-1829), asimismo guitarrista y cantor, muy conocido por su abundante producción guitarrística (conciertos, quintetos, tríos, dúos, etc.) ofrece en estas tres piezas (**Il sentimentale, La melancolía y L'allegria**) extraídas de las **8 Giulianiate**, un adecuado contraste con su habitual escritura virtuosística, abandonándose aquí al placer melódico y cantable. De Nicolo Paganini (1782-1840) escuchamos una magnífica **Sonata en La mayor**, cuyo segundo tiempo (**Romanza: Piu tosto largo**) evoca el género operístico sentimental que encontramos en Bellini o Donizetti. Paganini, que fue un gran guitarrista (entre 1796 y 1800 se dedicó exclusivamente a este instrumento) produjo Cuartetos de cuerda con guitarra (seis, en los **Opus 4 y 5**), 12 sonatas para violín y guitarra (**Opus 2 y 3**) y otras 18 para idéntica combinación, obras que, por fortuna, el disco va rescatando poco a poco.

Anton Diabelli (1781-1858), discípulo de los dos Haydn (Michael y Joseph) fue un solicitado profesor de



CATEDRATICOS DE SOLFEO Y TEORIA DE LA MUSICA

*moderna aportación
metodológica para
la enseñanza del
SOLFEO*

CURSO DE INICIACION * CURSO PRIMERO * CURSO SEGUNDO
CURSO TERCERO (En preparación)

**Di
piles**
editorial de música s.a

Teléf.: (96) 370 40 27 Apartado 8.012
46080 VALENCIA - (ESPAÑA)

piano y de guitarra, antes de asociarse, en 1824, con el editor Cappi para formar la célebre editorial Diabelli et Cie. Aunque hoy tan sólo se le recuerda por haber compuesto un vals insignificante y trivial sobre el que Beethoven construyó sus gigantescas **33 Variaciones Op. 120** (una de las cimas indiscutibles del género), Diabelli fue un autor apreciado y de no corta producción. En realidad, compuso muchísimo para el piano, pero también cultivó el Lied, la música religiosa, la de cámara, el Singspiel. Un disco de Harmonia Mundi (HM 435), interpretado por H. Kann, R. Marciano y R. Lazar, nos devuelve algunas deliciosas sonatinas, así como una **Grand Sonata en Re menor** para guitarra y piano que, como es el caso de la presente **Sonata en Fa mayor Op. 57/2**, permiten apreciar una escritura equilibrada, de fuerte raíz clásica, pero con ligeros atisbos románticos (en particular, en el **Andante Sostenuto** y en la sorprendente sección en modo menor del **Presto**). Virtuosismo, sí, pero gobernado por el buen gusto y la moderación. Cualidades asimismo

contenidas en las **Variaciones sobre un tema de La Flauta Mágica**, de nuestro Fernando Sor.

Siempre es una alegría asistir al debut discográfico de un artista prometedor. Eduardo Fernández, pese a su juventud, demuestra aquí una técnica, una musicalidad y un sentido del estilo que para si quisieran muchos guitarristas más consagrados. Su interpretación me ha parecido ponderada, cuidadosa en los matices y en ningún momento «cegada» por el fácil virtuosismo (peligro que acecha en varias páginas del recital). El sonido de Fernández, no necesariamente opulento, posee una tersura y un brillo, seguramente potenciados por la buena toma digital, a la vez que muestra una anchura en el fraseo y una precisión rítmica muy notables. Disco para disfrutar.—**GONZALO BADENES.**

«EL HERRERO ARMONIOSO»: Obras de **HAENDEL, FISCHER, BACH,**

COUPERIN, RAMEAU, SCARLATTI, DAQUIN, FIOCCO y BALBASTRE. Trevor Pinnock, clave. Archiv 413591-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Hasta Tokyo se ha ido Trevor Pinnock a grabar esta selección de «piezas favoritas para clave», como reza la muy hermosa portada del disco, grabado con ingenieros japoneses y con notas —divulgativas e informativas— de Shin-Ichiro Ichikawa.

El disco se abre con una impresionante versión del aria y variaciones incluidas al final de la **Suite núm. 5** (colección de 1720) de Haendel, conocida generalmente con el nombre de «**El herrero armonioso**» y que sirve como título general del disco. Ya desde este momento advertimos las características maneras interpretativas de Pinnock, a las que nos hemos referido en estas páginas en más de una ocasión: virtuosismo apabullante, extraversión, claridad y elección de «tempi» generalmente vivos. Todo

ello queda perfectamente reflejado en el **Concierto Italiano** de Bach, que conoce una versión más comunicativa que la grabada por Pinnock hace algunos años también para Archiv y que se incluye en el correspondiente volumen de la Nueva Edición Bach: algunos quizá la encuentren excesivamente rápida, pero no puede negársele una comunicatividad, una vitalidad y una fuerza admirables. Algo parecido ocurre con la **Gavota** con seis «doubles» de Rameau (Piezas de clavecín, 1728), menos sobria pero igual de atractiva e interesante que la grabada por el gran especialista en la obra para clave del músico francés, el canadiense Kenneth Gilbert, cuya espléndida integral se recoge, asimismo, en un álbum de tres discos en Archiv.

Las dos **Sonatas** incluidas en este disco —**K 380 y 381**— constituyen el primer Scarlatti que escuchamos al clavecinista y director de orquesta británico. Como no era muy difícil de suponer, las características interpretativas de éste se adecúan a las mil maravillas a la música del italiano: de hecho, pocas veces habíamos escuchado estas obras con tan alto grado de virtuosismo, transparencia y casi nos atreveríamos a decir que seducción. Confiamos que la relación Pinnock-Scarlatti no se circunscriba a estas dos **Sonatas** y siga dando sus frutos; sería interesante, además, oír cómo interpreta aquél las obras menos extrovertidas y más «serenas» del compositor italiano.

El disco se completa con varias piezas breves, casi siempre pensadas para el lucimiento del solista, pertenecientes a obras mucho mayores: una **Pasacaglia** de Fischer; «**Les Baricades Mystérieuses**» de F. Couperin; un **Adagio** de Fiocco y dos típicas piezas francesas del XVIII: el conocido «**Le Coucou**» de Daquin y «**La Suzanne**» de Balbastre. Magnífico el estilo de Pinnock en todas ellas, que se revela como un intérprete que puede abordar con igual facilidad un Scarlatti, un Bach, un Haendel o las a menudo superficiales y efectistas piezas de los franceses (aunque éste no es el caso, por supuesto, de la **Gavota** de Rameau).

La grabación es extraordinaria y transparente, pero el altísimo volumen aconseja regular adecuadamente el mando del amplificador, pues de lo contrario estaremos escuchando un volumen sonoro de clave muy superior al real. Típico disco para regalar y quedar bien o para regalar y pasar algo más de 50 minutos francamente agradables. Hace tan sólo unos años este tipo de discos (un popurrí, sí, pero dentro de un enfoque selectivo e interpretativo absolutamente serio) era impensable. Bienvenido sea, pues.—**L.C.G.**

KIRI TE KANAWA: «Blue skies». Canciones populares en inglés. Nelson Riddle y su Orquesta. Decca 414 666-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Se incluyen en este disco doce canciones populares de habla inglesa, de mediados de siglo, del género de música «pop», y de diferentes autores de tan reconocida fama como Kurt Weill, Cole Porter, Richard Rodgers y Oscar Hammerstein, así

como Irving Berlin, autor este último de la canción **Blue Skies** que sirve de introducción y de título al disco.

Los arreglos —factor de básica importancia en estos casos— son de Nelson Riddle, y su calidad es excelente, mostrando mucho atractivo, variedad, colorido y fluidez; rítmicamente son respetuosos con las intenciones de sus autores y, aun así, tienen un sello personal y de buen gusto, lo que otorga homogeneidad estilística al conjunto de las canciones, a pesar de ser de varios autores. Riddle, además, es quien dirige su propia orquesta, que consta de flauta, saxo, trombón, piano, 2 guitarras, 2 tambores y vibráfono, muy bien conjuntados y de bonito sonido.



Kiri Te Kanawa se acopla bien a esta música, cantando en una zona media de la voz, donde se encuentra cómoda, y con un timbre fresco y homogéneo. Su interpretación es expresiva y sugerente, más dulce y sedante que sensual. Su pronunciación es clara y acentúa la expresión de cada palabra, de manera cadenciosa y adecuada al estilo de las canciones, con soltura, delicadeza y sin desplantes vulgares. Se echa en falta, para mi gusto, únicamente un poco de más garra, o de sensualidad

en la expresión, alguna inflexión menos ortodoxa en la línea de canto que confiera alguna arista a la redondez homogénea de la exposición y un tono más personal y emotivo.

El sonido es excelente, bien estudiado para este tipo de música, con mucha presencia, nitidez, brillantez, naturalidad y contraste.

En cualquier caso es un disco francamente atractivo y bien logrado, en tono menor, pero muy agradable para oír como música de fondo.—
FRANCISCO CHACON MARIN.

«MAESTROS DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE ALBARRACIN».

José Luis González Uriol, órgano y clave. Etnos 02-B-XXVI.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Con el título equivocado (el LP debió llamarse, tal y como aparece en la edición impresa de las obras, de donde precisamente se recogen, hecha por Jesús María Muneta: «Música de tecla en la catedral de Albarracín», ya que, de otro modo, concluiríamos que los compositores recopilados en una libreta del XVIII por algún organista de allí fueron maestros de capilla en aquella pequeña catedral aragonesa), con la colaboración financiera de la Diputación de Teruel, y con notas, breves, certeras y enjundiosas, de Andrés Ruiz Tarazona, se editó el pasado año 1984 este disco que recoge páginas de diversos autores, estilos y procedencia para órgano y clave. Si bien estas obras no descubren Mediterráneo alguno, cubren —como bien dice Tarazona en su recapitulación— etapas y territorios de nuestra historia y geografía culturales.

En este sentido, a los valores culturales y de interés histórico apuntados, podemos sumar la belleza de escritura de ciertas páginas aquí recogidas (especialmente interesantes las de clave) y la pulcra interpretación (o quizá mejor el gran partido

que saca a estas páginas sencillas) que realiza González Uriol, un músico flexible y valioso que ha dedicado buena parte de sus esfuerzos de concertista a dar vida a esas obras de autores aragoneses que otros han transcrito y estudiado, y que él mismo, sin arriesgar demasiado en el terreno de la recreación, ha ido pasando a sonido grabado. Ni que decir tiene que es un paso más de los muchos que quedan por dar para llenar esos vacíos culturales que en el terreno de la música instrumental española de esta época padecemos.

Nos vuelve a sorprender el sonido limpio, de muy buen ambiente sonoro, conseguido por Pete Casulleras. Quizá la única sombra habría que anotársela al precioso órgano de Daroca —en donde fue grabada la parte de órgano del presente registro—, al que le falta una puesta a punto en profundidad; para lo cual, si bien no es posible llamar, como en otro tiempo hacían, al «Ciego de Daroca», Fabio Bruna, podrían haberle hecho el encargo al Sr. Degraff, o Blancafort, que están más a mano.
CARLOS VILLANUEVA.

«MUSICA INGLESA PARA CUERDAS». Obras de BRITTEN, DELIUS, HOLST, PURCELL, VAUGHAN WILLIAMS y WALTON. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Neville Marriner. EMI, Acorde 037-1023111.

Interpretación: ★★★★★ (media)
Sonido: ★★★

El disco comienza con la **Suite San Pablo** (1913) de Holst, obra de unos doce minutos de hábil escritura y efectiva orquestación, agradable pero insustancial. Las **Dos Acuarelas** (1917) de Delius, arregladas por su amanuense Eric Fenby, son dos miniaturas más conocidas que la obra anterior, y justamente, por su belleza melódica y su sutil y evocadora orquestación: música decadente, pero inspirada la de la primera, y fresca, amable y exquisita la de la otra.

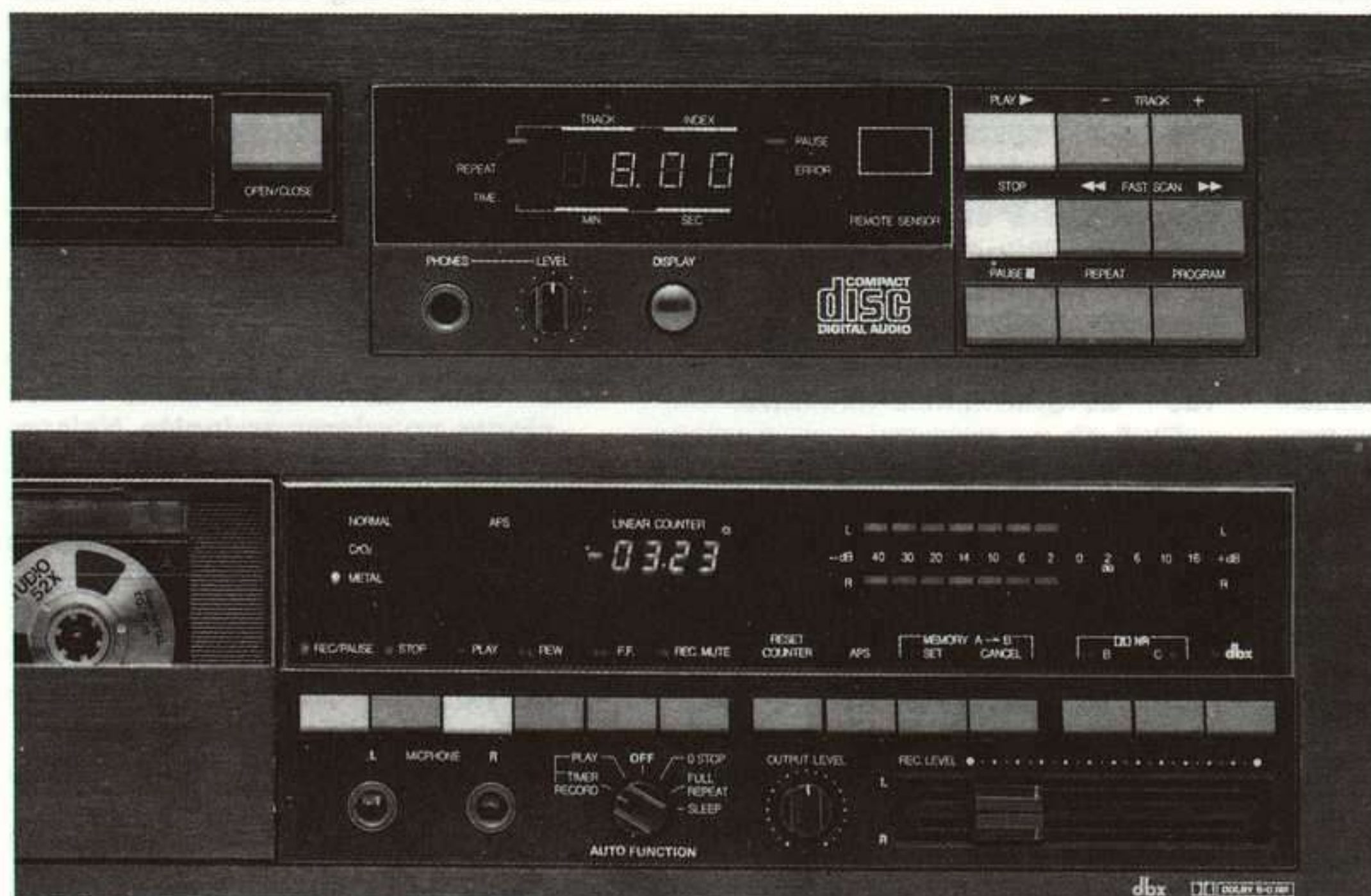
La **Chacona en Sol menor** de Purcell parece fuera de lugar en este programa (por cierto, no figura en la portada) de música de la primera mitad del siglo XX. Al margen de este reparo, su presencia se agradece porque es, por supuesto, lo más valioso del disco.

El **Preludio «Rhosymedre»** de Vaughan Williams (de 1920), compuesto originalmente para órgano y transcrito por su amigo Arnold Foster, es una pieza insulsa de escaso interés. Al contrario que las **Dos Piezas para cuerdas** (1944) de la música para el film «Enrique V», de William Walton: de rara intensidad expresiva, pese a su economía de medios, la primera, y de notable delicadeza y fuerza sugestiva la segunda.

La bien conocida **Sinfonía Simple** de Britten (1934, sobre temas compuestos en su niñez), de soberbia factura, depurada expresión y gran lucimiento instrumental, concluye este disco de desigual programa.

Las interpretaciones son, en conjunto, espléndidas: la Academy está, como se puede suponer, sensacional, mientras que la dirección de Marriner —leve, vivaz, transparente, como es costumbre en él— oscila entre lo admirable (Walton, Britten) y lo menos bueno (Purcell, más bien insípido). El disco de «Privilege» titulado «Música Inglesa para pequeña orquesta» (Barenboim/English Chamber) incluye los títulos de Walton y Delius contenidos en este de Marriner, estando los de ese último autor aún más sentidamente interpretados por Barenboim, y a un nivel similar los de Walton. De la **Chacona** de Purcell, la versión más honda que conozco es la de Britten/English Chamber (Decca, descatalogado), de un impresionante sentido trágico. Disco que contenía así mismo una **Sinfonía Simple** algo menos bulliciosa e igualmente lograda que la de Marriner.

Las grabaciones, de 1972, conservan un nivel satisfactorio, y el prensado es correcto. Me pregunto por qué, en lugar de figurar la duración de cada pieza, la etiqueta del disco anota el tiempo transcurrido desde el comienzo de la cara hasta el final de la pieza en cuestión.—T.



PROTON

“La Alta Fidelidad de excepción ya no está reñida con la belleza”

Nova
systems SA

PRODUCTOS DE EXCEPCION PARA OIDOS EXIGENTES

Casp 78, 3^{er} 1^a - 08010 Barcelona
Tels. 232 52 04 - 232 28 91

PROTON-HEYBROOK-REGA
NYTECH-JECKLIN-CREEK

Jaime Aragall

Soy una admiradora de la voz de Jaime Aragall y quisiera me informaran dónde puedo encontrar una grabación suya de *Tosca* y si tiene alguna otra, aparte de *Lucrezia Borgia*, *Fausto*, *La Traviata*, *Esclaramonde* y *Marina*.—A.P. (Las Palmas de Gran Canaria).

Contestación

No conocemos ninguna otra grabación de ópera completa en la que intervenga Aragall. En cuanto a *Tosca*, con Te Kanawa, Nucci y dirigiendo Solti, Decca la publicará probablemente en la segunda mitad de 1986. Y, tal vez antes, Philips editará con él un Requiem de Verdi dirigido por Bernstein, con Margaret Price, Jessye Norma y Simón Estés.—ANGEL CARRASCOSA.

La «Patética», por Karajan

Soy un novísimo suscriptor de RITMO y me gustaría que me comentasen la grabación de la *Sinfonía «Patética»*, de Tchaikovsky, por Karajan (Filarmonía de Berlín, D.G.). También me gustaría que comentasen la integral de las *Sinfonías* de Brahms que Abbado grabó a comienzos de los 70 con cuatro orquestas distintas para la D.G.—FRANCISCO JOSE CINTADO BRICEÑO (Cádiz).

Contestación

La «Patética» de Tchaikovsky a que usted se refiere es probablemente la grabada por Karajan en 1977, que la había registrado anteriormente con esa misma orquesta (para D.G. y EMI). Es una gran versión, intensa, brillante y también muy refinada (por momentos, demasiado). Aunque las hay mejores (Klemperer —muy personal—, Abbado, Markevitch, etc.) es una opción muy recomendable, pero no tanto quizá como la que acaba de publicarse por el mismo Karajan con la Filarmonía de Viena (D.G., digital).

No podemos recomendarle el álbum de las *Sinfonías* de Brahms por Abbado, grabado cuando éste era muy joven e inmaduro para este difícil autor. Posteriormente le hemos escuchado a Abbado (en concierto) interpretaciones muy superiores de algunas *Sinfonías* brahmianas. De su —por ahora— única grabación resultan aceptables las dos primeras, y muy flojas las dos últimas. Mucho más recomendables son, por no hablar del antiguo de Furtwängler, los ciclos de Solti/Chicago y Bernstein/Viena.—A.C.

Mejores versiones

Me encantaría saber su opinión acerca de cuál es la mejor versión de:
Puccini: *Madame Butterfly* y *Tosca*.
Mozart: *Don Juan*.
Leoncavallo: *Payasos*.
Mascagni: *Cavalleria Rusticana*.
Verdi: *Otello* y *Rigoletto*.
Pergolesi: *La serva padrona*.

¿Qué puntuación conceden a estas versiones?

R. Straus: *Salomé*: G. Jones-F. Dieckau-Dunn-Cassilly-Ochman-Moll-Böhm (D.G.).

El caballero de la rosa: M. Baumer-K. Bohme-T. Lemnitz-H. Lobel-U.

Richter-R. Kempe. (Acanta Edigsa, versión de 1950).

Rachmaninov: **Aleko**: N. Gyuzelev-D. Petkov-B. Karnabatlova-R. Raychev (Edigsa).

Gluck: **Orfeo y Euridice**: J. Baker-E. Speiser-E. Gale-R. Leppard (Erato).

Donizetti: **Lucia di Lammermoor**: A. Kraus-E. Gruberova-R. Bruson-R. Lloyd-N. Rescigno (EMI).

Beethoven: **Música escénica**: Janowitz-Karajan (D.G.).

Liszt: **Poemas sinfónicos**: B. Haitink (Philips).

Mozart: **La flauta mágica**: Wunderlich-F. Dieckau-Hotter-Böhm (D.G. 1964).

Bodas de Figaro: Siepi-Gueden-E. Kleiber (Decca). ¿Es versión íntegra?—UVI DÖRR (Madrid)

Contestación

Madame Butterfly: **Scoto, Bergonzi/Barbirolli (EMI) o Freni, Pavarotti/Karajan (Decca)**.

Tosca: **Callas, Di Stefano, Gobbi/Sabata (EMI, antiguo) o Caballé, Carreras, Wixel/Davis (Philips)**.

Don Giovanni: **Ghiaurov, Berry, Watson, Gedda, Ludwig, Freni/Klemperer (EMI, no en España); Milnes, Berry, Tomowa-Sintow, Schreier, Zylis-Gara, Mathis/Böhm (D.G.) o Weikl, Bacquier, M. Price, Burrows, Sass, Popp/Solti (Decca)**. Y entre las grabaciones antiguas, **Furtwängler (Cetra, etc.) o Krips (Decca)**, ambas con Siepi como protagonista.

I Pagliacci: **Domingo Caballé, Milnes/Santi (RCA)**.

Cavalleria: **Callas, Di Stefano, Pannerai/Serafin (EMI, antiguo)** sigue siendo muy buena. Buenas versiones modernas son: **Varady, Pavarotti, Cappuccilli/Gavazzeni (Decca) y Scotto, Domingo, Elvira/Levine (RCA)**. Pero la mejor y más recomendable de todas es sin duda la recientemente publicada por Philips con **Obratzsova, Domingo, Bruson/Prete**.

Otello: **McCraken, Jones, Fischer-Dieskau/Barbirolli (EMI)**.

Rigoletto: **Fischer-Dieskau, Scotto, Bergonzi/Kubelik (D.G.); Milnes, Sills, Kraus/Rudel (EMI); Cappuccilli, Cotrubas, Domingo/Giulini (D.G.)**. Acaba de aparecer: **Bruson, Gruberova, Shicoff/Sinopoli (Philips)**, que ha sido comentada en el número anterior de RITMO (sección de «Ensayo discográfico»).

La Serva Padrona: **Scotto, Bruscantini/Fasano (Ricordi) o Bustamante, Capecchi/Ros Marbá (Ensayo)**.

Salomé, de Strauss, por Böhm: 8/6 (interpretación y sonido de 0 a 10). *Rosenkavalier*, de Strauss, por Kempe: 7/4.

Aleko, de Rachmaninov, no conocemos esa grabación ni ninguna otra.

Orfeo, de Gluck, por Leppard: 10/9.

Lucia, de Donizetti, por Rescigno: 8/9.

Música escénica, de Beethoven, por Karajan: 8/7.

Poemas sinfónicos, de Liszt, por Haitink: 8/8.

La flauta mágica, por Bohm (D.G.): 8/8.

Las Bodas de Figaro, por E. Kleiber, que no es versión absolutamente completa: 9/6.—A.C.

Versión completa de «El Barbero»

Les escribo para hacerles dos consultas. En primer lugar me gustaría

saber si existe una versión completa de la ópera *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, que incluya esas piezas que tradicionalmente se suelen suprimir: el aria de «Almaviva», «Cessa di piu resistere» del último acto, la estrofa del sexteto final cantada por este mismo personaje, etc. En caso afirmativo, ¿se puede encontrar en España? En cualquier caso les agradecería que me recomendaran una versión que si se pueda comprar en España. ¿Qué opinión les merece la de Erede: Bastianini, Misciano, Simionaro, Corena, Siepi, en Decca?

En segundo lugar estoy interesado en una bibliografía exegética de la ópera *Rigoletto*, de Verdi y, en concreto, la correspondencia que mantuvo el compositor con Piave durante la creación de la obra.—JUAN JOSE GOMEZ MALDONADO (Madrid).

Contestación

Hay dos versiones recientes de *Il barbiere di Siviglia* que incluyen el aria «Cessa di piu resistere», así como repeticiones y partes tradicionalmente amputadas. Son la de **Marilyn Horne, Leo Nucci, Paolo Barbacini, Samuel Ramey, Enzo Dara**. Orquesta y Coros de la Scala de Milán. Dir: **Riccardo Chailly**. CBS. Master Works. D3 37862. (1982), y la interpretada por **Agnes Baltsa, Thomas Allen, Francisco Araiza, Robert Lloyd, Doménico Trimarchi**. Ambrosian Opera Chorus. Academy of St. Martin in the Fields. Dir: **Neville Marriner**. Philips. 6769100 (1983). Otra versión casi completa (sólo excluye el aria «Cessa di piu resistere») es la interpretada por **Teresa Berganza, Luigi Alva, Hermann Prey, Paolo Montarsolo y Enzo Dara**. The Ambrosian Opera Chorus. London Symphony Orchestra. Dir: **Claudio Abbado**. DG. 2720053. (1972). Las tres versiones citadas siguen la edición crítica establecida por **Alberto Zedda** y la **Fundación Rossini de Pesaro**. Todas están en el mercado español. Le recomiendo la dirigida por **Marriner (Philips)** y la de **C. Abbado**, en D.G. (aunque no incluye el aria de «Almaviva»). La versión, que usted consulta, editada en Decca, dirigida por **Erede**, me parece en su conjunto muy mediocre. Su único interés radica en escuchar a **G. Simionatto**, no muy refinada, pero de voz importante, y a **Ettore Bastianini** impresionante por la frescura de la voz (1956) y la belleza del timbre, pero escaso de matización y, a menudo, fuera de estilo. Es preferible, entre las versiones tradicionales (incompletas), la de **María Callas, Tito Gobbi, Luigi Alva**, dirigida por **Alceo Galliera**, EMI (1959), absolutamente recomendable, a pesar de sus «cortes».

Sobre la ópera *Rigoletto* recuerdo dos artículos recientes e interesantes: el de **Reinhart Strohm**, incluido en el álbum discográfico de D.G. dirigido por **C.M. Giulini**, y el de **John Mauceri** *Rigoletto* para el siglo XXI en la revista inglesa *Opera*. Octubre 1985. La colección *Introducción al mundo de la ópera* de Ediciones Daimon tiene publicado *Rigoletto*. Traducción, estudio y comentarios de **Elena Posa**. Barcelona, 1985. De la extensa bibliografía verdiana puede consultar: **Carlo Gatti**: Verdi. 2 volúmenes. Milano. A. Mondadori. 1951; y **Franco Abbiati**: Giuseppe Verdi. 4 volúmenes. Milano. Ricordi. 1959.

No conozco publicaciones referi-

das exclusivamente a la correspondencia de Verdi con Piave a propósito de *Rigoletto*. Tendrá que consultar **Cartegi verdiani**, a cura di **Alessandro Luzio**. Volúmenes 1-2. Accademia d'Italia, Roma, 1935. Volúmenes 3 y 4. Accademia Nazionali dei Lincei, Roma, 1947; **Cesari, G y Luzio, A**: I coppialettere di Giuseppe Verdi. Milano, 1913; o, entre las selecciones de la correspondencia verdiana, **Letters of G. Verdi**. Selected, translated and edited by **Charles Osborne**. V. Gollancz, 1971. BLAS CORTES.

Estudiar Musicología

Desearía que me contestaran a una pregunta que tengo en mente desde hace algún tiempo, pero que no sabía a quién hacérsela. Creo que ustedes son los más indicados para responderla. ¿Qué hace falta para ser musicólogo? Supongo que la respuesta no es fácil pero si me dijeran los requisitos básicos, lo agradecería. Me gustaría saber qué asignaturas y qué instrumentos debería estudiar en el conservatorio que sean los mejores para realizar estudios musicológicos.—JOAQUIN VAZQUEZ CUESTA (Sevilla).

Contestación

Desde el año pasado existe la especialidad de Musicología en algunas universidades españolas. Hasta entonces había departamentos en las facultades de Geografía e Historia de centros universitarios. En el reportaje publicado en RITMO número 562, titulado *El esperado retorno de la música a la universidad española puede usted encontrar detalle de las asignaturas que se imparten en la primera de las especialidades creadas, que es la de la Universidad de Oviedo*. Otras universidades se han incorporado a este retorno o están a punto de hacerlo, como por ejemplo la Autónoma de Barcelona, Salamanca, Santiago de Compostela, La Laguna de Tenerife y Granada. En cuanto a los estudios en conservatorios, muchos de ellos tienen la Musicología como asignatura, algunas independientes del resto de las enseñanzas, otras, relacionadas con Historia y Estética de la Música. Puede tomar como referencia de los requisitos básicos, el plan de estudios de la Universidad de Oviedo que publicamos en el número de RITMO antes mencionado.—R.



**VIDEOS
DE
MUSICA**

WOFF, C., EMERY, W., HELM, E., JONES, R., WARBURTON, DERR, E. S.: Los Bach.

Muchnik Editores. 343 páginas, 1985.

KERMAN, J y TYSON, A.: Beethoven.

Muchnik Editores. 198 páginas, 1985.

Dos nuevos volúmenes de la Colección Grove son el centro de esta reseña: el dedicado a **Los Bach** y el que se ocupa de **Beethoven**. Antes de un somero análisis es preciso matizar una cuestión a mi juicio básica. No se trata de obras de opinión o de interpretación, aun cuando en algún momento puede causar tal impresión, sino ante todo estamos ante dos libros en los que, por su carácter de diccionario, importa más la información, la narración de unos hechos, que la especulación crítica. Es así como hay que tomarlos. Y desde esta óptica, los resultados pueden valorarse como más positivos.

Que en un volumen de estas dimensiones se dé una información bastante completa de la saga de los Bach, desde Hans, nacido en torno a 1555, hasta el único nieto con importancia musical de Juan Sebastián, Wilhelm Friedrich Ernst, nacido en 1759, es un esfuerzo de síntesis clara de toda una familia de músicos que desde el siglo XVI hasta el XIX los produjo de todo tipo. Su detalle excedería los límites de esta reseña. Sucesivamente, se van situando las distintas biografías y respectivas producciones, dando, lógicamente, mayor extensión a la de Juan Sebastián, en la que además de su trayectoria vital, de su fecunda creación, se apuntan aspectos como los de su iconografía, trasfondo ambiental, o su resurgimiento.

Libro el de los Bach bien concebido en el que sus autores han logrado unidad entre sí. Se mantiene, en general, una objetividad, como corresponde a un libro fundamentalmente de consulta, en el que se dan cuidados catálogos de las obras de los Bach, así como completa bibliografía,

incluyendo en sus primeras páginas un árbol genealógico de los Bach. Como sugerencia para la publicación de otros volúmenes de esta colección, quizá sería conveniente, y de esta forma se completaría su contenido, una orientación discográfica.

En cuanto al volumen dedicado a Beethoven, nos encontramos con una visión bien concebida del genio de Bonn, en la que Alan Tyson realiza un perfil biográfico en el que existe una voluntad de corregir errores o tópicos, y por esto hay cautela ante ciertas afirmaciones. La exposición biográfica se articula en diez apartados que, siguiendo un orden cronológico, parte describiendo el trasfondo familiar y la infancia del músico, para llegar al fin de su existencia.

Creo que el estudio de su obra se ha elaborado con un criterio que responde al planteamiento de esta colección. Hay una matización, y aún un ordenamiento más preciso, en torno a las TRES EPOCAS. Sin descartarlas, Joseph Kerman nos propone una cuarta época, o más bien, una subdivisión de la que tradicionalmente se considera como la primera: es la que comprende la música compuesta en Bonn. Por otra parte, las investigaciones demuestran que cada una de las cuatro épocas se subdividió a su vez, en dos subépocas, siendo ésta la mejor manera de concebirlas.

El mito de Beethoven se saltó la historia, o el historicismo. Por ello, en este volumen, con digno tratamiento, se propone el paso de Beethoven creador al Beethoven conquistador cuya influencia posterior es bien conocida, y bien reflejada en este libro, completado con aparato bibliográfico y catálogo del músico de Bonn.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**

SALAZAR, Adolfo: Juan Sebastián Bach.

Madrid, Alianza, 1985. Alianza Música, 25. 251 páginas.

Con este tomo, Alianza Música prosigue la publicación de las obras de quien fuera no sólo el mejor crítico musical y protagonista de la música es-

pañola desde 1915 hasta 1936, sino uno de los intelectuales de más talla y prestigio de la primera mitad del siglo XX. En la reedición reciente de sus obras, que inició Alianza Editorial en 1982 con **La Música en la Sociedad Europea**, ha aparecido ahora su **Juan Sebastián Bach**, sin duda como homenaje al músico alemán con motivo del tercer centenario de su nacimiento conmemorado el pasado año 1985.

El libro, realizado en 1951 en México con motivo, en aquella ocasión, de la conmemoración del segundo centenario de la muerte de Bach, fue escrito por Salazar en la última etapa de su producción musicológica, siete años antes de su muerte, acaecida en 1958. En esta época (1951), Salazar pretende llenar el hueco de la ausencia de monografías en castellano acerca de J.S.B.. Con anterioridad había acometido la traducción del **Juan Sebastián Bach** de J.N. Forkel, acompañándola de una amplia introducción y de las notas oportunas, apareciendo la citada traducción en México por el Fondo de Cultura Económica en 1949.

En el primer capítulo del libro que hoy nos ocupa, el autor se acerca a Bach a través de un relato, con gran profusión de datos, sobre los orígenes de la familia y de la propia vida del músico, analizando las consecuencias que los avatares de su existencia tuvieron sobre su obra. Es una descripción en la que el entorno vital, más que el histórico, pretenden hacer entender la figura y la obra del artista.

En el capítulo segundo, aborda el estudio de la estética de Juan Sebastián Bach, encuadrando al personaje y a su obra dentro de su tiempo, esto es, con una aproximación desde un punto de vista histórico y sociológico, criticando al mismo tiempo los estudios que se han hecho de su estética desde posiciones románticas fundamentalmente, y que según Salazar desvirtúan y alteran la comprensión de su obra.

En el tercer capítulo hace un estudio de la obra de Bach, esta vez desde el punto de vista formal, comenzando por sus obras instrumentales, para

pasar posteriormente a analizar el uso que hace de los instrumentos, terminando con un tercer apartado dedicado a las formas de la música vocal.

Los métodos de aproximación al personaje y a su obra constituyen una muestra práctica de la concepción que Salazar tenía de lo que debía de ser el estudio de la historia del arte musical, tras muchos años de trabajo y numerosas obras en su haber y que comprende tanto el método histórico, como el sociológico y el formalista para una completa visión de la obra de arte musical.

Es de destacar la gran cantidad de información utilizada, lo que por otra parte constituye una constante en las obras de este autor.

Por lo demás el libro resulta de gran utilidad para quien desee aproximarse a la obra de Bach; contiene el Catálogo abreviado de sus obras realizado por W. Schmieder, así como también, en apéndices dos apuntes realizados por Bach.

La bibliografía no resulta exhaustiva, como el propio Salazar señala en el prólogo, aunque sí suficiente.

En definitiva se trata de una obra de carácter divulgativo, práctica y de utilidad como es habitual en la producción del protagonista de la vida musical de la República. Naturalmente, no pretende sustituir a las ya clásicas de Charles S. Terry (**The Music of Bach**, Londres, Oxford University Press, 1933) y de Spitta (**Johann Sebastian Bach**), entre otras muchas que el mismo Salazar cita en su bibliografía.

Después de esta fundamental aportación en 1951 al mundo de la bibliografía en castellano sobre J.S. Bach, realizada por A. Salazar, ésta se ha visto ampliada con algunos títulos como dos de A. Schweitzer (Ricordi Americana, 1955), Karl Geiringer (**La Familia de los Bach**, Espasa Calpe, 1962; **Johann Sebastian Bach**, Altalena, 1982). André Marcel (**Bach**, Antoni Bosh, 1980) y Olivier Alain (**Bach**, Espasa Calpe, 1977) entre otros. La reedición en 1985 de esta biografía de J. S. Bach de Adolfo Salazar, llega oportunamente.—**GEMMA PEREZ ZALDUONDO.**



DENON
PCM DIGITAL RECORDING



GRANDES RECITALES LIRICOS EN EL TEATRO REAL

Presentación de Shirley Verrett y Hermann Prey

Continúa el interesante ciclo de «Grandes recitales líricos» que en esta ocasión nos ha proporcionado el debut en Madrid de dos famosos cantantes que llevan ya más de treinta años de carrera. Es ya bastante frustrante ver cómo algunas de las más destacadas figuras de la interpretación musical —singularmente los cantantes que tienen la mayor amenaza del tiempo— pasan sus mayores años de gloria y madurez sin aparecer en Madrid o en fugaces visitas a comienzos de su carrera. Nombres como Dietrich Fischer-Dieskau, Birgit Nilsson o Arturo Benedetti-Michelangeli, primerísimas figuras de su especialidad en nuestro siglo, podrían ser testimonio de estas injustificables lagunas.

Nos llegan ahora —más vale tarde que nunca— dos veteranos intérpretes que por fortuna se conservan todavía en buena forma. A los 55 años Shirley Verrett y a los 57 Hermann Prey han llevado a cabo dos interesantes recitales en los que han puesto de manifiesto buenos recursos vocales y dotes interpretativas a tener en cuenta, aunque no todo en sus intervenciones pueda situarse a una gran altura e incluso en algún aspecto haya que juzgarlo de manera abiertamente negativa.

El recital de Shirley Verrett (29 de enero) estuvo dedicada íntegramente al «lied» alemán, con tres autores: Schubert y Strauss en la primera parte y Brahms en la segunda. Aunque la señora Verrett es más conocida como cantante de ópera de época, ha cultivado de modo asiduo el «lied» del que, sin llegar a ser una especia-

lista —en el sentido en que lo era Elisabeth Schwarzkopf o lo es todavía Christa Ludwig—, es una buena intérprete. Si exceptuamos algún calderón de mal gusto, algún que otro portamente y, de vez en cuando, una expresión en exceso dramática, es decir teatral, Shirley Verrett realizó un buen trabajo de liederista, mejor en Strauss que en Schubert y más irregular en Brahms, en cuya parte tal vez se diese, sin embargo, lo mejor del programa. Singularmente las Canciones gitanas tuvieron en la cantante norteamericana una singular traductora, con riqueza de expresión, variedad de color, seguridad rítmica y calidez en la emisión. Se venía diciendo que la voz de Shirley Verrett estaba ya en marcada decadencia. Por fortuna, los rumores resultaron falsos y tuvimos ocasión de disfrutar de un instrumento todavía hermoso, potente y de comprobada calidad. El timbre es algo oscuro y la tesitura parece encontrarse fluida tanto en graves como en agudos, resultando difícil excluir a la cantante del grupo de los mezos o del de las sopranos, aunque si tuviese que decidirme por alguno me inclinaría a decir que Shirley Verrett es más una mezzosoprano, que la voz se encuentra más a su aire en centros y graves —de los que nunca abusó— que en agudos, aunque éstos estén por lo general emitidos sin excesivos problemas.

El éxito de la cantante, a la que el público aplaudió calurosamente, motivó la concesión de cinco propinas en las que hubo de todo. Una versión poco convincente y más bien fuera de lugar del «Aleluya» del *Exultate Jubilate*, de Mozart; una discreta interpretación del «Vergleichliches Standchen», de Brahms y un «Paño murciano», de Nin, que más vale olvidar, cantado en un impresentable castellano (por cierto que Shirley Verrett tiene grabada esta página en un disco dedicado íntegramente a canciones españolas); muchísimo mejor fue su interpretación del famoso «Summetime» del *Porgy and Bess*, de Gershwin, en el que tuvo una adecuación estilística y sentimental tan hermosa como honda; como pieza final la señora Verrett ofreció el aria «Pace, pace mio Dio» de *La forza del destino*, en la que mostró una línea verdiana de calidad, con buen fraseo e intencionalidad dramática, tan sólo algo tasada en el fiato y en el Si bemol final, que resultó un poco apretado. El pianista Christian Ivaldi fue un buen acompañante, actuando con sensibilidad, buen sonido y estilo camerístico. Curiosamente su calidad disminuyó en las obras fuera de programa, sobre todo en Verdi, que resultó con un acompañamiento un tanto falto de sentido dramático.

El recital de Hermann Prey (17 de marzo) estaba dedicado íntegramente a uno de los monumentos del lied: *El viaje de invierno*, de Franz Schubert. Obra



Hermann Prey.

larga, compleja, difícil y bellísima es una piedra de toque para cualquier cantante de este repertorio. Hermann Prey salió relativamente airoso de la prueba, aunque la sesión estuvo lejos de lo memorable. La voz del baritono alemán es hoy todavía un instrumento de apreciable calidad en ciertos aspectos: tiene buen volumen y es muy sólida en centros y graves, pero pierde firmeza en los agudos; el timbre no es precisamente hermoso y la emisión no es siempre fluida ni fácil; hay momentos en los que se tiene la impresión de que la voz sale cavernosa y algo engolada y desde luego carece de la flexibilidad que sería ideal para el «lied». Pero Prey es artista competente, con muchas tablas y un buen conocimiento del estilo y sabe disponer de sus medios para obtener



Shirley Verrett

unos resultados positivos, aunque se echen de menos una mayor dulzura, una expresión más variada y, en ocasiones, una emoción más honda. *Die Winterreise* necesita una buena voz y un gran artista. En el recital de Hermann Prey hubo muchos momentos excelentes, en los que la voz se plegó al texto y a la expresión musical con acierto, incluso con la consecuencia de algunos pianos y pianísimos que pusieron de manifiesto la buena técnica del cantante. También hubo nobleza y una excelente dicción de los poemas. Pero frente a estos aciertos hay que señalar algunos graves defectos: faltas —relativamente abundantes— de afinación, pesadez, pobreza de colorido... En su conjunto, este *Viaje de invierno* resultó demasiado lento, con unos *tempi* en exceso alargados y un algo de monotonía en la expresión.

Se dice que toda comparación es odiosa, pero lo cierto es que nos movemos y juzgamos por comparaciones. Y natural-

mente todo barítono que se enfrente al *Winterreise* tiene que medirse con la gigantesca figura de Dietrich Fischer-Dieskau. Tuve ocasión de escuchar al famoso cantante un inolvidable **Viaje de invierno** en el Festival de Edimburgo de 1974 (muy bien acompañado, por cierto, por Daniel Barenboim). Realmente la diferencia con Prey es muy grande. La unidad y variedad del color, la milagrosa capacidad de la voz para el matiz, la riqueza de la inflexión lírica de Fischer-Dieskau son aspectos que superan con mucho a los más limitados recursos de Hermann Prey y, desde luego, lo supera también en musicalidad y en profundidad interpretativa. Digamos, para entendernos con mayor claridad, que Prey es a Fischer-Dieskau lo que un aprobado a una matrícula de honor.

La labor del pianista Leonard Hokanson no pasó de lo discreto; se plegó con modestia a las indicaciones del cantante, pero ni por sonido, personalidad o dotes

virtuosísticas superó esa gris medianía de un acompañante sin excesivo interés. El público del Real aplaudió muy largamente a Hermann Prey, a mi juicio con demasiada generosidad. Para terminar, un dato puramente objetivo: ni Shirley Verrett ni el barítono berlinés lograron llenar el Real. ¿No es eso una prueba de que Madrid es una ciudad bastante menos musical de lo que comúnmente se cree? En la serie de «Grandes recitales líricos», que yo recuerdo, sólo el concierto celebrado el pasado curso por Renato Scotti y Alfredo Kraus, con orquesta y dedicado a arias y dúos de ópera, consiguió llenar el teatro. Pero eso no era un recital. El «lied», queramos o no, sigue siendo una expresión musical minoritaria. La curiosidad por saber si el señor Fischer-Dieskau lograría la hazaña de ver colmada la primera sala de conciertos de España es muy grande. A ver si los responsables del Real logran despejarla. Y, por favor, que sea pronto.—**CARLOS RUIZ SILVA.**

ANIVERSARIO DEL CORO DE RTVE

El vigésimo aniversario de la presentación del Coro de RTVE se celebró con una actuación memorable. En la primera parte escuchamos una selección de Villancicos europeos y españoles, algunos más conocidos que otros pero todos encantadores. Esta primera parte la encontramos un poco excesiva teniendo en cuenta que en la segunda parte interpretaban los **Carmina**.

La obra de Orff fue un alarde de interpretación por parte de solistas, coro, pianistas y percusionistas con el director a la cabeza.

A pesar de conocer la obra con formación orquestal, la versión a dos pianos y percusión resultó correcta. Los solistas destacaron en sus respectivas interven-

ciones. Muy bien el tenor en «Olim lacus colueram».

Notamos que el esfuerzo de los solistas era excesivo sobre todo en «Dies nox et omnia» y «Dulcissime», barítono y soprano respectivamente, pensamos en la fatiga adquirida en las anteriores intervenciones, pero cual fue nuestro asombro al enterarnos que debido a que el vibráfono empleado en el concierto estaba afinado a 450/v el La₃; tuvieron que subir los pianos CASI medio tono...

Así el barítono después de repetir doce veces un Sol₃ y terminar con un portamento sobre el La₃, todo ello fue prácticamente 1/2 tono alto.

Lo mismo le ocurrió a la soprano que, después de repetir varias veces unos

pasajes graves (Mi₃--La₃), la última «fermata» que sube hasta un Re₅, para efectos fue CASI un «Mi b».

Pero esto sirvió para demostrar el excelente momento de Angeles Zanetti, Antonio Lagar y José Foronda.

No comprendemos cómo una obra que no tiene en la partitura parte de vibráfono, fue incluido en el reparto. Además de los dos pianos y celesta, la partitura consta de 3 juegos de timbres, xilófono, 3 campanas, y los de sonidos indeterminados: triángulo, carraca, castañuelas, pandero, cascabeles, platillos pequeños y grandes; caja viva, bombo y algunos más que no recordemos, pero el que sin duda no está en la obra de Orff es un vibráfono.—**ANTONIO MOYA.**

LA JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA EN EL TEATRO REAL

La J.O.N.D.E, obtuvo un merecido éxito en el Teatro Real. En el programa nada homogéneo pudimos escuchar obras de Beethoven, Bernstein, Strauss y Turina.

Muy correcto, un *Coriolano*, con una cuerda grave limpia y bonito sonido del segundo fagot en las notas tenidas.

En la obra de Bernstein, salvo en algunos momentos, nos fue imposible escuchar a la cuerda. Aunque quizá no sea esta sección de las más brillantes de la Orquesta, tenemos la certeza de que la percusión (seis profesores) «pudo» con el medio centenar de arcos. Los percusionistas, TODOS EXCELENTES, se excedieron SIEMPRE en esta obra, así como el timbalero en la «Orgía» de las *Danzas Fantásticas*, de Turina.

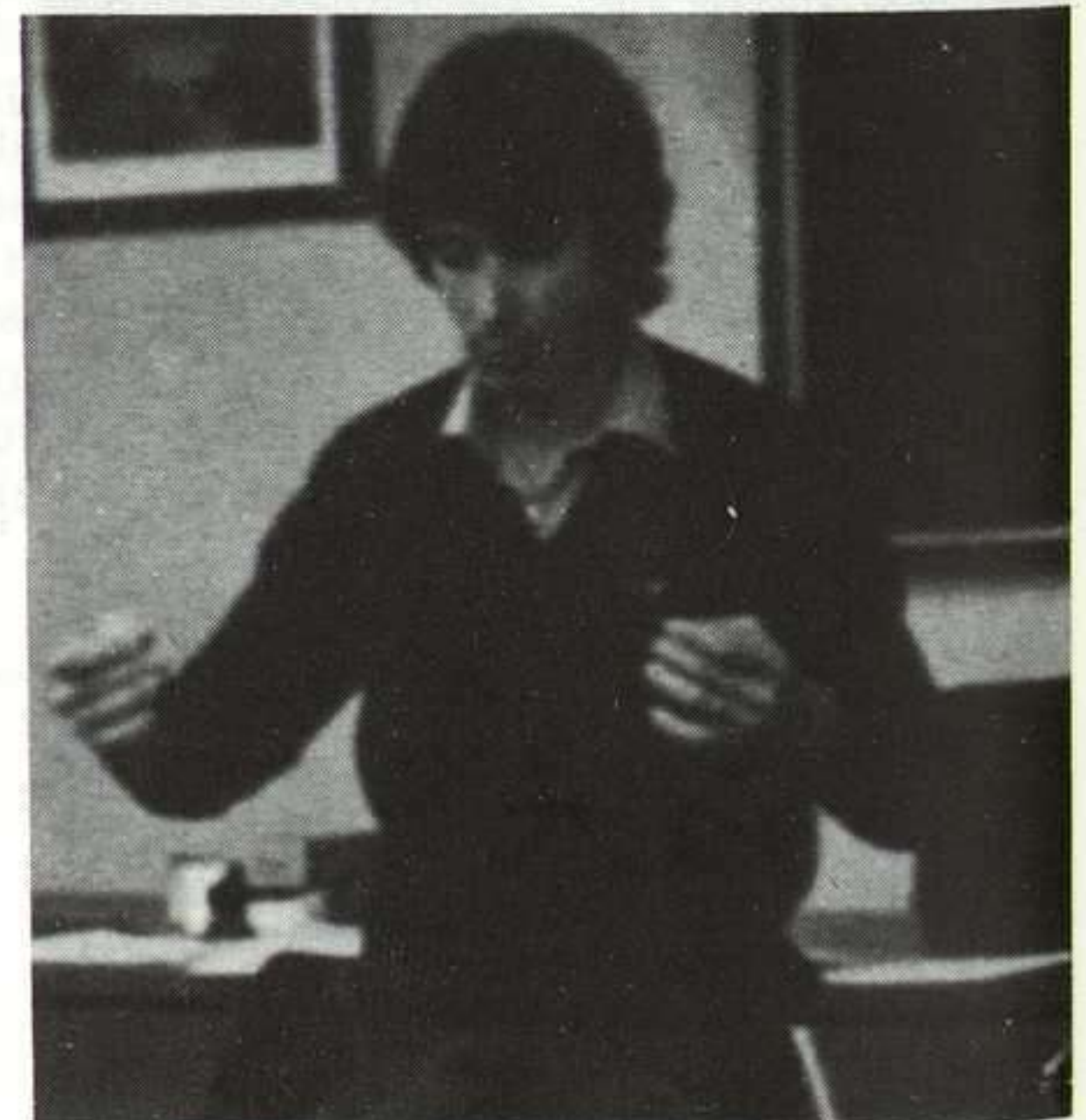
Volviendo a la obra de Bernstein, apun-

Por Antonio Moya

tamos la precisión de ritmos y sus cambios perfectos y seguros en casi toda la partitura. Algo desigual, la madera en la afinación, pero muy bien los solistas: oboe, clarinete, flautas y saxalto. El (la) trompeta solista, con un sonido precioso y una seguridad plena, destacó en toda la obra.

Bien todo el metal; un poco incisivo el tuba.

La obra difícil de ejecución, fue interpretada con alegría y desenfado, con resultado positivo; tan sólo el exceso de dinámica en la percusión nubló algunos



Edmond Colomer, Director de la J.O.N.D.E.



Componentes de la Joven Orquesta Nacional de España.

pasajes. Quizá el maestro debió frenar esos excesos en algún momento.

Los «pitos» producidos por todo el sector viento y percusión, bien; no así las dobles vueltas en varias ocasiones de los violoncelos; no comprendemos el «por qué», ya que los conciertos son «audibles», no «visibles»...

Las *Danzas Fantásticas*, de Turina, bien en general, con un corno inglés muy expresivo y un oboe de calidad; un poco desiguales las violas al unísono con la trompeta con sordina y algo estridentes las trompas en el «zortziko».

Muy logrado el solo de cello al final de la «Orgía» y... como antes dijimos, un

timbal con una sonoridad demasiado penetrante.

Esperábamos un *Till* discreto y nos sorprendió la versión que nos ofreció la J.O.N.D.E con tan sólo alguna pequeña indecisión de entrada y de tiempo.

Destacaron los solistas: requinto y clarinete, unidos o separados; el violín concertino en la risa y burla de *Till*, oboe, flautas, los estupendos trompas 1º y 3º con el tema de diferente tonalidad y también los pequeños diseños del fagot, clarinete bajo y cellos.

Los contrabajos deben ponerse de acuerdo en el divisi a 4.

La versión no tuvo el aumento «ad

libitum» que pide al autor, 4 trompas y 3 trompetas. En las trompas sí hubo aumento, pero dos solamente. Las trompetas estuvieron solas las tres de plantilla.

Seguimos aplaudiendo la idea de tomar a TODOS como solistas; nos agrada ver a un miembro cualquiera sentado en el primer atril y después en el último.

Para el maestro Colomer, nuestro más sincero aplauso y enhorabuena.

En resumen, el futuro de la J.O.N.D.E se nos aparece día a día más claro y prometedor, en aras de convertirse en una asociación orquestal estable, donde se pueden formar los profesores del mañana. ¡¡¡Adelante!!!

JUVENTUDES MUSICALES PRESENTA A DIMITRIS SGOUROS EN EL REAL

No recordamos haber escuchado pianista tan técnicamente perfecto. Sonido, mecanismo, interpretación, matiz, ejecución clara y concisa, seguridad y... resistencia.

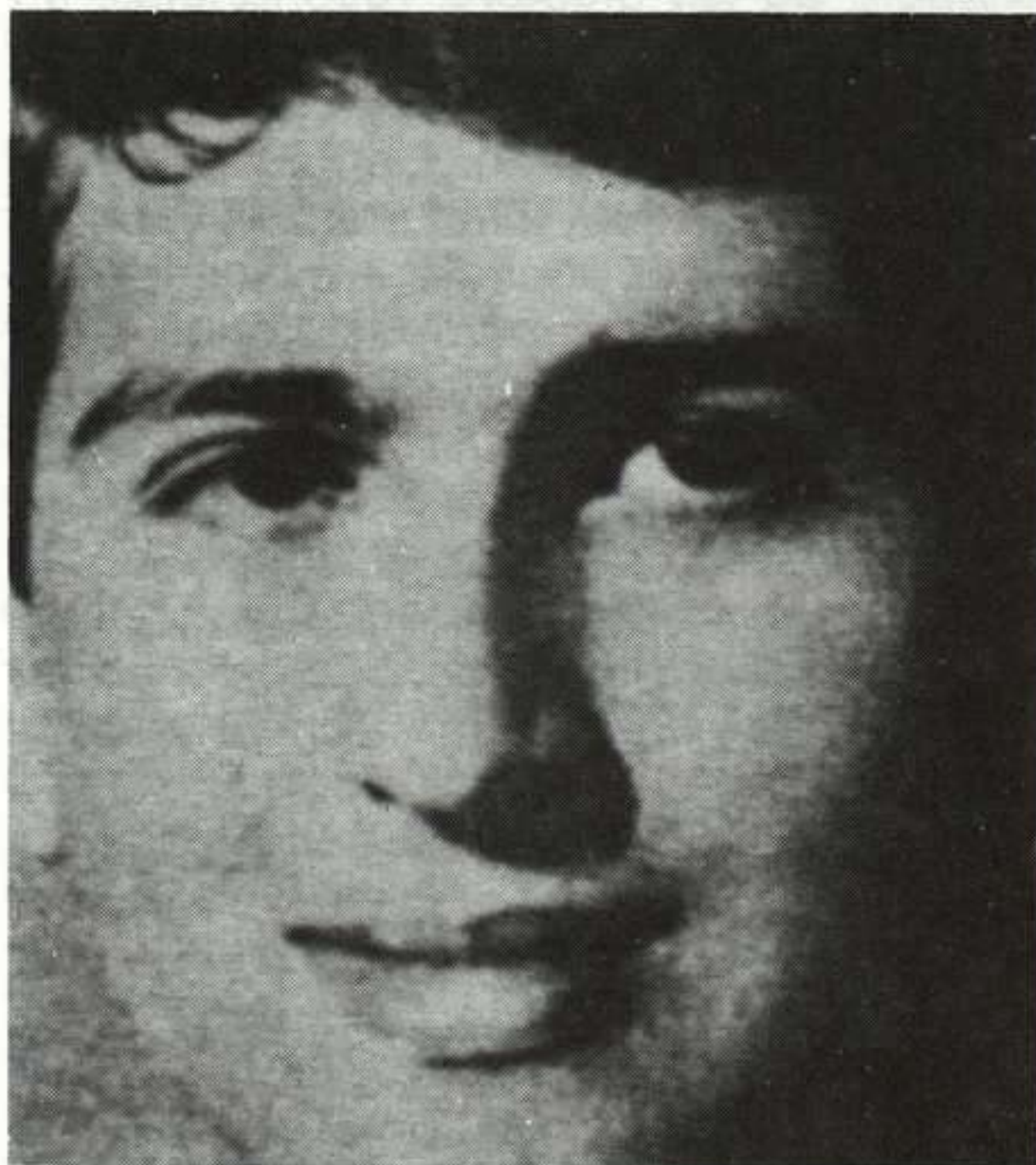
El recital fue corto para todos (entendidos y profanos), pues aunque la sala no estaba totalmente llena, el ambiente que se respiraba incitaba a no levantarse del asiento.

Escuchamos una **Sonata** de Scarlatti suave, tierna y juguetona impecable.

Pasamos a un Beethoven maravilloso, sobre todo en el andante «La Ausencia», donde Dimitris nos demostró su calidad artística, así como en «El Retorno», con un «vivacissimamente» espeluznante.

Si la **Sonata «Los Adioses»** fue un alarde en todos los sentidos, no sabemos o no encontramos adjetivos para medir el éxito de Dimitris en las obras de Liszt.

De los **Doce Estudios Trascendentales**, nos brindó el núm. 11, «Harmonies du soir», en programa y, más tarde, como respuesta a los aplausos del auditorio, los números 1 y 2, interpretados sin interrupción.



Dimitris Sgouros.

En el primer *bis* nos deleitó con «La Gondolera», perteneciente a los **Años de Peregrinaje** (Venecia y Nápoles).

No cabe duda de que su línea y su meta es la obra de Liszt. La conoce perfectamente, la **TRADUCE**, la vive y la domina.

La **Sonata en Si menor**, obra considerada dentro de las cinco más difíciles de la literatura pianística mundial, prácticamente **BORRO** todo el caudal anteriormente almacenado.

Fue una delicia escuchar a Dimitris Sgouros esta sonata plagada de **PREJUICIOS TÉCNICOS**, amalgamados con melodías sublimes, haciéndonos dudar a veces si se trataba de dos pianos en vez de uno. Sin duda, fue la obra cumbre de aquella velada inolvidable.

Al final, tuvo la delicadeza de ofrecernos una obra española, «Córdoba» en la que lo único que podemos objetar es el ritmo un poco excesivo en algún momento, perdonable siempre al no conocer del todo el sentimiento español.

Y... terminamos igual que empezamos. No recordamos haber escuchado... **ANTONIO MOYA**.

LA ORQUESTA DE CAMARA DE LA RADIO POLACA DE POZNAN EN EL REAL

La Universidad Autónoma de Madrid, con el patrocinio del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, nos brindó un espléndido concierto con obras barrocas y clásicas.

Del hijo más pequeño de Juan Sebastian Bach, Juan Cristian, escuchamos la **Sinfonía en Re mayor, opus 3, núm. 1**, que aunque no descubre nada, transcurrió con sencillez y elegancia.

La **Suite en Fa mayor, núm. 3**, («Música acuática») fue un engage en todas sus danzas. Destacaríamos la «Giga», el «Minuet», la «Bourrée», la «Gavota»; cada una en su estilo, magníficas. Las Hornpipes (Chirimías), también fueron de altura; las trompas superaron con éxito el pasaje arpegiado nada grato para la ejecución correcta.

El **Concierto de violín y orquesta en Re mayor, K 218**, de Mozart con la solista

Bárbara Gorzynska, nos satisfizo plenamente. Ejecución, matiz, temperamento y un sonido no grande, pero precioso.

No dudamos en afirmar que Gorzynska fue la figura del concierto, pues si el «Allegro» nos cautivó, en el «Andante cantabile» vivimos unos momentos exquisitos por la expresión de la solista. Un recuerdo muy grato nos queda de esta violinista a la que desearíamos volver a escuchar.

La **Sinfonía en Mi menor** de Haydn, que no es de las más brillantes, resultó gracias a la colaboración de toda la orquesta, a las órdenes de su directora Agnieszka Duczmal, quien durante todo el concierto estuvo MIMANDO a sus profesores. También hay que reconocer que los músicos ADO-RAN a su directora y éste entendimiento es el TODO para el éxito.

Destacaríamos a los violines primeros, con su concertino a la cabeza, al primer oboe y a la clavecinista.

La formación era mozartiana: 2 oboes, 2 trompas y la cuerda; 6-6-3-3-1. En la **Música Acuática** se aumentó un fagot y lógicamente en los clásicos, Mozart y Haydn no existió el clave.

Al final, nos obsequiaron con el **Divertimento núm. 1**, de Bacewicz, una broma EN SERIO para cuerda sola, de la compositora polaca de la que solamente conocíamos su **Tercera Sinfonía**, y el **Vals de la Serenata**, para cuerdas, de Chaikovsky. Como nota de color, señalamos el OPORTUNO paso de hoja al contrabajista por parte de la tercera viola; ¿No se podría solucionar este problema de otra forma para no distraer a los oyentes?—ANTONIO MOYA.

JOVENES INTERPRETES EN LOS LUNES DE RNE

Dentro del ciclo de los Lunes Musicales de Radio Nacional actuaron en la Sala Fénix de Madrid, en un concierto dedicado a los Jóvenes Intérpretes Españoles, José María Gallardo a la guitarra en la primera parte, y en la segunda, el flautista Rafael Casasempere y Gonzalo Manzanares al piano, a quien Radio 2 con el mismo epígrafe ya consagró un programa monográfico difundiendo algunas de sus interpretaciones.

José María Gallardo (1961), guitarrista formado en el Conservatorio de Sevilla bajo la guía de América Martínez y que posteriormente ha recibido enseñanza de Sáinz de la Maza, Segovia y José Tomás, catedrático del Conservatorio Oscar Esplá de Alicante, especializado en un repertorio netamente español, nos brindó con capacidad memorística y buena ejercitación en transcripción propia piezas célebres de Gaspar Sanz, que se incluyen en su **Instrucción de Música sobre la Guitarra Española**, la **Sonata para violín solo núm. 2 en La menor**, de Bach, en adaptación a la guitarra, y el estreno de su obra **California Suite**, homenaje a la suite barroca y a Bach, de gran construcción armónica y tonal, da asimismo un tratamiento neo-impresionista. El «Vals», última pieza de esta **Suite**, tiene carácter americano.

Siguió la actuación de los alicantinos Rafael Casasempere (1962), formado con López del Cid, Fabriciani, Gazzelloni, Peter-Lukas Graf y Werner Tripp. En la actualidad es profesor de flauta en el Conservatorio de Alicante; y Gonzalo Manzanares, que ha realizado estudios con Torrecillas en dicho Conservatorio, Amat, Badura Skoda y Bruno Canino. Ha sido seleccionado como pianista de la J.O.N.D.E. Constituyen unos nuevos y

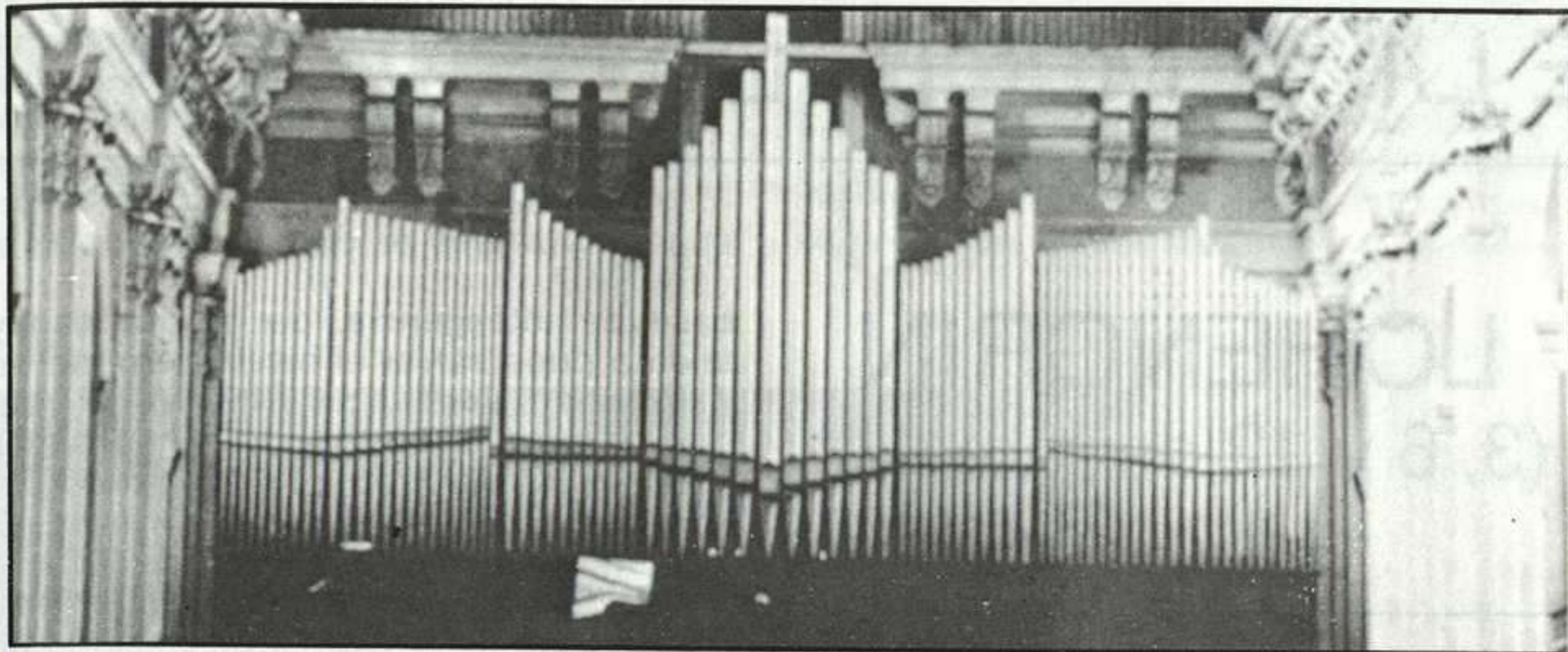
reveladores valores especializados en la interpretación de la música actual, y dieron en este concierto un alto nivel técnico de ejecución con marcada expresividad y dosis virtuosística, abordando la complejidad de las obras de repertorio de vanguardia que componían el programa, con las innovaciones propias de la década de los 50-60 a que pertenecen, de efectos percusivo-sonoros, (ruido de llaves sin sonido; armónicos; «frullatti», en la flauta; impacto de los clusters; resonancias, en el piano), y que suponían, podríamos decir en su totalidad, la primera audición en España, impregnadas en su conjunto de una sonoridad fascinadora, exótica, envuelta en una atmósfera evanescente. En principio, dos composiciones para flauta sola, la conocida **Sequenza I**, de Luciano Berio, estructurada en una célula inicial que origina el episodio tocado por la flauta. Crea un mundo virtuosístico su autor con gran conocimiento de este instrumento. Hay que decir que se trata de una música centimétrica con divisiones sobre el papel. Y del japonés Kazuo Fukushima, **Mei**, que posee una concepción completamente diferente a la anterior, al margen del virtuosismo y con ambiente místico, sirviéndose de la flauta y de los «glissandi» en la primera y última sección. Llega a ser una especie de réquiem o canto fúnebre y evoca sonoridades de instrumentos tradicionales ja-

poneses como el sakuhashai. Su autor rinde un homenaje con esta obra al doctor Steinecke, fundador de los Cursos de Darmstadt.

Prosiguió Rafael Casasempere su recital acompañado de Gonzalo Manzanares al piano tocando tres obras a dúo. Del francés Olivier Messiaen, su **Merle Noir**, con un estilo contrapuntístico. El principio es rapsódico y luego rítmico, conteniendo dos episodios en los que la flauta suena sola dando trinos en imitación al canto del pájaro mirlo negro que da título a la obra, introducidos por un arpeggio en los graves del piano. En la coda, la flauta hace un diseño rítmico y el piano un diseño melódico. Del milanés Niccolò Castiglioni se interpretó **Gymel**, composición en la que se pretende resaltar la diferencia tímbrica entre flauta y piano y las posibilidades armónicas y melódicas. Está dividida en dos secciones, el piano toca creando resonancias en las que suenan solo los armónicos con una atmósfera opalescente, acaba con una tercera menor dada por la flauta en repetición insistente. Finalizaron este excepcional concierto con la obra de otro italiano, el veneziano Bruno Maderna, autor de **Honeyrêves**, caracterizada por su estatismo sonoro, que se transforma por resultado de un estado anímico tensísimo. La música se paraliza comprimiendo todo el discurso anterior en una síntesis sonora de toda la obra, aunando los motivos y células sonoras de los dos instrumentos, resonancia y pellizcado de las cuerdas en el piano, arabescos y figuraciones caprichosas en la flauta. La escritura es concisa con un manifiesto contrapunto serial postweberniano.—EMILIANO GARCIA ALCAZAR.

CICLO DE CONCIERTOS DE ORGANO

Centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá



El órgano de la Parroquia de San Francisco de Borja.

Con un despliegue publicitario de gran envergadura y con gran éxito de público, que no de organización, se ha celebrado en Madrid el primer gran ciclo de conciertos, organizado por la diócesis.

El ciclo ha estado compuesto por 25 conciertos en 25 iglesias distintas de la capital y también de El Escorial. Es la primera vez que esto sucede aquí, donde un solo organista puede ocupar hasta diez organistías, cuando existe gran número de estudiantes de órgano en el Conservatorio que no disponen de instrumentos para practicar y que ni siquiera la Catedral tiene cubierta la plaza de organista.

El programa general, que comprende un libro con programa de concierto, historial del intérprete y del órgano, mas foto de ambos y disposición del instrumento, está presentado por el señor Arzobispo de Madrid, Angel Cardenal Suquía. Hay un prólogo magnífico y muy conciso de Angel de la Lama sobre el órgano en el templo y aún unas notas históricas sobre organería madrileña. Estas no de buen gusto por su arbitrariedad de opinión y pedantería en la dicción.

Todos los organistas de la ciudad hemos participado gratuitamente en este inmenso ciclo, pero (y acudo al refrán para expresarlo) podemos los organistas ser hermanos, no primos. Lo que con la

mejor intención y desinteresadamente (como se nos pidió) hicimos por nuestra querida Diócesis, se convirtió en motivo de descontento para la mayoría. He aquí por qué. Junto a la actuación gratuita de todos los intérpretes, hay la excepción. Uno de ellos cobra con el consiguiente agravio comparativo para los demás. Si todos los templos prestan gustosos sus órganos, en la basílica pontificia de San Miguel, se enconan las cosas de tal forma que, aun apareciendo un recital en la programación general, se suspende, porque no aceptan que la Comisión les imponga su concertista ESTRELLA. Por último, la comisión no ha explicado a los intérpretes que se quiere dejar testimonio del gran acontecimiento musical a través de un disco, y el día del concierto hay tensiones, porque los micrófonos crisan los nervios a muchos.

A pesar de todo, se ha emprendido por primera vez un proyecto ambicioso y encomiable para la música religiosa. Cabría pedir a los responsables diocesanos que cuenten siempre con expertos, en este caso con músicos, para la organización de estos actos.

El ejemplo arrastra. Más de uno se está moviendo para restaurar su órgano, porque a quien más o a quien menos a todos nos gusta estar dentro de la irradiación luminosa que, como si de cometa se tratara, produce un ciclo de la brillantez del presente.—**MARCOS VEGA.**

UN HERMOSO CONCIERTO DEL TRIO DE BARCELONA EN PALACIO

Dentro del V ciclo de música de cámara que se celebra en el salón de columnas del Palacio Real de Madrid, tuvo lugar el 18 de febrero un concierto del Trío de Barcelona con los stradivarius de la colección palatina.

Es el Trío de Barcelona, sin duda alguna, la mejor agrupación camerística con la que contamos en España. Sus integrantes —Alberto Giménez Atenelle y Lluís y Gerard Claret— son excelentes músicos que además tocan muy competidamente y lucen tanto sus dotes de solistas como de conjunto. Hay algo en sus interpretaciones de seriedad y buen hacer que, sin embargo, no caen en la grisura o en el mero oficio. Tienen musicalidad, buen gusto, equilibrio. Todas estas cualidades se pusieron de manifiesto en el hermoso concierto del Palacio Real. En una sala de mejores condiciones acústicas de lo que cabría esperar, de un tamaño muy adecuado para la música de cámara y en un ámbito de sobria magnificencia escuchamos dos obras maestras en la combinación de piano, violín y violonchelo: El **Trio núm. 2 en Mi bemol**

mayor, Op. 100 de Schubert y el **Trio en La menor, de Ravel**. En ambas obras los tres intérpretes hicieron gala de un buen conocimiento de los estilos y de la idiosincrasia de sus autores. Personalmente hubiese preferido que los dos primeros tiempos del **Trio** de Schubert hubiesen sido expuestos con un aire ligeramente menos rápido. Los dos temas principales pecaron de cierto apresuramiento impidiendo la completa expresión de la melancolía schubertiana que ambos encierran. Esto no impidió que pudiésemos gozar del bellissimo sonido que Lluís Claret logró extraer del espléndido violonchelo real en el «Andante con moto» —una de esas melodías prodigiosas que constituyen la mayor gloria de Schubert—, pero con un fraseo algo más despacio hubiese llegado a una expresión aún más honda. En los dos movimientos finales —de calidad menos alta que los dos primeros— la adecuación de los «tempi» fue perfectamente equilibrada al contenido musical.

En el **Trio en La menor** de Ravel eché de menos en algunos momentos un ma-

yor preciosismo tímbrico, una «sfumatura» más delicada, una gama de colores más matizada. Pero, pese a estas reservas, la interpretación, como tonalidad, fue positiva, muy bien fundidos los tres intérpretes y con un sonido de excelente calidad. Aunque había tenido ocasión de escuchar al Trío de Barcelona con anterioridad, ésta es la vez en que lo he encontrado más maduro y con un mayor despliegue de cualidades musicales que puede decirse han cristalizado en un conjunto camerístico de primera fila.

El público, de invitados, que llenaba la sala aplaudió con bastante menos duración e intensidad de lo que los artistas y la música merecían. La interpretación del «Menuetto» del **Trio Op. 1 núm. 3** de Beethoven, tocado fuera de programa, no hizo sino confirmar la calidad de la agrupación catalana, que realizó un trabajo con la levedad y el sentido rítmico que la página requiere. Fue un hermoso concierto en una hermosa sala.—**CARLOS RUIZ SILVA.**

GRAN TEATRE DEL LICEO

LOS RESULTADOS ALTERNATIVOS DE LA TEMPORADA

Nuestra ciudad ha sido desde siempre bastión importante en el mundo wagneriano desde la introducción del gran compositor alemán en nuestro país, a lo que sin duda contribuyó la gran labor realizada por la Asociación Wagneriana, y en la actualidad estamos asistiendo a una nueva reactivación hacia el genio de Leipzig, como lo demuestra el hecho de que en una temporada de doce títulos, dos pertenezcan a Wagner.

El primero de ellos, por orden cronológico de las representaciones, fue **Lohengrin**, una de las obras que con mayor asiduidad han subido a nuestros escenarios, y que este año tenía el gran aliciente, entre otros, de la presentación en el Liceo, no en Barcelona, de Pilar Lorengar, soprano afincada en Alemania, pero cantando en todos los teatros del mundo, y que hasta la fecha no lo había hecho en nuestro primer coliseo. Esta presentación nos confirmó lo que ya conocíamos de la gran soprano aragonesa: que es una cantante de bellísima voz, de una gran musicalidad, de un fraseo expresivo y que supo dar al personaje de «Elsa» la humanidad, el carácter dubitativo y la sencillez, que requiere. Su voz conserva, a pesar de su dilatada carrera, un perfecto estado, con un registro agudo seguro y homogéneo; sólo un hecho hemos de remarcar en Pilar Lorengar y es que su hermosa voz tiene una proyección limitada, en un teatro grande, por lo que, a veces, no consigue superar una densa orquestación y lo que además origina que su instrumento quede algo falto de consistencia en el registro grave, en un *role*, como el que nos ocupa. Este hecho no debe desmerecer en absoluto los grandes méritos de la cantante, su gran interpretación y su éxito, y a la que nos gustaría ver nuevamente.

Dentro de los tenores wagnerianos «Lohengrin», no es el clásico *Heldertenor*; su estructura se mueve más dentro de un lirismo que, a medida que transcurre la obra, va adquiriendo una mayor consistencia. Ya en nuestros anteriores comentarios de **La Walquiria**, de la pasada temporada de primavera, apuntamos las limitaciones de Siegfried Jerusalem en el sentido que el cantante va perdiendo fuerza a medida que desarrolla su canto, y en estas representaciones, sobre todo el primer día, fue muy ostensible; inició la

LOHENGRIN

(3, 6 y 12 de febrero)

Por Roger Alier

obra con un canto contenido de gran belleza, desde su salida, dicha con ductilidad y expresividad, hasta la escena del duelo y final del acto; en el segundo, prácticamente no tiene ninguna situación comprometida, pero en el tercero, ya desde la escena en la cámara nupcial, y de forma muy evidente, su voz se fue agotando, hecho que en el último cuadro supuso un sufrimiento para el cantante y para el público. El último día mejoró algo, pero no evitó esta sensación de agotamiento que confirma, por un lado, la crisis de tenores wagnerianos, y, por otro, las limitaciones de Jerusalem, que alcanzó cotas inaceptables para un profesional. El tercer día, tal como estaba previsto, el protagonista estuvo cantado por Andrés Molnar, tenor de una voz muy pequeña, con correcta línea, que no tuvo dificultades en el *role*, pero con una interpretación menos que discreta.

El personaje de «Ortud» es uno de aquellos que no se puede interpretar si no se está en perfectas condiciones. En principio, esperábamos con gran ilusión la versión de Eva Randova, que siempre nos había satisfecho en sus grandes creaciones en el Liceo, pero desgraciadamente no estaba en condiciones, y sólo a

base de inteligencia, de musicalidad y talento pudo salvar el nivel interpretativo y estilístico, pero vocalmente, los resultados fueron más que discretos, con dureza en el registro agudo, con un canto conservador que hizo perder la brillantez. El segundo día fue sustituida por Dunja Vezovic, y los dos últimos, por Nadine Denise, que así y todo, y alcanzando un nivel aceptable, su voz resultó muy endurecida en determinados momentos. Completaban el reparto Franz Ferdinand Nentwig, con un correcto «Telramund», al que le faltaba una mayor proyección y dramatismo; Erich Knodt, como «Enrique el Pajarero», más correcto vocal que escénicamente, y Franz Josef Kapellmann, con una buena prestación como heraldo. La producción del teatro, que ya conocíamos es poco interesante en su concepción y no fue mejorada por una gris regia de Friedemann Steiner, que, además, no acertó en el movimiento del coro y en los efectos luminotécnicos.

La dirección de orquesta de Christof Perick nos dio la sensación de que no guardaban relación las posibilidades con los resultados, cuestión quizá atribuible a falta de ensayos; había ideas en su versión, había conocimientos a falta de ensayos; había ideas en su versión, había conocimientos de la obra, pero, en cambio, en los resultados conseguidos surgió una falta de ductilidad, una versión excesivamente lineal y unos fallos en el metal ostensibles. Esperamos a este director, en *La mujer sin sombra* para establecer una opinión definitiva. El coro cumplió con su cometido, dentro de su buen nivel actual, pero no alcanzó el grado de belleza, calidad y cohesión del *Lohengrin* que inauguró la gestión de Consorci.—**ALBERT VILARDELL.**

Pilar Lorengar y Eva Randova, dos estilos distintos pero válidos en Lohengrin. (Bofill)



Treinta y cuatro años llevaba el Liceo sin reponer **El oro del Rhin**, ópera capital para comprender las restantes partes de la **Tetralogía** wagneriana y, a pesar de su brevedad, monumento insigne del estilo y de la inventiva de su autor, fecundo y pletórico de ideas musicales. La razón de tanta tardanza se debe atribuir a dos cosas: las tremendas dificultades escenográficas que exige el argumento y el hecho de que **El oro del Rhin**, siendo un espectáculo wagneriano inusualmente breve, casi nunca se representa solo, sino cuando se lleva a cabo una

EL ORO DEL RHIN

(17, 20, 23 y 26 de febrero)

esculturales, se movieron con verdadera profesionalidad, salvando la materialidad del escenario, donde poco había que sugiriera las aguas del Rhin, con movi-



El oro del Rhin o la labor de equipo.

Tetralogía completa. Precisamente hace treinta y cuatro años que no se lleva a cabo ninguna en el Liceo, y ahí tenemos, pues, la explicación de tan largo plazo.

Después del mediano **Lohengrin** que habíamos presenciado pocos días antes, fue un verdadero placer asistir a estas representaciones homogéneas, en las que no flaqueó ningún divo porque estuvieron basadas en un concepto de labor de equipo y de estilo que, a la postre, es el que da buenos resultados en obras como éstas.

Efectivamente, la mejor virtud del reparto fue la homogeneidad, el hecho de estar todos los cantantes, dejando a salvo algunos matices al menos suficientemente dotados para enfrentarse con sus respectivos papeles, que dominaban plenamente. Empecemos por las tres ninfas del Rhin: Carmen Anhorn, Rachel Joselson y Christel Borchers. Las tres, gráciles y

mientos prácticamente de ballet. Las voces se conjuntaron adecuadamente en los pasajes a trío y cada una interpretó, además, su rol individual más que correctamente, ningún enano en lo físico, pero la voz era robusta y de entre las mejores del conjunto y los movimientos sumamente ajustados al rol, cantando con una intensidad a ratos sobrecogedora. La «Fricka» de Marga Schiml fue, dentro del carácter secundario del personaje, francamente positiva; menos lo fue el «Wotan» de Bengt Norup, quien se esforzó en los días siguientes a la primera representación en superar la cortedad de sus expresiones que el primer día causaron una impresión un tanto discreta; quizás deba tenerse por el más flojo del conjunto, aunque siempre dentro del nivel de corrección general a que he aludido.

Dentro del conjunto de dioses del Wal-

halla hay que subrayar, especialmente, la labor de Wolfgang Neumann en el difícil papel de «Loge», espléndidamente actuado y bien cantado, la discreta juvenilidad de Christel Bladin, como «Froh»; la limitada capacidad de Heinz-Jürgen Demitz, como «Donner», que supo, sin embargo, servir el papel con entrega y profesionalidad suficientes; y la brillantez de Cheryl Studer, recientemente triunfadora en Bayreuth en el papel de «Freia», que desgraciadamente no le consistió lucirse adecuadamente por su brevedad.

Finalmente hay que mencionar la eficacia mediana de Bengt Rundgren en el papel de «Fafner», y la más destacada de Hans Tschammer en el de «Fasolt», así como la espléndida intervención de la contralto Cornelia Wulkopf en el papel de «Erda», y la excelente de Graham Clark en el de «Mime».

De todos los intérpretes, como se ha visto, se puede loar algún aspecto y de todos el interpretativo, que quedó limitado sólo por un montaje escénico (procedente del Teatro San Carlo, de Nápoles, y dirigido por Rudolf Sauser, con su adjunto Uwe Thill) destinado más a solventar dificultades que a recrear el espíritu de la obra.

De los tres cuadros que presenta la obra (teniendo en cuenta que el segundo y el cuarto usan el mismo decorado), sólo el de Nibelheim fue visualmente satisfactorio. El primero adoleció de un total abandono de cualquier pretensión de realismo «subacuático», salvo en el color azulado de las luces, y especialmente, de un oro imposible.

Pero lo peor de todo fue el cuadro segundo y cuarto, en el que, probablemente por pura pereza mental de la dirección escénica, se hacía dormir a «Wotan» de pie y se representaba el Walhalla con una proyección en el fondo del escenario totalmente desenfocada, contumazmente desenfocada, porque en las cuatro funciones apareció exactamente igual. ¿No será posible que cuando algo aparece tan inadecuadamente reproducido en el fondo de un escenario alguien tome la iniciativa de cambiarlo?

Sin embargo, estos inconvenientes visuales no fueron tan graves que llegaran a deslucir unas funciones que se caracterizaron por una labor musical encomiable, a la que se sumó una orquesta competentemente dirigida por Matthias Kuntzsch, que no llegó a ser perfecta, pero cumplió positivamente.—**ROGER ALIER.**

Al igual que el año pasado tuvimos dos versiones del drama **Romeo y Julieta**, esta temporada lo han sido las dos versiones más famosas basadas en la novela del Abate Prévost. Aunque partiendo de la misma base argumental, el desarrollo de la música es completamente distinto en la obra de Massenet que en la de Giacomo Puccini, enmarcándose esta última en la fuerza de la heroína; esta característica daba mayor relieve a la reaparición de Raina Kabaivanska, después de unas lejanas representaciones de **La Forza del Destino**, y ya desde su entrada en el primer acto dejó marcado el sello de su gran clase, dando al personaje toda la inocencia que realmente tiene; toda su interpretación fue un prodigio de detalles, de sutilezas, de frases dichas

MANON LESCAUT

(3 y 7 de marzo)

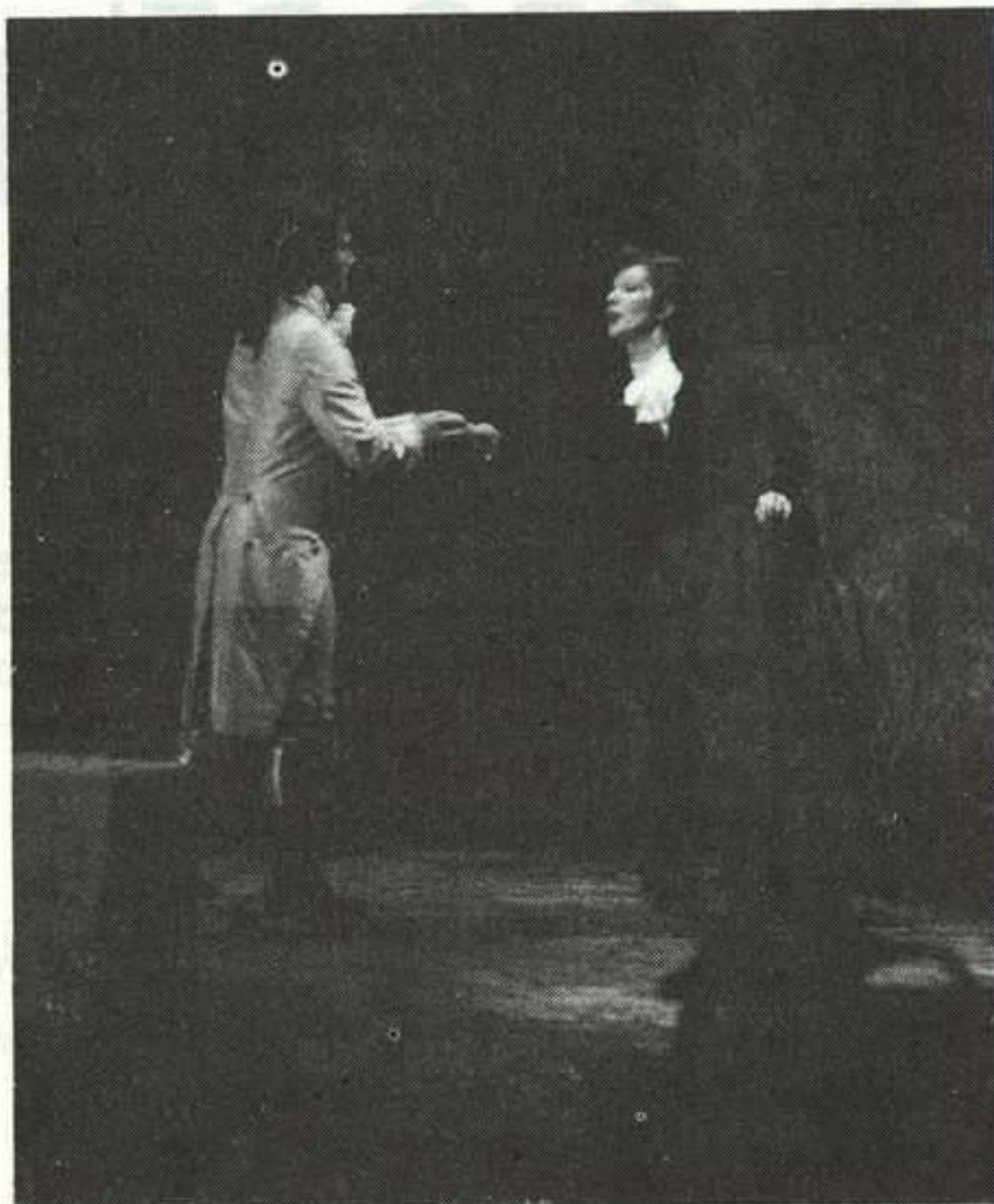
ahora con picardía, ahora con pasión juvenil, ahora con delicadeza, intención o dramatismo interpretativo. Se trata de una verdadera artista que comunica la vivencia del personaje, al que desgrana hasta los más mínimos gestos tanto escénica como vocalmente; con qué sencillez dijo el dúo del primer acto, con qué espléndida belleza, el aria del segundo; con qué convicción, la escena del mismo acto; qué dramatismo en el tercero, y con qué patetismo bordó todo el cuarto acto; y

todo ello lo hace con una voz intrínsecamente bella, pero no expansiva, pero es tan viva su interpretación que consigue superar esta pequeña limitación.

También se esperaba el debut de Jesus Pinto, tenor que desde sus inicios en el coro del teatro ha desarrollado una cierta carrera. Es un cantante con una bella y potente voz, con grandes posibilidades, pero hoy en día no domina su instrumento, tiene dificultades en el pase de la voz que le origina que surjan en la misma colores distintos, que le hacen perder parte de su timbre natural. Aunque es normal que un cantante pueda no tener la madurez artística, que se consigue con los años, sí debe tener un sentido interpretativo, y también aquí su actuación fue poco consistente; en el primer acto ni

supo dar la intrascendencia a «Tra voi belle», ni supo expresar su pasión en «Donna non vidi mai». Tuvo momentos acertados en el segundo acto, en aquellos momentos en que la fuerza vocal puede sustituir a la interpretación, y en el final del tercero, aunque no alcanzó la brillantez que un tenor de sus características y condiciones puede conseguir, dada la estructura dramática del momento. Espero su actuación en **Norma**, junto a otra estrella de la magnitud de Joan Sutherland, para confirmar mi opinión, aunque pienso que Jesús Pinto debería replantearse su carrera mejorando sus técnicas vocales e interpretativas, para aprovechar sus innegables posibilidades.

Muy discreto el «Lescaut», de Antonio Blancas, en un *role*, para el que le falta un mayor centro y una mayor fuerza en el registro grave, y discretos el resto de los intérpretes, y quiero hacer especial mención en Piero de Palma, repitiendo lo que ya dije en mis comentarios sobre **Andrea Chenier**; Piero de Palma ha sido un gran



El arte de Raina Kawaibanska en la *Manon Lescaut* pucciniana.

comprimario; hoy, aunque interpretativamente lo es, vocalmente ya no lo es y además, por su edad, no consigue en este caso hacer creíble al estudiante «Edmondo», por lo que creo es un cierto despilfarrero traer de fuera lo que podría hacer alguno de nuestros cantantes locales.

La orquesta, dirigida por Maurizio Arena, alcanzó un buen nivel de cohesión, pero personalmente no coincido con la concepción que Arena dio a la obra, con momentos en que si son realmente dramáticos, no son tan rápidos de «tempi», como ocurrió en el final del tercer acto; y, en general, a su versión le faltó un mayor refinamiento, dentro del estilo pucciniano. Los decorados de Pier Luigi Samaritani, del Teatro Comunale de Firenze, estaban muy conseguidos, dentro de un estilo clásico. Muy bien realizados y con gran profundidad, el primero, y sobre todo el tercero; bello, pero algo compacto, el segundo, y discreto el siempre difícil decorado del cuarto acto.—**ALBERTO VILARDELL.**

IX SETMANA DE MUSICA RELIGIOSA

La Caixa de Pensions ofrece cada año un programa más atractivo y completo para su semana o festival de música religiosa, y este año lo ha extendido a otras ciudades de su espacio de actividades, Girona

y Lérida, y nos alegramos de ello en tanto lo habíamos solicitado en otras ocasiones. Así la

Por Santiago Bueno

De los conciertos ofrecidos destacaré los interpretados por el conjunto Pro Cantione Antiqua, de Londres; la Münchener Camerata y el conjunto que dirige Philippe Herreweghe. Además, se ofrecieron muestras de la liturgia armenia, por el Coro de la Comunidad Mekhitarista de San Lazzaro de Venecia, y de los últimos polifonistas, por el Ensemble Clément Janequin y Les Saqueboutiers de Toulouse, que contribuyeron a dotar a la programación de ciertos aspectos menos conocidos de la música religiosa y asiática. Por razones de espacio me limitaré a los primeros.

El grupo de solistas que componen Pro Cantione Antiqua, de Londres, ya ha intervenido en otras ediciones de esta Semana. Pero, aunque sus miembros van cambiando poco a poco, sus líneas de interpretación y la máxima categoría de sus versiones no sólo se mantienen, sino que incluso se superan. En esta ocasión se ofreció una selección de motetes de maestros del Alto Renacimiento, y la **Missa tres vocum** de William Byrd. Esta obra es una de las cumbres de la música inglesa del período, y el conjunto de Londres la ofrece con una maestría y

conocimiento difícilmente superables. La adecuación de estilo es total, las voces solistas saben fundirse en las maravillosas armonías renacentistas sin perder su propia personalidad y pasando por alto de las diferentes calidades de las voces, con una precisión y musicalidad notabilísimas. Pero si la **Misa** brindó la oportunidad de conocer en directo (puesto que ya había escuchado la grabación por los mismos intérpretes) la recreación del Pro Cantione Antiqua, el resto del programa, formado por obras de Lassus, Palestrina, Victoria y otros autores menos conocidos, puso de relieve muchos tesoros prácticamente desconocidos, y dio la oportunidad a los solistas de poner de relieve sus cualidades personales, ya que se turnaron de manera que todos participaran de algún papel protagonista. Debo destacar, entre los tenores, a James Griffett, de voz potente y que sostuvo el conjunto durante toda la actuación. De los bajos, me sigue pareciendo muy bueno, como en otras ocasiones, Christopher Keyte. Y de los contratenores, ya conocía aquí a Timothy Penrose, de voz no muy agradable y el único del conjunto que, a mi gusto, tiende a no integrarse en los *tutti*, ya que su

Fundación cultural de La Caixa sirve realmente a todos los impositores que ha hecho posible su realización (y esperamos, pues, que la iniciativa continúe y se extienda a otras zonas, como las Baleares).

timbre metálico contrasta con la dulzura del resto; en cambio, Nigel Short me parece una muy feliz adquisición, pues su falsete suena mucho más *natural* y relajado, y también es de sonido mucho más bello, menos ácido.

La labor del director, Mark Brown, signo sucesor de Bruno Turner, es discreta, pero muy eficaz, cohesionando un conjunto ya bueno de por sí. Aunque me parece que el antiguo director era más profundo, con mayor experiencia artística.

De las obras escogidas, quiero señalar de Palestrina, con su suprema complicación en el desarrollo de la polifonía, el **Alma redemptoris mater**, mágicamente acabado en pianísimo, y el **Super flumina Babilonis**, texto del dramático Salmo 136, que fue dicho con toda la expresividad que las duras palabras exigen. De Victoria, tan tendente al cromatismo incipiente y al contraste, quiero destacar el **Caligaverunt oculimmi**, con un delicioso efecto de claroscuro, y el **Gaudet in coelis**, motete de una alegría contagiosa. El **Musica Dei donum** deparó un ejemplo del estilo borgoñón de Lassus, más cerebral. De Jacob Handl, el bellissimo **Resonet in**

laudibus, y un **Ave María** de gran expresión, con un curioso efecto disonante en la palabra *ventris*. Del resto de autores, entre varios españoles, quiero destacar las dos piezas de Manuel Cardoso (1585-1630), ya del renacimiento tardío, cuando en Italia ya sonaba el primer barroco, **Asperges me**, una obra rara, muy interesante, con esa aspereza trágica de los mejores momentos de los Morales, etc., y las **Lamentationes Jeremiae prophetae**, a la altura de las mejores de su género, en una interpretación preciosa, que destacó una emotividad contenida, de gran tensión.

En fin, el concierto, celebrado en la Parroquia de Santa María de Jesús, de Gracia, como el siguiente, constituyó un éxito total.

Münchener Camerata

La prensa local se deshizo en elogios al concierto ofrecido por esta joven formación, dirigido por Jordi Mora, de una manera a mi parecer exagerada. El concierto fue medianamente bueno, pero no mucho más, ni siquiera sobresaliente. Por de pronto, la programación la tengo por errónea: junto a la **Música funeraria**, de Paul Hindemith, obra un tanto fuera de contexto, se programó el precioso **Exultate, jubilate, KV 165**, de Mozart, y el oratorio **La obligación del Primer Mandamiento, KV 35**, del mismo autor. Esta última obra no debería haber sido programada, pues se trata de una creación de la infancia de Mozart, a los diez años, y que si no fuera por esta circunstancia genial de ninguna manera podría resistirse en una audición de concierto, pues debería reservarse a musicólogos e historiadores. La obra es repetitiva hasta la saciedad, larguísima en sus arias, de poca inspiración todavía, y con un control muy rudimentario de la orquesta, sin sacar partido a los temas. Anuncia al genial Mozart de tan sólo cuatro o cinco años más tarde, pero por sí misma vale poco: y lo afirmo como grandísimo amante de Mozart que siempre me he considerado, sobre todo de su música vocal; de entre ésta podían haberse escogido multitud de obras más

interesantes. Y tampoco la interpretación contribuyó a hacerla más ligera e interesante, pues el director, de gesto excesivamente ampuloso y exagerado, todavía muy joven, en absoluto logra los objetivos que parece proponerse, saliendo una versión, de todas las obras, correcta en lo orquestal, pero sin especial gracia.

Los papeles solistas se confiaron a la soprano Carina Mora, al parecer hermana del director; Mayumi Namura, soprano; Joan Cabero, tenor, y al viola Gunther Pertz, quien interpretó correctamente la obra de Hindemith, aunque estuvo algo frío en el ataque. Carina Mora no es cantante adecuada para el **Exultate**, pues aunque su voz es bonita, bien timbrada, y con buena técnica, el volumen es excesivamente corto para una sala de conciertos o una iglesia sin demasiado buena sonoridad, pues prácticamente no se la oía en el primer número a mitad de las filas de asientos. Mejoró algo posteriormente, cuando, calentada la voz, se atrevió a forzar algo más el instrumento. Mejor, su compañera en el oratorio, Mayumi Namura, pues aunque su voz es menos bella y tiende a cierta agriedad, domina más descansadamente el papel. Bien, sin más, el tenor, sin excesivo gusto.

En resumen, un conjunto con buen futuro, prometedor (pues los instrumentistas son excelentes), pero todavía verde, y que estimo debería ceñirse más a obras de repertorio, que hagan sus programas más agradecidos.

«La Pasión según San Mateo», de Bach

El Concierto de el Palau del día 20 de marzo despertó gran atención entre el público, que llenó al completo la sala y había agotado las localidades varios días antes. Ello es debido sin duda a la creciente fama que está rodeando al grupo Ensemble Vocal et Orchestre de la Chapelle Royale de París y el Collegium Vocale de Gante que dirige Philippe Herreweghe, y al hecho de una representación de la **Pasión según San Mateo** de Bach que, salvo error u omisión, es la

primera vez que ofrece en Barcelona. Vaya por delante que la interpretación fue de una calidad tal que superó las esperanzas que yo mismo había puesto en ella. El conjunto instrumental es de una grandísima calidad, sobre todo las maderas, fagot y oboe, excelentes, y la viola de gamba, de gran musicalidad. Y el conjunto vocal muestra también una preparación concienzuda, atenta al detalle de las indicaciones de la dirección, con gran agilidad y frescura en las voces, que sonaron diáfanos y dejando entrever siempre con absoluta pureza la escritura contrapuntística de los tres grandes coros de principio y final de cada parte, y de los coros de *turba*, arrolladores y planteados con gran acierto.

La interpretación de la obra se basó en unos tiempos bastante ligeros, en algún momento excesivamente rápidos (sobre todo en ciertos corales, a mi gusto, que fueron lo único que la excesiva prisa les restó emotividad), y que hicieron de la **Pasión** de Bach una obra más maravillosa y dramática que solemne y contemplativa. Se trata, pues, de una interpretación con instrumentos y técnicas originales, pero de una escuela depurada y atenta a la musicalidad y a la comprensión del público, pues en modo alguno abusó de efectos RENQUEANTES O ARQUEOLOGICOS que provocan cierto rechazo por parte de los oídos acostumbrados a los instrumentos más modernos. Herreweghe me pareció un excelente director, de gesto afectivo y preciso, atento al detalle, y con una buena concepción de esta obra, quizás la más grande, de Bach. No es tan excesivamente ligero como algunos conjuntos ingleses, sino que denota estar más al tanto de la clásica tradición alemana de interpretación de Bach, que le depara mayor profundidad en los planteamientos de esta música que sigue siendo, con todo, religiosa.

La interpretación del «Evangelista» por el tenor Howard Crook fue sensacional, manteniendo el excelente nivel a lo largo de toda la representación, en un papel tan agotador, y haciéndose cargo incluso de sus arias. Su buen gusto y precisión dramática, siempre ajustada al papel de narrador evangélico (que se distancia algo de los hechos, pero no demasiado porque los vive como discípulo de Jesús que es) se adecuó magníficamente a una voz potente y bonita, redonda, de tenor lírico-ligero. También bien la soprano, Agnes Mellon, aunque con menos gusto y falta de potencia de voz. De los bajos, mejor el «Jesús» de Michel Brodard, con buena voz y técnica, aunque a mi gusto se distanció excesivamente de los presupuestos interpretativos del resto de sus compañeros, ya que insistió en un «Jesús» excesivamente dramático, cuando toda la obra era planteada desde otros conceptos (y, además, el papel de «Jesús» en esta **Pasión** destaca por su nobleza y serenidad, sostenida por las cuerdas durante sus intervenciones); menos satisfactorio Richard Jackson (arias), quien posee una bella voz y técnica correcta, quien se esforzó por hacerse oír con un instrumento demasiado débil, por desgracia. Por último, la parte de contralto se confió al contratenor René Jacobs; he de objetar que, a pesar de los varios discos y premios de este cantante, desde el primer momento no he comprendido su fama, pues su voz es vivamente desagradable,



Münchener Camerata.

DANSA EN TERRASSA

metálica, con algún problema de respiración que hace que se pierdan ciertas notas; en esta ocasión estuvo igual, y me pareció que era el que menos vivía el drama sacro que musicalmente se revivía. Me parece que existen otros contratenores bastante mejores... ¡aunque todos sean ingleses!

En definitiva, aún cuando no exista nunca lo perfecto en el arte de la interpretación musical, esta versión es una de las mejores que se han podido escuchar últimamente en Barcelona. Felicitaciones a la Fundación de la Caixa de Pensions, por este concierto y por una de las mejores Semanas de Música Religiosa de las que ha organizado.

Viernes Santo: «La Pasión según San Juan»

Al cabo de una semana de la **Pasión según San Mateo** comentada, y fuera de la programación de La Caixa, el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya organizó la representación de la **Pasión según San Juan**, de Bach, en el marco de la acción litúrgica desarrollada el Viernes Santo en la imponente basílica gótica de Santa María del Mar, de Barcelona. Así, esta obra religiosa quedaba inscrita dentro de la liturgia para la que fue creada (el hecho de que aquella fueran los oficios luteranos no importa para el contenido, pues es el mismo, la lectura de la Pasión del Evangelio de Juan). El templo, de gran cabida, se vio al completo para escuchar la versión de la Orquesta de Cámara de la Sinfónica de Bamberg y el coro Süddeutsches Vokalensemble, dirigidos por Rolf Beck. Ambas formaciones demostraron gran calidad, sobre todo el coro, dúctil, ajustado y, sin ser demasiado numeroso, lo suficientemente potente para que, sin gritar o devenir estridente, llenara con amplitud la altísimas y largas naves de Santa María del Mar. Las intervenciones del coro fueron lo mejor de todo, dirigidas con acierto y dentro de los cánones tradicionales por Beck. La orquesta se reveló demasiado reducida para la amplitud del templo, pues resultó poco audible en los tutti: debería haberse utilizado mayor número de instrumentalistas.

De los solistas, bueno el evangelista de Michael Goldthorpe, con voz suficiente y gusto, y sobre todo el bajo (arias y papeles secundarios) Joachim Gebhardt, con voz que llenó suficientemente la iglesia y atacó con decisión y seguridad. El «Jesús» de Johannes Mannov cantó con buena técnica y gustó, pero algo apurado en el volumen de voz. Correctas las voces femeninas, Ellen van Lier y Mechtild Georg.

Como decía, la interpretación se basó en los cánones tradicionales, y fue convincente, sin especiales descubrimientos, pero atenta a una corrección mucho más que notable. ¡Ojala nuestros conjuntos locales llegaran a alcanzar tan buen nivel medio!

En fin, la ocasión debe aprovecharse para felicitar a la Generalitat, por la buena idea de aprovechar el acto litúrgico y el marco maravilloso del templo. El oficio, tras acabar la obra de Bach entre el silencio de los presentes, continuó con normalidad.

La Caixa de Terrassa, una entidad financiera que se ha apuntado a la moda del mecenazgo en la que rivalizan las más poderosas empresas otrora únicamente dedicadas a aumentar el volumen de ingresos, ha ofrecido a través de su «Obra social» una temporada de danza que va a ocupar desde el 22 de febrero hasta el 6 de julio con la presentación de seis espectáculos de textura diferente de los que se esperan resultados altamente positivos para la afición local: el Conjoint Coreográfico Joan Tena, el Teatro de Danza Española, el grupo Dansa a Catalunya-1986, el Ballet de France, el Ballet de Jazz de París y el Esbart de Terrassa.

El primer espectáculo que inauguró el ciclo y, en consecuencia, podía dar la medida del alcance del conjunto, se abrió el 22 de febrero. No hay más que decir, para resumir nuestras impresiones, que el primer número con el que se presentaba el conjunto de Joan Tena, un **Minuet i Badinerie** de J. S. Bach (el programa rezaba «Bach/Tena», con lo que, evidentemente, uno de los dos estaba de más o de menos) fue algo que estaba entre el espectáculo de final de curso de una escuela de danza y el espectáculo con el que una vieja gloria se despide de su público; en cualquier caso, deplorable. Los primeros pasos de la compañía, deliberadamente inseguros, eran corregidos por un cierto maestro de danza que aparecía en escena tocando con larga

peluca dieciochesca. A partir de aquel momento se suponía que todo debía ir mejor, pero apenas se notó el cambio.

Contribuía a la impresión dolorosa del público el hecho, no por habitual menos denunciado, de recurrir a música enlatada para mover al conjunto coreográfico, cosa que entenderíamos en las ocasiones en que sonaba una orquesta, pero que nos pareció completamente absurda cuando la música era producida por un piano. A nuestro modo de ver, el mejor espectáculo fue **O Fortuna**, sobre música de Carl Orff, bailado por Teresa Prastitis, y **On the Wother Front**, de Bernstein, también interpretado por aquélla. En cambio, obras como **Gnosiennes**, sobre música de Satie; la **Serenata melangiosa**, sobre Tchaikovsky, o **Sol. liloquis**, según partitura original de Salvador Pueyo, fueron un verdadero bochorno. En especial la última, de textura atrevida como lo son siempre las propuestas musicales de Pueyo, contaba con una coreografía ortopédica que miraba de lejos ciertas propuestas coreográficas de **Le sacre du printemps**, de Stravinsky, dando sin embargo la impresión de que primaba la más absoluta arbitrariedad, arbitrariedad que parece haber regido en las autoridades pertinentes en el momento de conceder la subvención para que el grupo de Joan Tena pudiera preparar el espectáculo. No creemos que de este modo se anime la vida cultural de un país.—X.A.

La creación del Orfeó Catalá

La medida aproximada de la vitalidad concertística de un país como Gran Bretaña lo da el hecho que existe una orquesta nada despreciable que lleva por título nada menos que Orchestra of St. John's Smith Square y que suena, por lo menos, tan bien como nuestra rimbombante Orquesta Ciutat de Barcelona, lo cual, a tenor de los vientos que soplan en esta institución en los últimos meses, no es demasiado.

En el marco del ciclo de Ibercamera, y ante la proximidad de los días santos en que tradicionalmente ha lugar un tipo de conciertos denso en el que se programan los grandes oratorios, se pensó en sacar provecho de la buena estrella del Orfeó Catalá y estrenar **La Creación**, de Haydn, porque de estreno se trataba, puesto que nunca, en sus noventa y cinco años de existencia, el Orfeó Catalá había cantado esta magna obra, mientras que en su haber tiene el honor de haber estrenado en España obras como la **Misa en Si menor** de J. S. Bach, el **Magnificat en Re** del mismo autor, **Las Estaciones** de Haydn y la cima de las cimas musicales, **La Pasión según San Mateo** de J. S. Bach.

No tiene por qué pesar, sin embargo, la

gloria pasada —que nadie puede regatear al Orfeó Catalá— en la realidad presente. Si hace algunos años una crónica de RITMO, casualmente tergiversada por el azar, anunciaba que «El Orfeó cantó el **Requiem**» refiriéndose a la obra de Mozart y a una cierta situación terminal, la expectativa de este concierto nos aseguraba que los animadores de la entidad no sólo no consideraban que la nonagenaria institución estaba decrepita sino que era capaz de atacar las más difíciles piezas. Es por ello que el Palau de la Música estaba lleno a rebosar, tanto como lo estaría dos días después cuando se dio la **Pasión** de Bach antes mencionada. Hervían las expectativas y los comentarios, algunos malintencionados, sobre las posibilidades que tenían los intérpretes de dar una versión interesante de la obra de Haydn. Los resultados fueron más sorprendentes de lo que era de esperar. La Orquesta de St. John's Smith Square demostró que necesita preparar mejor sus apariciones; desequilibrio entre las familias, desafinación ocasional y especiales momentos de bochorno como el toque de contrafagot en el aria de Rafael, nos convencieron de que todavía hay cualida-

des y texturas incluso entre los ingleses.

Por lo que respecta a los solistas, la calidad general de sus respectivas voces era más bien sobria; el bajo de David Gwesyn Smith fue quizá lo más pobre; como es bien sabido esta cuerda tiene un papel determinante en la obra de Haydn y sin potencia y capacidad de entonación no se puede resolver dignamente. Montserrat Alavedra interpretó dignamente su papel, aunque evidenció cierta falta de homogeneidad en sus registros. Quizás por ello el papel más bien resuelto fue el del tenor, Manuel Cid.

Pero las expectativas giraban sobre todo en torno al Orfeo Catalá. Su actual director Simon Johnson ha debido sor-

tear todo tipo de dificultades, tanto de orden musical como de orden disciplinario, para mantener a flote y obligar a navegar a una institución que inevitablemente ha tenido que rejuvenecer a sus componentes para continuar manteniendo la antorcha de la vida coral en Cataluña. Sobre ella pesan evidentemente los años de gloria, el carisma de la dinastía de los Millet y la responsabilidad que supone ser una de las entidades culturales de mayor prestigio en su tierra y fuera de ella. Nos consta que los coristas incorporados en los últimos años están predispuestos a arrimar el hombro para que la tradición no ejerza un embrujo demasiado condicionante en el futuro de la entidad.

Pero en cualquier caso, en estos momentos el Orfeo Catalá no está todavía en situación de alcanzar las altas cotas que se ha justamente propuesto. Un solo registro es demasiado poco para interpretar una obra como **Die Schopfung**; la obra de Haydn exige del coro delicadezas de intensidades diversas, contrastes, vida y expresión que no fueron posibles en la versión del martes 18 de marzo. Quizás los compañeros de viaje no estuvieron a la altura de las circunstancias y condicionaron la interpretación de la entidad coral, pero nos tememos que todavía es necesario arrimar el hombro y aunar esfuerzos para alcanzar las altas cotas fijadas por la entidad y su entorno cultural.—X.A.

Resultados del primer Concurso Nacional "Eugenio Marco" para cantantes de ópera

Recientemente se dio a conocer al público la convocatoria de este concurso que, con carácter bienal, se convoca en memoria y homenaje del que fue director de orquesta Eugenio M. Marco. El Concurso, organizado por la Asociación de Amigos de la Opera de Sabadell, tuvo lugar en esta ciudad en el mes de marzo último y se vio favorecido con una nutrida participación de veintinueve cantantes jóvenes.

Los premios correspondieron, el primero, dotado con medio millón de pesetas, donadas por D^a Rosario Callejo, Vda. del maestro Marco, a la soprano ligera valenciana Maria Isabel Rey Castelló, que se distinguió por sus pulcras versiones de

arias de Bellini, Donizetti y Rossini; el segundo premio correspondió a Pilar Torreblanca Pelegrín, de Zaragoza, soprano lírica, y el tercero lo obtuvo Rosa María Conesa Pintó, de Barcelona. El predominio de las voces femeninas fue, como puede verse, absoluto, aunque obtuvieron menciones honoríficas el tenor Santiago Incera, de Santander; el bajo Miguel López Galindo, de Madrid; el tenor Daniel Gascó García, de Gandía, y María del Carmen Dunia Martínez Aguilar, de Las Palmas de Gran Canaria, que se presentó como soprano lírico-spinto. Colaboraron en las audiciones los pianistas Manuel Cabero, María Antonia Ibáñez y otros.—**ROGER ALIER.**



Maria Isabel Rey, primer premio.

El tenor catalán Eduardo Giménez galardonado en Mantua



El tenor Eduardo Giménez en el papel de Paolino, de *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa en la Piccola Scala de Milán (1979).

El pasado 15 de marzo fue concedido al tenor catalán Eduardo Giménez distinción especial: el Palcoscenico d'Oro, galardón que los Amici della Lirica di Mantova (Mantua) conceden anualmente al cantante que, a su juicio, se destaca especialmente por sus cualidades vocales e interpretativas. Este galardón, que poseen, entre otros, Montserrat Caballé y otros cantantes españoles, le fue otorgado a Eduardo Giménez, un tenor lírico-ligero de primer orden que, por alguna extraña razón inherente probablemente a su estilo de canto, no dado a efectismos sino a una pulcra y cuidada emisión y una atención especial a la interpretación, no goza en nuestra patria, a pesar de su indudable popularidad, de toda aquella aureola que se concede a otros divos.

Las virtudes de Eduardo Giménez, sin embargo, no han pasado desapercibidas en Europa, donde nuestro tenor es figura de primera magnitud, casi imprescindible

en los repartos de obras de Cimarosa, Rossini o Donizetti adecuadas a su estilo; recientemente ha sido uno de las diez estrellas internacionales del canto que han intervenido en la grabación de *Il viaggio a Reims*, de Rossini, que ha puesto en el primer plano esta obra recuperada del fértil compositor italiano.

La entrega del galardón se verificó en la llamada Sala del Cittadino, de Mantua, donde los representantes de la entidad loaron la sensibilidad interpretativa de Eduardo Giménez, quien ofreció a continuación una demostración de la justicia con que había sido premiado, cantando unas piezas de Donizetti («Una furtiva lacrima», de *L'Elisir d'amore*, y «Cerchero lentana terra», de *Don Pasquale*), de Mozart («Il mio tesoro», de *Don Giovanni*), de Verdi («De miei bollenti spiriti», de *La traviata*), etc. El acto sirvió para confirmar, una vez más, que en punto a cantantes de ópera, España es actualmente mejor cantera que la propia Italia.—R.A.

CENTENARIO DE LISZT EN LA ORQUESTA MUNICIPAL

Como ya señalé en una crónica anterior, la temporada de la Orquesta Municipal continúa ofreciendo novedades interesantes y, pese a las dificultades de todo tipo con que ha de enfrentarse su director titular, Manuel Galduf —que van desde las deficiencias técnicas del conjunto hasta la inseguridad de contar con un local donde celebrar los conciertos— a pesar de todo ello, insisto, el ciclo 1985-86 será seguramente recordado como uno de los más positivos de los últimos años. Galduf es un músico serio, responsable, que parece crecerse ante los problemas y que tiene el valor —alguien lo llamará atrevimiento— de programar obras nada cómodas —desde un punto de vista de ejecución— que otras orquestas con un nivel superior al de la O.M.V. apenas se deciden a incluir en sus temporadas. Citaré tres ejemplos concretos: el **Concierto para orquesta**, de Bartók; **La Consagración de la Primavera**, de Stravinsky, y la **Sinfonía Dante**, de Liszt. Esta última ha sido dirigida por Galduf a la Orquesta Sinfónica de la RTVE, pocas semanas después de la ejecución valenciana.

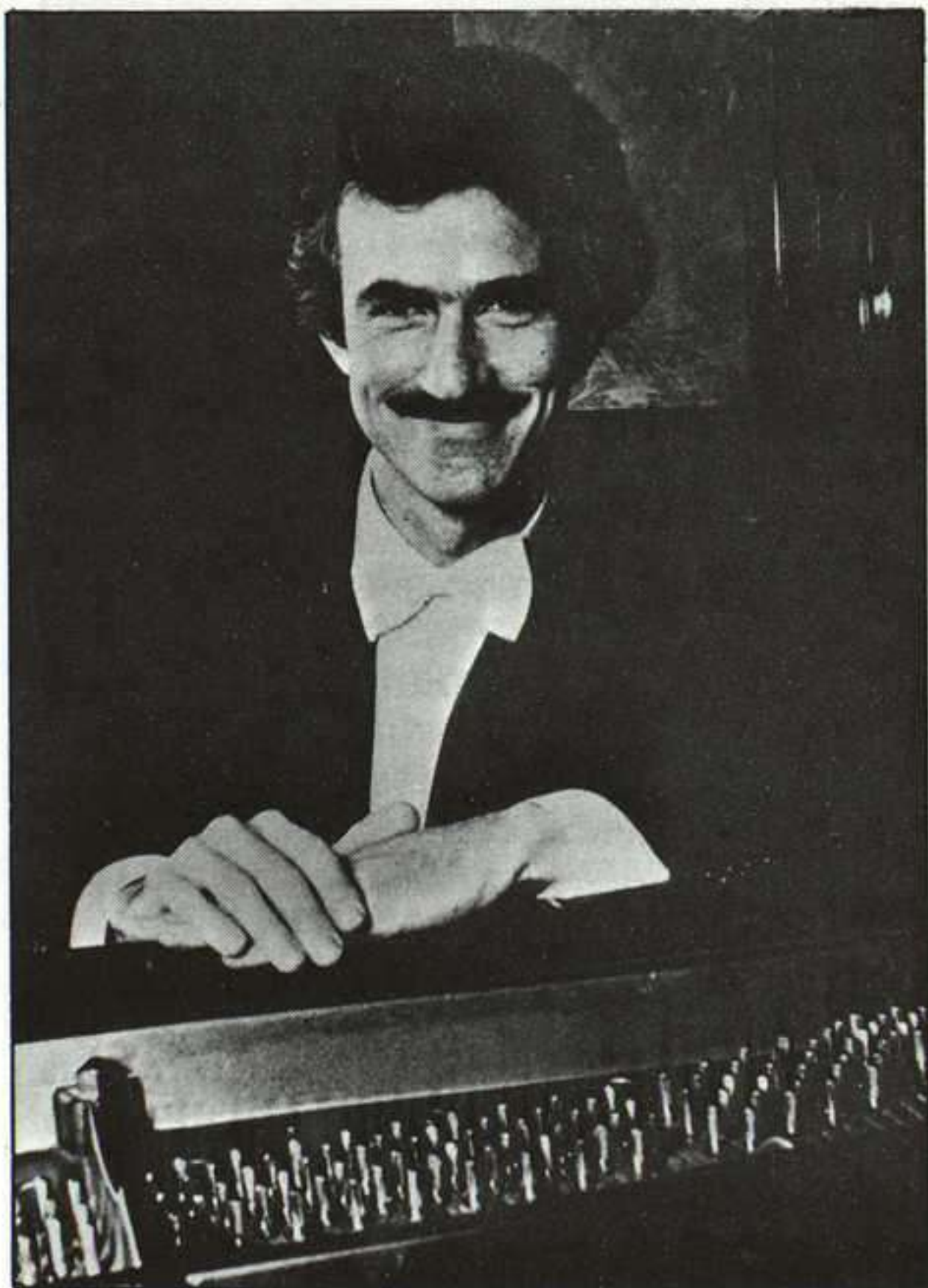
El concierto monográfico dedicado a Liszt, con motivo de su centenario, incluyó además de la **Dante**, el poema sinfónico **Orpheus** y el **Concierto en Mi bemol mayor** para piano y orquesta. **Orpheus** fue cuidadosamente planificado por Galduf, en el sentido de graduar la dinámica, equilibrar los planos sonoros y ofrecer el marco adecuado al desarrollo, casi camerístico, de los diversos episodios a solo. Lógicamente, éstos se ven más realzados cuanto mayor es la calidad

individual del solista y en este sentido cabe hablar de neta superioridad en la sección de maderas. Aparte del siempre añorado empaste de la cuerda y del no menos deseable cuidado en el sonido, la O.M.V. se plegó bien a las intenciones de la batuta. En el **Concierto**, el joven pianista Hugh O'Tinney —galardonado en el Paloma O'Shea— tuvo una actuación más brillante en el aspecto expresivo que en el puramente virtuosístico. Al menos en el concierto del sábado, al que asistí, O'Tinney no siempre alcanzó la necesaria claridad y precisión. Su concepción de Liszt es interesante y espero que un futuro muy próximo podrá expresarla con un perfecto dominio técnico. Quizá no sea ajeno a esa apreciación el hecho de que O'Tinney tuviera que forzar el sonido, en más de una ocasión, dado que ni la acústica del teatro, ni el balance con la orquesta le permitieron siempre una pulsación más suave, menos tensa, algo que Lazar Berman considera indispensable para una correcta lectura del piano de Liszt y que tampoco él pudo —en su reciente actuación valenciana— alcanzar plenamente.

La **Sinfonía Dante** no es una de las piezas más interpretadas —ni, por supuesto, grabadas— del catálogo lisztiano. Es curioso constatar el hecho de que directores como Beecham, Haitink, Karajan o nuestro Ataúlfo Argenta —que fue un gran lisztiano; recuérdense sus grabaciones de la **Sinfonía Fausto**, o de los conciertos para piano, con Katchen— no se decidieran a llevar al disco esta obra. En el momento actual —que registra un aumento considerable en la discografía lisztiana— tan sólo están disponibles en el mercado europeo occidental —no considero el húngaro— dos grabaciones de la **Dante**: las firmadas por Masur, con la Gewandhaus de Leipzig (EMI SLS 5235) y López Cobos, con la Suisse Romande (Decca 9-40010.4), ésta última grabada digitalmente. Tampoco en las salas de concierto se prodiga la obra. ¿Motivos? Uno, la dificultad de su montaje y la exi-

gencia de solistas instrumentales capaces de INTERPRETAR (y no sólo ejecutar) trozos largos y comprometidos. Dos, el director deberá alcanzar un equilibrio entre el lado DEMONIACO, el lírico, el solemne y llegar al final CON GAS para que en ningún momento decaiga el interés del oyente. Tres, en especial, el segundo movimiento presenta ciertas reiteraciones —con repetición de secuencias completas— y aquí no cabe imaginación y buen gusto para no ABURRIR al público que —no se olvide— de ordinario está poco familiarizado con la obra. Cuatro, la presencia de un coro (soprano y contraltos) que ha de cantar ARROPADO por una sonoridad orquestal delicada y transparente, sin desembocar jamás en el grito o en énfasis desproporcionados. El sentido de la PROPORCION (en obra tan aparentemente amorfa) es aquí esencial. Con tales exigencias y contando con una orquesta como la O.M.V., la labor de Galduf que pareció sobresaliente. No sólo mantuvo el interés hasta el final, sino que graduó, moderó y equilibró con tacto y conocimiento de causa los diferentes episodios. Además, tuvo el detalle de preferir la versión original, que acaba en "ppp", al final alternativo compuesto posteriormente por Liszt (el propio Wagner le desaconsejó a éste el empleo de esos 21 compases de música enfática, que ROMPEN el clima de éxtasis del "Magnificat"). Es de justicia la intervención de los Pequeños Cantores de Valencia, coro infantil admirablemente preparado por Jesús Ribera Faig, que fue destinatario de los aplausos más calurosos. La O.M.V. se esforzó en seguir las indicaciones de su dinámico director y en su haber hay que anotar positivas intervenciones solistas del oboe, corno inglés, flauta, violín, etc., Un concierto, en suma, digno y adecuado a la efemérides que conmemoraba. Este es el camino acertado.

En un concierto anterior tuvimos la satisfacción de escuchar al excelente violinista Juan Llinares, intérprete sensible y muy pulcro del segundo de Prokofiev.



Manuel Galduf.
Director titular
Orquesta Municipal
de Valencia.



Llinares demostró que las cualidades apuntadas en otras ocasiones van a más y que en él tenemos a uno de nuestros indiscutibles INTERPRETES (que no sólo ejecutantes). De modo muy particular en el segundo movimiento de este concierto, Llinares lució un sonido terso, una afinación segura y una musicalidad irreprochable. Lástima que el acompañamiento del maestro invitado, Juan Carlos Zorzi, no llegara siempre ni a eso. El estreno de Ramón Ramos **y en el centro...** me pareció interesante, aunque me gustaría volver a escucharlo en otras condiciones. La **Cuarta Sinfonía** de Sibelius confirmó la impresión poco halagüeña de Zorzi, tampoco muy notable como compositor del **Adagio Elegiaco**, pieza irrelevante y cuya inclusión en el programa no estaba inicialmente prevista (al menos, no figuró en el avance de la temporada). Una vez más, conviene insistir en el interés que para toda orquesta supone la presencia de un maestro invitado, siempre y cuando éste tenga algo realmente positivo que ofrecer. Al no suceder así, sigo sin comprender ciertas presencias, máxime cuando tales IMPORTACIONES causan, si no daño, sí al menos un resultado tan poco brillante.



Orquesta Municipal de Valencia. Director titular: Manuel Galduf. Salón de Actos del Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Concierto presentación 14-X-83.

SOCIEDAD FILARMONICA

Continuando su interesante temporada, la Filarmónica presentó (3 de marzo) una nueva actuación de la magnífica Orquesta de Cámara Eslovaca, que tan grato recuerdo dejara en su presentación aquí, hace unos cuatro años. En esta ocasión, dirigida por Bohdan Warchal, interpretó la Suite **Abdelazar**, de Purcell, el **Concierto Grosso Op. 3/11**, de Vivaldi; el **Concierto en Mi bemol mayor K. 449**, de Mozart —con Pavel Stepan, al piano—; el **Sexteto para cuerdas** de Martinu, y una obra de un joven compositor español, S. Pueyo, la **Sinfonía Barroca**. El 30 de marzo actuó el pianista Joaquín Soriano, incluyendo en su programa la **Sonata en Si menor**, de Liszt, y dos extractos de las **Soirées de Vienne**, colección de valsés schubertianos reelaborados y parafraseados por el autor húngaro (su reciente grabación integral de la colección para ETNOS 05-XXXIII/IV la ha valido a Soriano un premio de la Dirección de RITMO en la edición de "Los mejores clásicos 1985").

El 24 de marzo tuvo lugar un auténtico acontecimiento. la presentación del Süd-deutsches Vokalensemble y de la Orquesta Sinfónica de Bamber, bajo la dirección de Rudolf Beck. La obra interpretada fue **La Pasión según San Juan, BWV. 245**, de J. S. Bach. La propuesta, más cercana a una concepción sinfónica que puramente camerística, tuvo en Beck al maestro seguro, equilibrado, conocedor de un estilo interpretativo tradicionalmente germánico y capaz de ORGANIZAR la dialéctica de la obra en torno al bloque central (ese episodio cuyo CORAZON, según demostró Friedrich Smend es el coral *Durch dein Gefangnis, Gottes Sohn, ist uns die Freiheit kommen*). Pero Beck aún hizo más: trabajó todas y cada una de las secciones para obtener un rendimiento máximo de

unos intérpretes —ya que no excepcionales— en general, correctos. El coro no es ninguna maravilla y Beck hubo de doblegar su inicial tendencia al grito, alcanzando en el número 67 *Ruth wohl, ihr heiligen Gebeine* un clima emotivo (nada sentimental, desde luego) plenamente logrado. La orquesta impresionó más como conjunto —impecable la cuerda— que como individualidades. Entre los solistas vocales hay que destacar la breve pero prometedora prestación del joven bajo Peter Lika ("Jesús"). Se trata de una voz

realmente bella, muy bien manejada, con irreprochable impostación y que —si no se estropea— dará que hablar en los próximos años. Lika ha intervenido ya en varias grabaciones discográficas (**Alces-te**, de Gluck; **Der Evangelimann**, de Kienzl; **Schwanda el gaitero**, de Weinberg; **Martha**, de Flotow, y **Don Pasquale**, de Donizetti) siempre en papeles de comprimario. Confiemos en que pronto pueda escucharse en otros de mayor envergadura. El "Evangelista" fue interpretado por el tenor Michel Goldthorpe, probablemente algo indispuerto, quien abusó del *parlato* y tuvo muchas dificultades en sus intervenciones cantadas (el aria núm. 19, la núm. 32 y el arioso núm. 62). La soprano Ellen van Lier cumplió, sin más, en la primera parte y tuvo problemas en el agudo en el aria núm. 63. La contralto Mechtild Georg —a quien escuchamos aquí, hace unos años, en el **Stabat Mater** de Pergolesi— confirmó su buena escuela, aunque carece del suficiente volumen y en la octava grave de su voz acusó problemas (en la maravillosa aria *Es ist vollbracht!*). El bajo Joachim Gebhard proyectó la voz con energía en sus intervenciones como "Pilatos", pero careció de ductilidad y no pudo graduar las intensidades, en especial en el aria núm. 60. Sinceramente, hubiera deseado escuchar en su lugar el joven Peter Lika. Sin embargo, tales inconvenientes no comprometieron el resultado global de la interpretación, que fue bastante alto. Enhorabuena, pues, a la Filarmónica por esta excelente sesión y por el cuidado puesto en la edición del programa de mano de la misma, en donde se incluyeron los textos alemanes y su traducción al castellano.

TREINTA AÑOS DE 'LA CORAL "JUAN BAUTISTA COMES"

El pasado mes de febrero se cumplieron treinta años de la fundación de la Coral Infantil "Juan Bautista Comes", formada en 1956 por el maestro José Roca a base de niños y niñas procedentes de la Escuela Municipal de Música "José Iturbi". Con este motivo se rindió un cálido homenaje al maestro Roca.

La Coral ha actuado, en estos años, en conjunción con las Orquestas Sinfónicas de Radio Televisión Española —en 1969, en el Teatro Real, con obras de Franck y Guridi—, Municipal de Valencia —en el estreno mundial del **Cantar de la Guerra**, de López-Chavarri, en 1981— y ha obtenido éxitos en sus giras por España —también en la República Federal de Alemania— y está en posesión de diversos premios, como la Corbata de la Orden de Alfonso X El Sabio. Su atención a la música popular española y más específicamente, la valenciana, ha sido constante a lo largo de su historia y de ella deja testimonio en un par de discos de larga duración.

Nuestra más cordial enhorabuena al maestro Roca y a su coral.

GONZALO BADENES

Sociedad Filarmónica de Valencia

AÑO LXXV CURSO 1985-1986

CONCIERTO XVII
1618 de la Sociedad

La Pasión según San Juan

DE J. S. BACH

Concierto Patrocinado por la
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA
con motivo de los 75 años de la
Sociedad Filarmónica

LUNES 24 DE MARZO DE 1986 - A LAS 7'15 DE LA TARDE
TEATRO PRINCIPAL

ALBACETE

LA SINFONICA DE LONDRES Y OTROS CONCIERTOS

Un resumen de lo que ha sido la vida musical albacetense en las últimas semanas nos obliga a ser breves en cuanto a la frecuencia con que últimamente se están sucediendo los conciertos, casi a razón de dos-tres por semana. Por ello nos vamos a limitar a extraer lo más destacado de lo que ya hemos podido escuchar, comenzando por Juventudes Musicales: el jovencísimo dúo de flauta y piano Romero-Parra Más, producto todavía en formación de la cantera local, en su primer concierto; la pareja formada por Humberto Orán y Chiky Martín, con un delicioso programa de viola y piano, y por último, la gran soprano Paloma Pérez Iñigo, junto con Fernando Turina, para ofrecernos un magnífico programa que, en la segunda parte, exclusivamente operística, alcanzó un nivel muy alto.

De los varios ciclos programados por Cultural Albacete hemos de hacernos eco preferentemente del dedicado a **Tríos y Cuartetos con piano de Mozart**. Fueron seis tríos de cuerda, más el **Trío 498** para clarinete, viola y piano, y, por último, los **cuartetos con piano 478 y 493**. Actuaba por primera vez en Albacete como tal el Trío Mompou, aunque ya supiéramos de antemano de la calidad de Pilar Serrano, González Sarmiento y Jordá. Estuvieron muy bien y ganaron a medida que avanzaba el ciclo, para llegar a asegurar un tono francamente brillante en el concierto final, al incorporárseles el clarinete (Meco) y la viola (Mateu). De los muchos momentos felices registrados hay

que destacar una vez más el magisterio indiscutible de Emilio Mateu.

La Caja de Ahorros de Valencia, que se prodiga poco, trajo el 7 de febrero al gran pianista valenciano Mario Monreal, que tuvo uno de los días más inspirados entre los muchos con que nos tiene acostumbrados. Francamente bien en la **Suite Iberia** y realmente excepcional, con esa envidiable «*difícil sencillez*» que le caracteriza, en la tantas veces intratable **Sonata 3** de Chopín.

Por fin, lo que va a ser el plato fuerte del primer trimestre del año: la presencia en Albacete, inaugurando el ciclo de cinco conciertos en Castilla-La Mancha, de la London Symphony, dirigida por Jorge Rubio y con la obertura de **Semiramide**, de Rossini, la **Sinfonía Militar** de Haydn y la **Quinta** de Chaikovsky en el programa. Programa fácil, asequible, demasiado asequible quizá, pero muy válido para detectar fácilmente —el público que abarrotó el Carlos III lo denotó claramente— aspectos interesantes de distinto signo: por una parte, la clase indiscutible y venerable de la LSO, la increíble calidad de todos y cada uno de sus componentes, la técnica insuperable de que hacen gala las distintas secciones y el lógico resultado final de «*dicción*» perfecta que, por mucho que se espere, siempre asombra literalmente; por otra parte —dicho sea con todo respeto y sin menoscabo de las virtudes sabidas y apuntadas— una cierta frialdad en el resultado global de las interpretaciones, que se podría concretar más en Tchaikovsky, del que esperábamos más profundidad en la lectura, mayor expresión romántica, inmersión total en el terreno argumental... en definitiva un CLIMA más alto y también mayor comunicación orquesta-público. Sin defraudar en ningún sentido, se llegó a alcanzar el nivel más alto y esperado. Acaso haya factores



justificantes, como pocos ensayos, viaje precipitado, mala sonoridad del local —problema que no acabó de resolverse— y algunos otros, pues lo cierto es que he conocido después críticas muy positivas del posterior concierto de Toledo con el mismo programa. Con todo lo dicho, la LSO es un plato de los más sabrosos, en cualquier lugar y circunstancia.

Para cerrar, digamos que entre marzo y mayo se intensificará mucho más todavía la cartelera musical en Albacete: siete sesiones anuncia Juventudes Musicales, los habituales lunes de Cultural Albacete y nueve conciertos más de la Junta de Comunidades, entre los que habrá de destacarse la presencia de las tres orquestas de cámara de Madrid, el dúo Víctor Martín-Zanetti, el trío León-Soriano-Corostola, Guillermo González y la Orquesta Sinfónica de Bilbao con un monográfico de Beethoven a cargo de Enrique García Asensio.—**JOSE MARIA PARRA CUENCA.**

La obra fue interpretada por la Coral Polifónica Avilesina, con Elena Baigorri (Mezzosoprano), Ana M^a Fernández Pico (piano), y Pilar Lobo (piano), todos ellos bajo la dirección de José María Martínez.

El programa se completaba con una serie de obras polifónicas, sacadas del archivo de la Catedral de Oviedo, del Maestro de Capilla Juan Pérez, siglo XVIII. Con respecto a los Motetes, (podemos decir) se

glo XXI.

Con respecto a los Motetes (podemos decir) se notó en el (podemos decir) se notó que el coro domina la técnica polifónica, interpretándolos con soltura y fidelidad a los manuscritos originales. El director José María Martínez, dio muestras de su buen hacer y demostró el dominio que tiene en este tipo de música "A Capella".



«Pablo Miyar» compositor y director de Orquesta.

En la segunda parte era el estreno absoluto de Pablo Miyar. Escuchamos una obra muy diferente a lo anteriormente escuchado, según pudimos informarnos por el propio autor, la obra estaba prevista que se estrenara con una orquesta de Cámara, solista y coro, pero por dificultades económicas de última hora, la escuchamos en versión de dos pianos, coro y solista. Con todo, pudimos apreciar la importancia de la partitura a pesar de que nos imaginamos la pérdida que experimentó al no ser interpretada como estaba prevista originalmente.

La obra (de media hora de duración) está dividida en cuatro partes, establecidas por los cuatro poemas, en los cuales el joven compositor Pablo Miyar se había basado para escribir la música. Estos cuatro poemas son: el primero y el último están planteados con

ASTURIAS

AVILES

IX SEMANA DE MUSICA DE AVILES

El día 22 de marzo, se estrenó en la Iglesia de Sto. Tomás de Avilés, más conocida con el nombre de Sabugo, la obra-encargo de la IX Semana de Música de Avilés, que en ésta ocasión correspondió al joven compositor asturiano Pablo Miyar (Oviedo, 1961), con su partitura **Cantata de Primavera**.





Pablo Miyar: compositor. José M. Martínez: director. Elena Baigorri: mezzo-soprano solista. Coral Polifónica Avilesina.

un carácter ligero, festivo, mientras que el segundo y tercero son, por el contrario, más sentidos y espirituales, llegando en algunos momentos en pasajes de gran belleza y emotividad.

Pudimos comprobar que los intérpretes estuvieron a la altura de las circunstancias y resolvieron con habilidad los problemas técnicos que presentaba la obra, incluso observamos una entrega especial y una compenetración con el autor en la manera de sentir e interpretar, con un entusiasmo propio de su juventud similar a la del autor. José María Martínez hizo un buen trabajo y unificó los diferentes esfuerzos realizados por los participantes, consiguiendo un resultado satisfactorio, a pesar de que una Iglesia no es el lugar idóneo para un estreno

de esta naturaleza, y que la resonancia de las cúpulas hacía que en algunas ocasiones no se pudiera percibir los muchos detalles contrapuntísticos de los que constaba la obra. Confiamos poder escucharla tal como sería su versión original, con una orquesta y un coro más numeroso.

El público, que llenaba la Iglesia de santo Tomás, agradeció con sus aplausos, mantenidos durante largo tiempo, el esfuerzo y entusiasmo de todos, haciendo salir a saludar al autor repetidas veces, así como al director, solista y pianistas.

Creemos que fue un concierto importante dentro de lo que es el panorama musical español y fue un verdadero broche de oro, para la clausura de esta IX Semana de Música de Avilés.—J.M.D.-A.S.

OVIEDO

XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE ASTURIAS

Este año, debido a las obras de remodelación del Teatro Campoamor de Oviedo, no hará las funciones de Opera, como en años anteriores, en cambio se ha incrementado sustancialmente la presencia de grandes orquestas. El festival comenzará el día 5 de mayo y durará hasta el día 23 del mismo mes, con el siguiente programa; Orquesta Nacional de Sophia o la Orquesta Nacional de Lyon, Orquesta Nacional de España, Orquesta Filarmónica Arthur Rubinstein de Lozd (Polonia), Orquesta Sin-

fónica de Asturias, acompañada de coros. Esta actuará el primer y el último día del Festival. En su primera actuación estará acompañada por el Coro de la Fundación del Principado de Asturias y en la última por la Coral Polifónica de Asturias. Interpretarán la **Misa** de Schubert y un concierto lírico, que va a consistir en coros de ópera y una serie de arias cantadas por la mezzo-soprano Martha Sean (americana). Las obras que interpretarán dichas orquestas son: la **Sinfonía del Nuevo Mundo** (Núms. 8 y 9) de Dvorak; **La Sinfonía Fantástica**, de Berlioz; **Los Cuadros de una Exposición, Concierto de Violín**, de Dvorak; **Concierto de Violín**, de Chai-kowsky; **La segunda Sinfonía**, de Brahms; **Concierto núm. 1 para piano**, de Liszt y su **Poema Sinfónico Macepa**, conme-

morando de esta forma su Centenario. En cuanto a Música de Cámara, habrá un concierto dedicado a Liszt, que será interpretado por el pianista irlandés Hugh Tinney. El violonchelista mejicano Carlos Prieto y el pianista Angel Soler, darán un concierto con obras de Beethoven, Brahms, etcétera. «El Cuarteto Polónes» formado por primer violín: Jacek Nivel, segundo violín: Adam Stepień, viola: Wieslaw Rekucki, cello: Marek Kubicki, va a dar un estreno mundial, y será una de las pocas obras que quedan por estrenar de Baldomero Fernández, su **Cuarteto**. El Trío Mendelssohn, interpretarán obras de Ravel y Beethoven.

Ballet

Actuarán dos ballets: el Ballet de France, que representará dos obras, **Don Juan**, de Gluck, y una ópera de Héctor Berlioz. El Ballet Black Ballet Jazz, de París, tendrá a su cargo un espectáculo fundamentado en el Jazz.

Los conciertos serán en Oviedo, Gijón y Avilés.—**JUANA MARY DIAZ-AGERO SOLIS** (Corresponsal en Asturias).

BADAJOS

«II Ciclo de conciertos»

Se viene desarrollando en Badajoz el II Ciclo de Conciertos, patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento, a cargo de la Banda Municipal de Música, dirigida por Juan Pérez Ribes. El último de los conciertos se celebró el día 20 de marzo en la Casa de la Cultura pacense.

En el programa se incluyeron obras de Weber, Haendel, Schubert, Mozart, Bretón, etc.

Conciertos sacros

El Coro del Conservatorio Superior de Música de Badajoz, dirigido por Carmelo Solís, efectuó un concierto sacro

en la Iglesia de la Concepción, el pasado día 20 de marzo. En el mismo actuó como solista la soprano Mariana You Chi Yu, profesora de dicha especialidad del citado centro docente; el organista Joaquín Fernández Picón, también profesor del mismo lugar, y varios miembros del coro. Resultó muy lucido especialmente en las obras **Canticum Zacharie**, del polifonista local del siglo XVI Juan Velázquez; la **Pasión según San Mateo**, de T.L. de Victoria, actuando como narrador Emilio González Barroso, **Tenebrae**, de Casanoves, y **Cantar del alma** (San Juan de la Cruz), de Federico Mompou.

El Orfeón Provincial, dirigido por Miguel Pascual, intervino en el Pregón de la Semana Santa de Badajoz interpretando obras del propio veterano conductor como **Miserere**, en castellano, a cuatro voces, dos temas de la **Pasión** y una cantiga de Alfonso X titulada **Ruega por nosotros**.

El Coro Santa Cecilia, de Campo de Criptana (Ciudad Real), dirigido por Rafael Calonge conjuntamente con la Orquesta de Cámara de Badajoz, actuando como solista de trompeta Francisco Cano, procedente de la Orquesta Filarmónica de Sevilla, ofreció en la Catedral pacense, el 21 de marzo, un concierto sinfónico coral con un ambicioso programa, todos bajo la dirección de Manuel Almansa, fundador de la orquesta de cámara local, que data del 1973.

Destacamos la interpretación de **Tedeum**, de Charpentier, en una versión íntegra. Según nuestras referencias, es la primera vez que ello sucede en nuestro suelo patrio. En el mismo aparece, en su «Preludio», el conocido tema que sirve de sintonía a Eurovisión.

VII Plan de Acción Musical para Escolares

El Conservatorio Superior de Música de la Excmo. Diputación Provincial de Badajoz patrocina, como en ediciones anteriores, este ciclo. Dicho plan se efectúa por toda la provin-



Concierto Sacro por el Coro del Conservatorio de Badajoz.

cia, con gran número de conciertos didácticos a cargo de profesores y concertistas de reconocido prestigio profesional.

Se otorgan premios a los escolares que redacten mejor un tema relacionado con el concierto que escuche, siendo de enorme éxito los resultados obtenidos.

Premios año 1985

Se han celebrado en el Conservatorio de Badajoz las pruebas para la obtención de los Premios finales de grado correspondiente al pasado año 1985. En estas pruebas han obtenido Premio Elemental de Piano la alumna María del Rosario Mayoral y Premio de Grado Medio en la misma especialidad María Eugenia Raya.

ENRIQUE MOLINA SENRA.

BILBAO

SOCIEDAD FILARMÓNICA

Recitales y grandes conciertos

La pianista portuguesa Maria Joao Pires ha ofrecido un brillante recital, con versiones equilibradas, con vigor y sobriedad en Schumann, sensibilidad en Debussy; después, Mozart y Beethoven en toda su justeza y matizado.

La Orquesta de St. John's Smith Square, bajo la dirección de John Lubbock, y con los solistas Lorna Anderson (soprano), Howard Milner (tenor) y David Gwesyn Smith (bajo), han interpretado fragmentos de la música incidental, **Op. 61**, de El sueño de una noche de verano, de Mendelssohn; **Fantasia sobre un tema de Corelli**, de M. Tippett, y **Pulcinella**, de I. Stravinsky. La orquesta presenta condiciones excelentes, bajo la dirección de Lubbock, con lo que las versiones escuchadas se han ido desarrollando con gran altura artística, principalmente en la obra de Tippett.

El terceto solista cumplió con dignidad, pero sin dar muestras para destacar su actuación en términos generales.

También la Sociedad Filarmónica de Bilbao, con la colaboración del Patronato Juan Crisóstomo de Arriaga, de la Orquesta Sinfónica de Bilbao y bajo el patrocinio de ERT, ha presentado el I Ciclo de Grandes Orquestas del Mundo. Así, en el mes de marzo han actua-

do en primer lugar: la Orquesta Sinfónica de Moscú, bajo la dirección de Veronika Dudanova, y el pianista Gregori Sokolov, ofreciendo: Preludios de los actos 1º y 3º de **Lohengrin**, Wagner, y el **Concierto nº 1, para piano y orquesta, Op. 23**, de P.I. Chaikovsky, obra excelente, inspirada, rica, de gran fuerza expresiva, no exenta de melancolía y con una brillantez y unas dificultades para el solista, que pueden poner a prueba, las calidades artísticas, temperamentales y sensibles del más encumbrado de los virtuosos, pruebas que superó Sokolov.

Vida de Héroe de R. Strauss, tuvo una magnífica interpretación en la que hay que destacar al concertino Igor Volonchin. En suma, un concierto de gran altura artística.

El segundo concierto estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara Europea, una agrupación de jóvenes músicos que tiene equilibrio, empaste y una cuerda dúctil, lo que se apreció en obras de J. Haydn y Beethoven. La **Sinfonía núm. 44, «Fúnebre»**, resultó perfecta, llena de redondez y aliento, impulsado por el director vienes Walter Weller, que gustó mucho por sus grandes cualidades.

En las **Escenas de la cantata «Berenice»**, también de Haydn, bellísima la voz de la solista Sheila Armstrong, que cantó con elegancia y buena escuela. Finalmente, la **Sinfonía núm. 7 en La mayor, Op. 92**, de Beethoven, expresada con fuerza, unidad y estupenda interpretación. Un concierto magnífico por esta joven agrupación de 45 jóvenes músicos.

Orquesta Sinfónica de Euskadi

La Orquesta Sinfónica de Euskadi, dentro de la progra-



Orquesta Sinfónica de Euskadi.

mación de conciertos de abono que tiene proyectados, ha invitado a la Orquesta Sinfónica de Bilbao para un concierto con programa dedicado a dos compositores españoles: J. Turina, con la **Rapsodia sinfónica, para piano y orquesta de cuerda**, y E. Halffter, en **Rapsodia portuguesa, para piano y orquesta**, actuando como solista Agustín Serrano Mate. La obra final, **Sinfonía núm. 2 en Do menor, Op. 17**, de P. Chaikovsky. La dirección a cargo de Enrique García Asensio.

El 26 de marzo la Orquesta Sinfónica de Euskadi ha logrado un éxito muy brillante en el concierto celebrado en Bilbao, bajo la dirección del maestro asturiano, Víctor Pablo Pérez, y con la violinista soviética Eva Graubin. En el programa: la obra de Antón Larrauri, **Gardunak (I y II)**, composición para orquesta, dividida en dos piezas breves, una de ellas basada en la nana «Aurtxo Txikia» («nene pequeño»), y la otra en la canción «Aldapeko» («de la cuesta»), para finalizar con la Reverencia del «Aurreku». La orquesta sonó con una fuerza muy emotiva, y el director supo darle el impulso que merece esta obra de Larrauri, la cual gustó muchísimo al público, siendo el autor muy felicitado.

El **Concierto para violín y orquesta en Mi menor, Op. 64**, de Mendelssohn, con la actuación de la violinista Eva Graubin, ha constituido otro gran éxito por su excelente versión; concierto perfecto para violín, con sus temas frescos y variados. Eva Graubin posee una excelente técnica y musicalidad, aparte de un bello sonido, que da fe en esta gran obra, una de las más hermosas y perfectas de su autor.

Finalmente, la **Sinfonía núm. 3 en Mi bemol mayor, Op. 97, «Renana»**, de Schumann, en

una gran versión, apasionada a través de la cual se aprecia la construcción de la obra, sobre un discurso de gran elasticidad, elegante en cuanto tiene que serlo y también dramática en sus momentos claves.

Otros conciertos

La Orquesta de Acordeones de Bilbao, que dirige el Maestro Loroño, ha ofrecido su tercer concierto de la temporada, en el Teatro Ayala, interpretando obras de Mozart, Rimski Korsakov, Logroño y Errico, actuando como solista Asier Loroño. Las versiones, tanto de la música clásica como de la vasca, han sido fieles al mensaje de sus autores.

En primer lugar actuó el dúo Catherine Chassain (flauta), Serge Clamens (acordeón), con seis piezas de diversos autores, apropiadas para tal dúo.

En la Parroquia del Redentor, de Algorta, y bajo la dirección de Urbano Ruiz Laorden, la Orquesta Sinfónica de Bilbao ha ofrecido un concierto dedicado a conmemorar el centenario del nacimiento de Jesús Guridi.

Colaboró en este concierto la Coral San Juan Bautista, de Leioa; el Orfeón Durangués, y la Coral Zigor.

Por la Coral Ondarreta, dirigida por Manuel Torre Lledó, en la Iglesia de San José de Romo (Las Arenas), y en estreno nacional, se ha anunciado la interpretación de la obra **The crucifixión**, del autor inglés J. Stainer; al órgano Pilar Olaizola.—**JOSE URQUIJO RESPALDIZA.**

MÁLAGA

Bajo el título «Música en Primavera», el Ayuntamiento de Málaga ha organizado un ciclo de conciertos celebrados del 17 al 29 de marzo, en que el principal protagonista fue el gran órgano de la Catedral malagueña, que sonó los días 17, 19, 21 y 25, tocado por María Grazia Filippi, Kei Koito, Josef Sluys y Victoriano Planas, respectivamente. Muy interesante sobre todo resultó el del 18 de marzo, en que el Catedrático de órgano Adalberto Martínez y varios profesores de la Orquesta Sinfónica de Málaga interpretaron música inédita del archivo de la Catedral: obras de Speer, Gabrielli, Bach, Barrera y Redondo para órgano y otros instrumentos.

También la música coral juega un importante papel en este ciclo, con la actuación el día 22 del Orfeón de Castilla (Director, Marcos Vega), el 24 del Coro de Cámara Francisco Guerrero (Director, Luis Naranjo) y el 26 del Orfeón Universitario de Málaga (Luis Díez).

La clausura del Ciclo fue el 29, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Málaga que, junto a las Corales María Inmaculada de Antequera y Santa María de la Victoria de Málaga y solistas vocales, interpretaron, bajo la dirección de Octav Calleya, en la iglesia de los Santos Mártires, obras de los malagueños Eduardo Ocón, Emilio Lehmborg y Joaquín González Palomares. Así, el Ciclo «Música en Primavera» organizado por el Ayuntamiento contribuyó de manera fundamental a realzar el clima solemne propio de la celebrada Semana Santa malagueña.

Conciertos de la Joven Orquesta del Conservatorio de Málaga

La Joven Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Málaga está teniendo una primavera muy movida, en cuanto al número de conciertos ofrecidos.

Esta agrupación, creada hace unos tres años por su actual director, el maestro Octav Ca-



lleya, está integrada en su mayoría por alumnos del Conservatorio malagueño. Desde su formación viene cumpliendo algunos de los objetivos para los que fue creada: familiarizar al alumno con la orquesta y colaborar con las prácticas de los alumnos de dirección. Cabe destacar la ilusión que, a pesar de los obstáculos con que se enfrentan, siguen teniendo tanto el director como sus componentes. Quizá el principal problema se encuentre al tener

que enfrentarse en ocasiones a obras muy por encima de sus posibilidades. No olvidemos que el nivel de la enseñanza de algunos instrumentos, en especial los de cuerda, deja mucho que desear en nuestro país.

Para los meses de marzo, abril y mayo ha sido programada una serie de conciertos subvencionados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y que están teniendo lugar en distintos pueblos de las provincias de Almería, Granada y Málaga, entre los que podemos citar Almuñecar, Adra, Motril, Nerja, Ronda, etc. La acogida está siendo bastante buena, a pesar de que la mayoría de estos pueblos no acostumbra a recibir visitas de muchas orquestas. Alguno, como por ejemplo Adra, era la primera vez que oía a una orquesta sinfónica en directo.

En el programa figuran obras de Vivaldi, Lully, Gounod, Bizet, J. Strauss, Offenbach, Schubert, J.Ch. Bach, Haydn y Mozart.

Otros conciertos que cabe destacar son los de Sevilla, Melilla, seis subvencionados por la Diputación de Granada y probablemente otro en la Universidad Autónoma de Madrid.—**M. ANGELES MARTIN, J. JOSE PADILLA.**

SANTANDER

IV CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL EN LA U.I.M.P.

Se ha presentado en Santander el IV Curso Internacional de Interpretación Musical que, como en ediciones anteriores, ha programado la Universidad Internacional «Menéndez y Pelayo» y que, con la colaboración del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea» y de la Sociedad Pianística «Isaac Albéniz», se celebrará del 25 de agosto al 5 de septiembre en el santanderino palacio de la Magdalena.

Con voluntad de ofrecer nuevos aspectos de la interpretación, este año se atiende a la música de cámara. Y esto, por dos motivos básicos: por la escasa atención que hasta ahora se ha prestado a este campo interpretativo, y por cuanto se cumplen este año los ciento cincuenta del naci-

miento de músico cántabro Jesús de Monasterio, violinista excelente, pero no menos importante creador de toda una escuela de cuerda y de clases de Música de Cámara, a la que Pablo Casals se honraba en pertenecer. De ahí, que este curso tome el nombre del músico lebaniego, nacido en 1825 en Potes y muerto en 1903.

Dirigido por Federico Sopena, cuenta como profesores con el pianista Joaquín Soriano, el violinista Pedro León y el violoncelista Pedro Gorostola, miembros componentes del Trío de Madrid.

Este curso está abierto a pianistas, violinistas y violoncelistas de cualquier nacionalidad, cuyas edades no sobrepasen los 32 años, debiendo presentar obligatoriamente uno o más tríos de los indicados en las bases: el **Op. 97 en Si bemol mayor, "Archiduque"**, de Beethoven; los **Op. 99 y 100** de Schubert, los **Op. 49 y 66** de Mendelssohn, los **Op. 8 núm. 1, 87 núm. 2 y núm. 3** de Brahms; el **Op. 8** de Chopin, el **Op. 50** de Chaikovsky, el **Op. 76** de Turina y el **Op. 90, "Dumky"**, de Dvorak. Además de las obras de carácter obligatorio, los alumnos pueden presentar algunas de su propio repertorio, incluyendo conciertos para el instrumento y orquesta.

El curso consta de dos partes bien diferenciadas. Durante la primera semana, los alumnos recibirán clases de su disciplina por los respectivos profesores, y en la segunda se irán creando tríos que trabajarán. Habrá una selección que determine la participación como alumnos directos, quedando el resto como indirectos. En esta selección se va a tener en cuenta la obtención de importantes premios y la valoración de la crítica respecto a sus actuaciones y público.

Ciclos de Música Religiosa

Un año más, la Semana Santa ha sido pródiga en conciertos,

y en razón de su antigüedad, inicio la reseña por los celebrados en el Santuario de la Bien Aparecida, que no sin obstáculo mantiene su Ciclo de Música Religiosa, que esta vez con el patrocinio de la Consejería del Gobierno Regional ha llegado a su decimoquinta edición, cuyo concierto de apertura corrió a cargo del espléndido organista José Manuel Azcue, quien dedicó su recital a la conmemoración del centenario del nacimiento de dos músicos españoles: el Padre Donostia y Jesús Guridi. Se da la circunstancia que fue el autor del **Tríptico del Buen Pastor**, quien en 1914 inauguraría el órgano Romántico del santuario cántabro. El segundo de los conciertos estuvo encomendado a la Coral Ondarreta, agrupación nada más digna, dirigida eficazmente por Rafael Torres Lledó, quien, quizá, abordó un programa más ambicioso que de interés musical. Porque, junto a expresiones de Bach y de Haendel, tres de polifonía española e inglesa, presentaron con carácter de estreno en España el monótono, y por qué no aburrido, oratorio a la *Crucifixion*, del inglés John Stainer (1840-1901). Mejor, quizá en uno de sus mejores momentos, fue lo hecho por la Coral de Cámara de Pamplona que tiene como ilustre director a José Luis Eslava, sucesor del por todos recordado Luis Morondo. A su memoria, Agustín González Acilu compuso el espléndido **Padre Nuestro**, ahora magníficamente interpretado y muy dentro del planteamiento estético del músico de Alsasua. Del burgalés Alejandro Yagüe, su **Ultramar**, ejemplo de una bien concebida politonalidad en nuestro siglo. Los pamplonicos hicieron, además, un inspirado **Stabat Mater** de Scarlatti, la misa **Tu es Petrus**, de Palestrina, y dos bellísimas villanescas de Guerrero. La Coral del Carmen, de Reinosa, la más reciente triunfadora del Certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera, cerró este ciclo con páginas de Bach y de Haendel.



Coral del Carmen de Reinosa (Cantabria).

El Ciclo de Música Religiosa programado por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros, celebrado en la catedral santederina, tuvo muy buen nivel, abierto con la Orquesta y Coros de niñas de Tolbuin (Bulgaria) que, dirigido por Zahari Mendicerof, ofreció un sugestivo y bien resuelto programa que, encabezado por la sexta sinfonía de Mendelssohn, ofreció el **Stabat Mater** de Pergolesi, la **Misa brevis** de Britten y la **Salve Regina** de Scarlatti.

Sensacionales y todo lo que se quiera, el cuarteto inglés The Scholars con música inglesa y española, esta última con ejemplos de Ruimonte, Flecha y las bellísimas **Lamentaciones de Jeremías**, compuestas en 1983 por Angel Barja.

El competente organista de Notre Dame de París se centró con excesiva brillantez en el órgano de Liszt, mientras que el dúo de piano y violín formado por Luis Celada y Sergio Castro conmemoró el ciento

cincuenta aniversario del nacimiento de Jesús de Monasterio, fecha 21 de marzo, que no ha pasado desapercibida. Como esta efemérides va a tener continuidad a lo largo de este año, pospongo para próxima crónica, lo que se está haciendo en memoria del insigne violinista lebaniego.

Clases internacionales de interpretación

El Conservatorio Municipal de Música "Ataúlfo Argenta", que como ya se ha informado en RITMO, dirige el pianista santederino José Francisco Alonso, acaba de iniciar como actividades complementarias una serie de clases internacionales de interpretación. Tiempos habrán de comentarlas detenidamente. Hasta ahora, indicar que son impartidas por intérpretes de distintas nacionalidades. Y que al concierto sucede la lección pública y un curso interno para el conser-

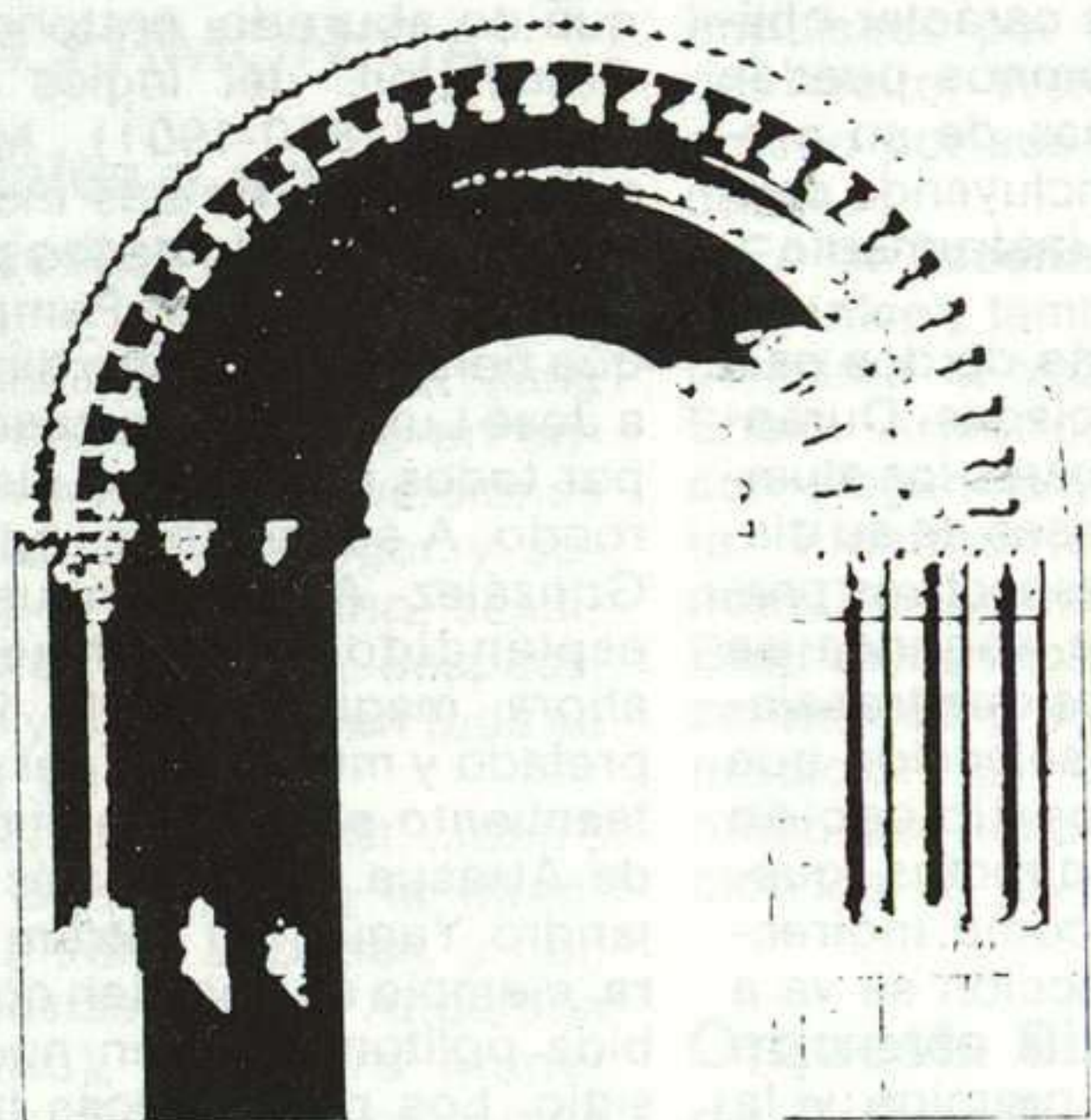
vatorio. Las ha inaugurado brillantemente el pianista Alphonse Sauer, que ha tratado las formas de estudio para la interpretación musical. Nanako Tanaka (Japón), lo hará sobre el uso adecuado del pedal.



Alphonse Saver, piano.

Wendy Thompson (Australia), sobre el violín, desde el barroco hasta Bela Bartok. Helena Opaw-

sky Fleischmann (Austria), sobre la música eslava para piano. Christian Bootz, sobre la interpretación de J.S. Bach en la guitarra. Y Georg Frischenschlager analizará las **Suites** para violoncello solo de J.S. Bach. Mientras que se ha creado una clase entablada de interpretación pianística dada por Angel Berrocal. Del 6 al 20 de septiembre se celebrará un curso sobre la interpretación de las **Sonatas** de Beethoven, impartida por José Francisco Alonso, asistido por Angel Berrocal.—RICARDO HONTAÑÓN ACHA.



Concurso de composición sobre

Música Tradicional Zamorana

La Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora convoca un concurso de composición sobre temas del Cancionero de Folklore Zamorano, cuyas bases pueden solicitarse a dicha Obra Cultural, Subcentral de la Caja, c/ San Torcuato, 19 - Zamora, tlfno. 988 - 52 37 50.

El plazo de admisión de originales terminará el 30 de Septiembre de 1986 a las 12 de la noche.



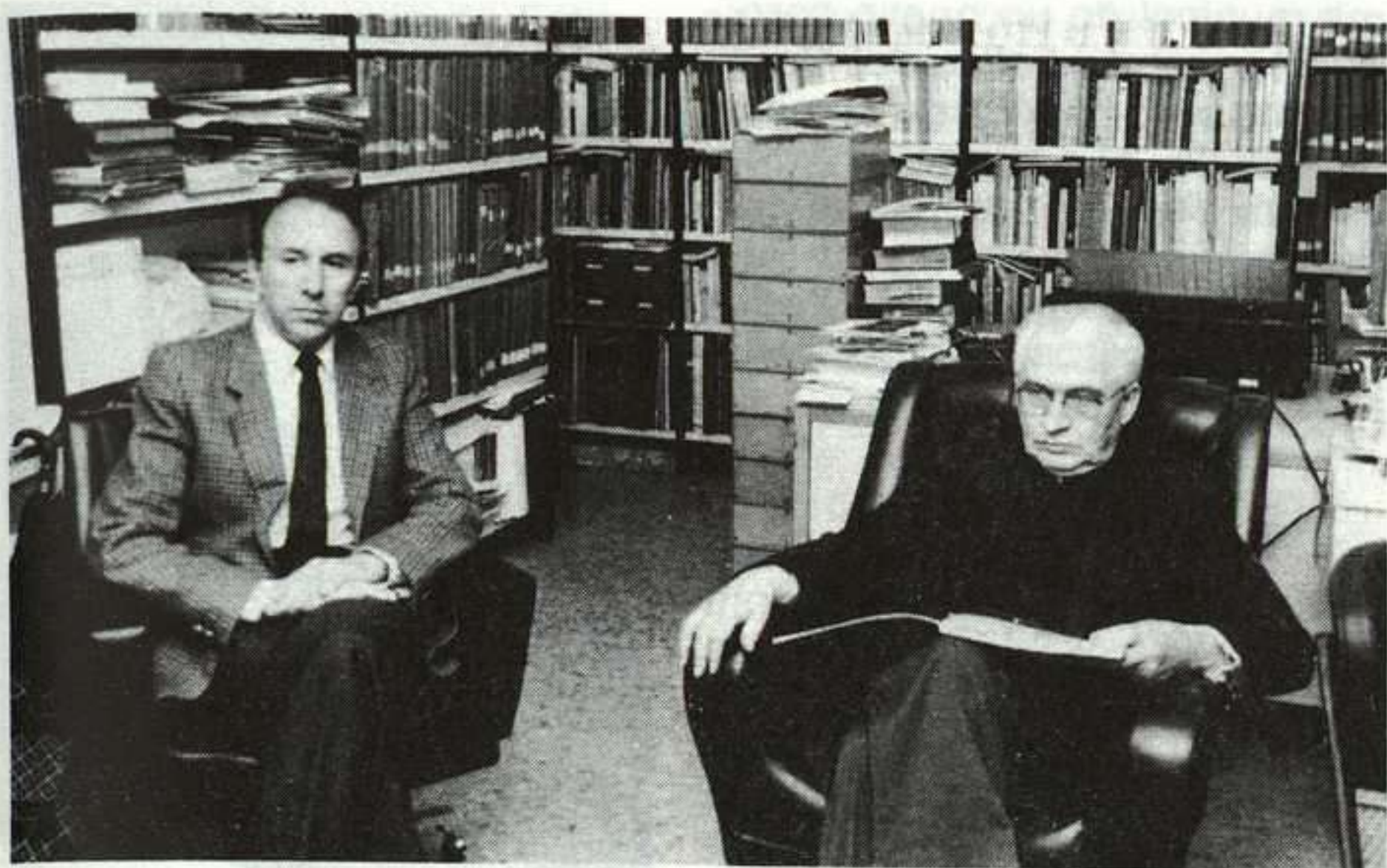
**CAJA DE AHORROS
PROVINCIAL DE ZAMORA**

SANTIAGO

La buena marcha de un ciclo con prestigio: los Jueves Musicales

La presencia desde hace doce años del ciclo de conciertos de los Jueves, fundado por el profesor López-Calo, su marcha seria y su programación flexible y siempre oportuna, nos anima a subrayar lo que en la ciudad ha acabado por convertirse en la actividad musical estable de mayor prestigio.

Con el sentido tácito de hacer de cada audición una clase práctica de un tema de la historia de la música, hemos vivido en los últimos años aventuras y citas con la música de altura y anchura considerables: por aquí hemos repasado un ciclo de **Sonatas para piano** de Beethoven, unos **Tríos con piano** de Mozart, un monográfico de música medieval catalana, un recital de música de arpa de Haendel, música del Rococó francés, las **Seis partitas para clave** de Bach o la



López-Calo y José Francisco Alonso: protagonistas del último ciclo de Jóvenes Musicales.

Música de la catedral compostelana..., todo ello aliñado con notas densas, que en el caso de las **Sonatas** de Beethoven se ha convertido en publicación.

A la vuelta de la esquina está el proyecto de los **Cuartetos** de Beethoven, las **Sonatas para piano** de Mozart, el homenaje/aniversario a Villalobos, y otros proyectos orquestales de mayor altura. La lección de «Jueves Musicales» encierra siempre, al lado de la realidad pedagógica y de su posición modélica como marco de conciertos, todas esas pequeñas guerras que no siempre salen al aire: la imposibilidad de realizar ese soñado ciclo de la obra completa de Bach para órgano, por razones anteriormente comentadas; el **EMBARQUE** de la Dirección General de Cultura de la Xunta de Galicia, que se compromete en una aventura que luego no cumple; la carestía que supone salirse de los programas de circuito habituales, etc.

Jueves Musicales, a mayores, ha sido el marco de presentación de grupos gallegos que siguen teniendo la acogida y el eco más oportuno para presentaciones de programas a veces marginales, pero siempre de gran interés: encargos, monográficos, música de catedrales, música infrecuente, etcétera. En fin, una aventura demasiado veterana como para protestar por todas aquellas ausencias que lo convertirían en el ciclo perfecto.—**CARLOS VILLANUEVA.**

El Patronato de la Música: se abren viejas heridas

Todo ha sido muy rápido: la caída del director del Conservatorio, la rápida concienciación (ciertamente extraña) de los APAS y la búsqueda de soluciones de emergencia.

Todo ello de noviembre a febrero, con los fríos.

La cuestión planteada es la siempre eterna asfixia, masificación, falta de recursos y peores resultados de una enseñanza que no convence a nadie (vid. número de Enero de **RITMO**). Los padres de alumnos, previamente ilustrados, acudieron al alcalde de la ciudad dado que el Ayuntamiento es socio «pasivo» de la marcha del Conservatorio, juntamente con la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

El alcalde de la ciudad, D. Xerardo Estévez, que conoce a fondo la problemática y tiene en su cabeza —que no en sus manos— la solución del tema, acudió al recurso bíblico de «resucitar a Lázaro» para restablecer el orden de una familia compostelana confundida y desinformada. Son tiempos de confusión estos que corren.

El caso es que el ahora alcalde, entonces concejal de la oposición con más oportunismo que convencimiento, trajo a escena el ya enterrado tema del Patronato de la Música que en dos palabras ex-

plico: un consorcio de instituciones (Xunta, Ayuntamiento, Universidad, Caja de Ahorros y Económica) que desde su prestigio y con algo más protegería al Conservatorio y servirían para establecer la necesaria coordinación en la programación de actividades en Compostela. El tema alcanzó considerables cotas de credibilidad, pero no pudo hacerse operativo al tener los pies de barro y ser sólidos los compromisos establecidos inicialmente. Punto y final: R.I.P.

En estos últimos cuatro o cinco años han pasado muchas cosas relativas al tema: apareció y se consolidó la Sociedad Filarmónica, se transfirieron las competencias a la Xunta en materia de Conservatorios y todo o casi todo (masificación, nivel, etc.) siguió exactamente igual; con un poco más de desencanto adicional.

Apelar, pues, a aquella vieja fórmula no procede porque han cambiado muchas cosas..., la más importante, la ambición de todos por conseguir un Conservatorio más grande, de medidas y de proyectos, más selecto y mejor orientado. Esto, hoy, por hoy, sólo puede darlo la Xunta de Galicia si es que procede e interesa; porque lo que hace esos años era una aspiración local y pequeña, ahora se ha convertido en un problema también político; a saber: la ciudad más laureada y reconocida en España por sus piedras y por sus valores culturales, tiene el centro de enseñanza musical más raquíptico y masificado de España (seguramente exagero, pero casi). Esto ya no es cuestión de unos pactos de buena voluntad entre instituciones con compromisos más morales que reales, sino toda una maniobra política con diversos apartados: creación de marcos de

actuación, búsqueda de un prestigio cultural y proyección real de centros de enseñanza (musical y de otro tipo). Lo demás son cortinas de humo. **CARLOS VILLANUEVA.**

La remodelación de un equipo sin prestigio: el de Cultura de la Xunta

La remodelación ministerial vivida estos días en Galicia nos ha permitido un breve y merecido descanso en nuestro trabajo de oteadores del fenómeno. ¡Y qué fenómeno!

La partición en dos de la «Consellería de Educación y Cultura» ha desviado hacia aquella área a un Conselleiro —de cuyo nombre, por temor al maleficio, no quiero acordarme— bajo cuyo mandato se esparció sal sobre la supuesta siembra de proyectos, colaboraciones, promesas, etc., de su antecesor. Ya podemos hablar de un hipercrecimiento de ferias, romerías, fiestas populares amenizadas, al lado de fastos millonarios encuentros «folklóricos de folklore» y demás que no recordaremos por no repetirnos.

De lo que podría/debería ser la gestión de una Dirección General de Cultura ligada a una Consellería no vamos a hablar, porque una de dos: o se trata de estudiar un organigrama de personal y un esquema de realizaciones prioritarias o, sencillamente, se copia de quienes (en España y fuera de nuestro país) tienen ya cierta experiencia y conocimiento de cómo hacer las cosas musicales y de cuyos resultados ya nadie duda.

El verdadero problema es que, como alarmantemente vemos que ocurre en nuestra Autonomía, a cada caída de ministro/conselleiro sigue una remodelación/expulsión de cargos que, en principio, sólo se nos antojan técnicos, no políticos. A las nuevas y avispadas ideas de los nuevos responsables políticos, que sin duda existirán, con la lentitud consiguiente que hay en todo proceso de puesta en marcha, tendremos que sumar el fogueo de un personal «digital» inmaduro y no siempre preparado para esta tarea.

Sería injusto proyectar hacia delante esta reflexión concebida y formulada, más bien, por errores pasados. Démosle a los nuevos el voto de confianza. No obstante, no está de más, ya que en muchos casos sólo han cambiado los collares, recordar que todos los cargos entrantes han ido desautorizando siempre el trabajo



«El Patronato: eran tiempos de acuerdos...»

de sus antecesores y han caído, finalmente, en los mismos errores de aquéllos: rodearse de una nueva guardia pretoriana, marginando a ese personal especializado e inexistente; buscar grandes éxitos a corto plazo en fiestas de tono menor y, finalmente, olvidar que todo en este mundo está inventado, no hay más que estirar la mano y coger el «libro blanco» de temas de política cultural de vecinos autonómicos más avisados.—**CARLOS VILLANUEVA.**

SEVILLA

Patrocinado por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se ha celebrado la III Muestra de Música Antigua en la que han actuado los conjuntos La Stravaganza, Neocantes, Hesperion XX, Taller Ziryab, Pro Cantione Antiqua de Londres y el organista Ignacio Otero. Destacaríamos de entre ellos la actuación del grupo Hesperion XX que dirige Jordi Savall, que, con un cuarteto de violas de gamba más cornetto,



Hesperion XX.

xirimia, sacabuche, dulcian, vihuela y voz soprano, nos deleitaron con unas muy afinadas y hermosas versiones de autores, desde Aguilera de Heredia hasta Marín, pasando por Correa y Guerrero, en los que la conjunción y el buen hacer se dieron la mano. Los actos se desarrollaron en el Salón del Almirante de los Reales Alcázares, que resultó marco idóneo en acústica y belleza. Sirvan estas líneas de apoyo a los organizadores para que en el futuro no falten ciclos como éste.

Organizado también por el Área de Cultura del Ayuntamiento, ha actuado en la Iglesia del Salvador la Orquesta Sinfónica de Moscú, bajo la dirección de Veronica Duda-

rova, que nos ofreció dos preludios de **Lohengrin**, de R. Wagner (los de los actos I y III); el **Concierto de violín** de Mendelssohn, con el solista Edward Grach, y la inevitable **Sexta** de Chaikovsky. Inútil resulta decir que esta orquesta, como todas las que nos llegan del Este, es un conjunto de una solidez pétrea, pero al mismo tiempo dúctil y flexible, con una cuerda sencillamente perfecta tanto en ataques como en afirmación. Ante los insistentes aplausos del público ofrecieron, como extras, un fragmento de **El Lago de los Cisnes** y la obertura de **Ruslan y Ludmilla**, de Glinka. Al hilo de este comentario, una reflexión en voz alta. Se da con demasiada frecuencia cuando nos visita una agrupación capaz de llegar al virtuosismo que imprimen tal velocidad a los tiempos rápidos que llegan a evitar que se disfrute de las melodías, convirtiendo su actuación en una carrera que nos deja jadeantes, como ocurrió en el concierto que comentamos con la obra de Glinka. Sin duda, lo mejor de la noche fue su polo opuesto, el preludio del I acto de **Lohengrin**, flexible y sutil y... sin concesiones a la galería.

La Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla, con motivo del

ma musical de un nuevo coro: el «Manuel de Falla» del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, que dirige el catedrático de Conjunto Coral del centro, Ricardo Rodríguez Palacios, al que deseamos toda clase de éxitos.—**JOSE MANUEL DELGADO.**

VALENCIA GANDIA

En el Ateneo Filarmónico de Gandía se han celebrado últimamente dos conciertos, a cargo de los pianistas María Amparo Hontanilla y Edson Elías. La primera, jovencísima artista gandiana de 19 años que actualmente prosigue sus estudios de perfeccionamiento en París, interpretó obras de Bach, Beethoven, Asencio, Chopin y Prokofieff. Por su parte, el brasileño Edson Elías, pianista de ejecución limpia y poseedor de una gran técnica, interpretó composiciones de Schumann, Falla, Salvador, Ravel, Villa-Lobos y Liszt.—**C.**



VALLADOLID

II CURSO DE CULTURA TRADICIONAL Y POPULAR EN CASTILLA Y LEON

Segunda edición de un Curso con gran futuro

Del 3 de marzo al 19 de abril ha tenido lugar en la Universidad de Valladolid un amplio Ciclo de Seminarios sobre Cul-

tura Tradicional y Popular en Castilla y León, organizado por la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León. Este es el segundo año en que este Curso se celebra, habiendo obtenido una excelente acogida en sus dos ediciones, tanto por el número como por el interés de los participantes.

Contenido de los Seminarios

Como novedad respecto al primer año de su celebración, este Curso de Cultura Tradicional y Popular ha contado en su segunda edición con dos niveles diferentes, ofreciendo, en total, seis seminarios. En el NIVEL 1 se trataron los siguientes temas: **El trabajo de campo**, que estuvo a cargo del antropólogo Luis Vicente Elías, con invitados como José Manuel Fraile, Director del Centro de Estudios Tradicionales de la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes; el escritor y periodista José Delfín Val y los grupos de trabajo del Servicio de Antropología de la Excm. Diputación de



Burgos y del Centro de Estudios de Folklore de Zamora. Todo ello en el Seminario A. En el SEMINARIO B, dedicado a la **Introducción a la música tradicional** y en el que sólo pudieron participar aquellos alumnos que supieran leer música, el musicólogo y compositor Miguel Manzano abordó el tema de la investigación de la música tradicional en Castilla y León en sus diversos géneros y formas. Fueron profesores invitados en este Seminario el musicólogo Angel Barja, José Luis Alonso Hernández, de la Universidad de Groningen (Holanda) y el catedrático de Lengua y Literatura Española, Ricardo López Serrano. En el SEMINARIO C, dedicado a **La cultura material**, coordinó las sesiones la profesora de Etnología de la Universidad de Valladolid, Mercedes Cano, e intervinieron Antonio Leonardo Platón, profesor de Bellas Artes; el sociólogo y alfarero Ignacio Sanz Martín, Angel Carril Ramos, director del Centro de Cultura Tradicional de la Excma. Diputación de Salamanca, y el arquitecto y urbanista Erhard Rohmer.

En el NIVEL 2, se abordaron las siguientes materias: El SEMINARIO A trató de **Teoría, Historia y Metodología antropológicas** y estuvo a cargo del profesor Claudio Esteva Fabregat, catedrático de Antropología Cultural en la Universidad de Barcelona. El SEMINARIO B fue dedicado al tema de **Literatura popular y tradición oral**, estando a cargo del profesor Maxime Chevalier, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Berkeley y director del Curso de Cultura Tradicional y Popular en Castilla y León. El SEMINARIO C trató de **Ritos y tradiciones** y estuvo a cargo del antropólogo Honorio Velasco, presidente de la Asociación Madrileña de Antropología, y de William Kavanagh, Doctor en Antropología por la Universidad de Oxford. Fueron profesores invitados del Nivel 2: María Cruz García de Enterría, profesora de Literatura de la Universidad de Valladolid; José Luis Alonso Ponga, Doctor en Historia; Manuel Gutiérrez Estévez, profesor de Antropología en la Universidad Complutense de Madrid, y Anthony Arnold, profesor en la Universidad de Keele (Inglaterra).

Propósitos del Curso

Según Luis Díaz Viana, director del Curso, estos Seminarios «van dirigidos a todos los interesados en estos temas, pero pueden ser especialmente útiles para aquellos

estudiantes que deseen arribar a conocimientos que, en general, no encuentran en las asignaturas que la Universidad, hoy, ofrece en nuestro país. También pueden ser de gran interés para los profesionales de la enseñanza, pues las materias que en los Seminarios se tratan les ponen en contacto con un tipo de cultura más enraizada en el medio donde van a desenvolverse; una cultura que, equivocadamente, ha sido olvidada, cuando no despreciada, por planteamientos educativos del pasado».—C.

VIGO

MIENTRAS LA CRISIS CONTINUA

La Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo, dirigida por Ruiz de la Peña, cantó, el día 21 del pasado mes de marzo, en el auditorio del Centro Cultural de la caja de Ahorros de Vigo. Fue poco público. «Los coros —me dijo entonces alguien muy aficionado a escucharlos— sólo llenan los lugares a donde pueden ir sin mucho esfuerzo parientes y amigos de los coristas. Incluso cuando cantan tan correctamente como esta coral asturiana.»

La Orquesta Sinfónica Juvenil de Kiel (R.F.A.) sonó en el gran teatro del mismo Centro de la C.A.V., el domingo día 23 del mismo marzo, traída por Juventudes Musicales con la colaboración del departamento de Cultura del Ayuntamiento de Vigo, y de la Fundación Barrie de la Maza. Unos cuatrocientos espectadores, satisfechos por haber sido bien interpretada música de Mahler, Saint-Saens, Strawinsky.

Con orquesta de cámara, otro coro formado sólo por niñas, de Tolbuhin, estuvo, también en el escenario grande del Centro Cultural de la Caja de Ahorros, el siguiente día 26. En la primera parte, tras la **Sinfonía núm. 11** de Haydn, cantaron música de Monteverdi, Mendelssohn y Scarlatti. Voces blancas de niñas con vestidos uniformes como de colegio de monjas: COMO LOS ANGELES (oigo tal comentario). Los ángeles no tienen sexo, ni laringe, y, si cantan, lo harán como aquellos «castratti» de los coros eclesiásticos —pienso—; no sólo con ausencia de voces sino que también y sobre todo con la inspiración, el entusiasmo, de que descon-

Unico teatro y el mejor lugar para conciertos musicales, en una conurbanización de más de un millón de habitantes.



fiaba Voltaire y que exasperaba a Rossini. Las niñas búlgaras sonaban gratamente, muy bien adiestradas. Por tanto, quizá, el público aplaudió más la segunda parte del concierto, ocupada exclusivamente por un **Stabat Mater**, de Pergolesi: fue en esta obra donde la «blancura» de las voces pareció más bella en contraste con las de dos extraordinarias solistas, la soprano Rumiana Bareva y la mezzo Reni Penkova, y con la muy segura orquesta de instrumentos de cuerda, de los cuales pareció conveniente, como pocas veces, el de mayor volumen y graves sonidos.

El Ayuntamiento, que además dispone del cómodo pero mal utilizado auditorio «Ciudad de Vigo» del Pabellón Deportivo Municipal y de un gran teatro griego en el Parque de Castrelos, debía colaborar con las sociedades no públicas que procuran la presencia de buenos artistas músicos de una cultura universal.

A la ópera, por supuesto tras lo dicho, se le niega, en el Ayuntamiento, todo apoyo económico: aunque precisamente por iniciativa del actual alcalde, Manuel Soto, aficionado a la música y al teatro, fueron municipalizados los festivales que, anualmente, solían realizarse. La ópera no parece tan rentable de agradecimientos vulgares como se supone que puede haberlo sido, para las próximas elecciones, ese grotesco festival de música y danzas indebidamente consideradas «celtas».

En consecuencia, Amigos de la Opera deben procurarse en Santiago, en La Coruña..., en otros lugares y de otros mecenas, el imprescindible apoyo económico. En otro artículo diré de su intención de conseguir una **Carmen** realizada en Galicia, y de cómo Maximino Zumalave, joven músico con talento artístico, inspirador de tal proyecto, está siendo sus-

tituido (pues se ha trasladado provisionalmente a Alemania) al frente de la Orquesta de Cámara de Vigo, y después de haber conseguido mejorarla muy notablemente, por Juan Trillo, poco predispuesto éste a que la ópera ocupe un lugar que, hasta ahora ha sido de los polifonistas, ni a que lo teatral invada el terreno, bien mezquino por cierto, que aún ahora es de motetes y villancicos despolvados los más de hieráticos archivos catedralicios. **E.C. ABLANEDO C.**

ZAMORA

CINCO DIAS DE MUSICA BARROCA

Se ha celebrado en nuestra ciudad los Cinco Días de Música Barroca, en la Iglesia de San Andrés, organizados y patrocinados por la Asociación Música Barroca y por la Caja de Ahorros Provincial de Zamora.





«La Stravaganza», con Manuel Cid, en la Iglesia de San Andrés, de Zamora.

En el primer concierto actuaron el oboe holandés Jan Grimbergen junto a la violista de gamba Renée Bosch y el clavecinista Pablo Cano, con un programa muy sugestivo y de gran belleza. El segundo concierto estuvo a cargo del guitarrista José Manuel Moreno, con presencia masiva de los 80 alumnos de guitarra de nuestro Conservatorio Elemental. Destacó, por su clase, con las obras del español Fernando Sor. Intervino después el Grupo Cancionero, de Madrid, compuesto por los conjuntos Neocantes y La Stravaganza, con una notabilísima interpretación, a destacar la ejecución de la ensalada de Mateo Flecha «La Bomba», en versión personalísima de todos los ejecutantes. La siguiente actuación fue del trío Caryeuschi-Moreno-Casademunt, con una gran interpretación del bello programa, con Josep Haydn como autor principal.

Terminó el ciclo con la destacadísima actuación del grupo La Stravaganza, con unas interpretaciones exquisitas y plenas de melodiosidad y clase, sobre todo en las **Cantatas al Santísimo Sacramento**, verdaderos monumentos musicales. Junto al grupo actuó el tenor Manuel Cid, quien dio una magistral lección de canto con su gran voz.

La Iglesia de san Andrés estuvo en todos los conciertos llena de un público expectante, con presencia masiva de alumnos del Conservatorio, que han recibido una espléndida lección. Para los organizadores del ciclo, Asociación de Música Barroca y Caja de Ahorros Provincial de Zamora, nuestra más efusiva felicitación y animarles para que, junto con otras colaboraciones, impulsen definitivamente unas jornadas de Música Barroca que sustituyan a las ya desaparecidas y muy recordadas en la ciudad «Jornadas de Viejas Músicas», que llegaron a tener un gran prestigio nacional y de las que pudieran ser gran continuación estas nuevas Jor-

nadas de Música Barroca, cuya cabeza principal puede ser nuestra ciudad y otras entidades musicales y culturales de ella.—«EL TROVADOR».

ZARAGOZA

VI CICLO DE INTRODUCCION A LA MUSICA

La actividad musical de nuestra ciudad se ha visto animada por numerosas y variadas propuestas en sus diversas programaciones llevadas a cabo por las sociedades de conciertos (Sociedad Filarmónica y Juventudes Musicales), por la Excm. Diputación Provincial (Sala Sástago) y el Excmo. Ayuntamiento en el Area de Cultura y Acción Social con su VI Ciclo de Introducción a la Música.

Por orden cronológico, la serie de conciertos que integraron el VI Ciclo de Introducción a la Música, abrieron el fuego el día 12 de enero, con las Formas Instrumentales Clásico-Románticas, contando para ello con la actuación del extraordinario pianista Luiz de Moura, acompañado en la segunda parte por Carmen Poch en la interpretación de la **Sonata para dos pianos y percusión**, de Bartók. En la primera, Moura tocó una **Sonata** de Liszt. Bajo este mismo enunciado, tuvo lugar el 19 de enero la intervención de la agrupación I Solisti Aquitani con obras de Vivaldi y Bottesini, conjunto este de gran calidad y que nos ofreció una acertada muestra del concerto grosso y para finalizar este primer apartado del Ciclo, un concierto memorable, el celebrado el 26 de enero por Lazar Berman, con obras de Liszt, Shostakovich y Mussorgsky.

El día 2 de febrero daba comienzo la segunda parte del Ciclo, con las Formas de la Música Popular y Tradicional, interviniendo el Dúo Mediterráneo compuesto por Issam -El-Hallah y Jannis Kaimakis, que hicieron música medieval y folklore del Mediterráneo Oriental. El 9 de este mismo mes se revisaron los Temas Folklóricos Europeos, esta vez como inspiración en compositores clásicos y contemporáneos, como Haydn, Brahms, Dvorak, Balakirev, Debussy y Turina, y fueron interpretados en versiones para piano a cuatro manos por el dúo Zanetti-Turina. Se puso punto final al segundo bloque con el título: De Bach a Violeta Parra, con la interpretación a la guitarra por Eulogio Dávalos de obras de Cimarosa, Bach, Villalobos, Barrios, Cardoso, Piazzola y el propio Dávalos. Las Formas Musicales del Renacimiento y del Barroco es el tercer cuaderno del Ciclo y para empezarlo se ha contado con la participación de la Schola Cantorum del Conservatorio de Música de Zaragoza, que a las órdenes de José Vicente González Valle, ha ofrecido un concierto dedicado a la polifonía renacentista, con un homenaje a Melchor de Robledo, maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza y del que se conmemoran los cuatrocientos años de su muerte. Además se escucharon obras de Tomás Luis de Victoria, Guerrero y Morales. Los restantes conciertos del Ciclo tendrán cumplida reseña en la crónica del mes próximo.

Sociedad Filarmónica

Y continuando con el orden de fechas le corresponde el turno a la Sociedad Filarmónica, que nos presentó, su primer concierto del año, el 13 de enero, con una sesión a cargo del Ensemble Instrumental André Colson, agrupación que goza de gran prestigio, pero en la que hemos encontrado un ligero amaneramiento en su estilo. Les escuchamos composiciones de Albinoni, Telemann, Marcello, Mouret y Arrieu. En febrero, la Filarmónica ha ofrecido en primer lugar el recital del pianista norteamericano David Lively, que interpretó obras de Schumann y Beethoven en la primera parte, siendo ésta la menos afortunada, pasando a Debussy y Stravinsky en la segunda, que sonó mucho más ajustada de espíritu. El siguiente concierto y último de este mes dado por esta socie-

dad ha sido el celebrado por la Orquesta de Cámara Slovaca dirigida por Bohdan Warchal, su concertino. Nos hicieron oír a Purcell, Vivaldi, Martiu y al contemporáneo S. del Pueyo en unas versiones muy justas y a veces brillantes. El **Concierto para piano K.V. 449**, de Mozart, fue anodinamente ejecutado por el pianista Pavel Stepan.

Las Juventudes Musicales de la Fundación «Institución Fernando el Católico», comenzaron el año con un concierto a cargo del pianista coreano Youngho Kim, galardonado con el segundo premio en la segunda edición del Concurso Internacional de Piano Pilar Bayona, celebrado en Zaragoza el pasado diciembre. Dotado de brillantísima técnica y gran sentido musical, este excelente concertista interpretó obras de Haydn, Chopin, Ravel y Liszt. Durante el mes de febrero, Juventudes Musicales ha continuado dedicándose al piano, esta vez con el magnífico concierto dado por Josep Colom, con **Preludios y Fugas** de Bach en la primera parte, y **Transcripciones** de Liszt sobre temas de Chopin, Donizetti y Verdi en la segunda. Sonó e interpretó como el gran maestro que es. Hsiao-Lieng Liu es una joven pianista estudiante en Barcelona con Eulalia Solé y ha sido quien ha cerrado este ciclo pianístico de Juventudes. Tocó obras de Beethoven, Brahms y Falla, tiene grandes actitudes y enorme futuro.

Las actividades de la Sala Sástago de la Excm. Diputación Provincial, dieron comienzo el 21 de enero, con un «in memoriam» a Liszt, en una serie de obras de este autor a cargo de Luiz de Moura, estudiosos del músico húngaro, al cual interpretó con gran brillantez. Continuó la sesión con la **Sonata para dos pianos** de Bartók con Carmen Poch. Siguió el recital de Patrizia Gigante, en el cual escuchamos a Mozart, Chopin y Debussy. María Consuelo Roy y Luis Lucia tocaron a cuatro manos composiciones de Mozart, Brahms, Lencen, Granados, Schubert, Debussy y Moszkowsky. Ha seguido un Ciclo de Música de Vanguardia con las actuaciones del Dúo Mediterráneo, de Manuel Camp Trío y la Orquesta de las Nubes, que presentaron un montaje de nuevo concepto musical de gran interés. En febrero, la Sala Sástago ha contado con la intervención del especialista en laúd renacentista, Alfonso Isasi que tocó con acierto obras de Attaignant, Judenkönig, Newsidler, Helholder, Milan, Reggio y Ballard.—**JUANA BONAFE.**

TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid)

12, 15, 17, 21 y 24 de mayo.—Wagner: **La Walkiria**. Montserrat Caballé, Siegfried Jerusalem, Kurt Moll/Hans Tschammer, Hans Sotin, Johanna Meier, Helga Dernesch/Brigitte Fasbender. Dirección de escena: Hugo de Ana. Producción: Teatro de la Zarzuela. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Director: Gustav Kuhn.

IBERMUSICA. CICLO GRANDES ORQUESTAS DEL MUNDO (Teatro Real, de Madrid)

7 de mayo.—Straus: **El Caballero de la Rosa** (suite). Debussy: **La Mer**. Brahms: **Sinfonía núm. 4 en Mi menor, Op. 98**. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director: James Conlon.

8 de mayo.—Stravinsky: **Jeu de cartes**. Mahler: **La Canción de la Tierra**. Julia Hamari (contralto), Klaus Koenig (tenor). Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director: James Conlon.

24 de mayo.—Shostakovich: **Sinfonía núm. 7 en Do mayor, Op. 60 (Leningrado)**. Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director: Maris Jansons.

27 de mayo.—Bruckner: **Sinfonía núm. 7 en Mi mayor**. Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director: Evgueni Mravinsky.

GRAN TEATRE DEL LICEU (Barcelona)

6, 8, 11 y 13 de mayo.—Donizetti: **Don Pasquale**. Giuseppe Taddei, Ruth Welting, Dalmacio González, Angelo Romero. Dirección de escena: Gian Carlo Menotti, realizada por Pier Luigi Samaritani. Producción: Festival dei Due Mondi, Spoleto. Director: Roberto Abbado.

22, 25 y 27 de mayo.—Jose Soler: **Edip Jocasta** (estreno mundial). Enriqueta Tarrés, Jerzy Artysz, Enric Serra. Dirección escénica: Ricard Salvat. Producción: Gran Teatre del Liceu. Director: Maximiano Valdés.

EUROCONCERT (Palau de la Música Catalana, de Barcelona)

9 de mayo.—Dvorak: **Carnaval** (obertura). **Concierto para violoncello en Si menor, Op. 104**. Mendelssohn: **Sinfonía núm. 4 en La mayor, Op. 90 (Italiana)**. Ludovit Kanta (violoncello). Orquesta Filarmónica Eslovaca. Director: Zdenek Kosler.

25 de mayo.—Obras de Hahn, Duparc, Massenet, Tosti, Puccini, Respighi, Halffter y Guastavino. José Carreras (tenor), Vincenzo Scallera (piano).

IX FESTIVAL DE MUSICA ANTIGUA (Palau de la Música Catalana, de Barcelona)

14 de mayo.—Haydn: **Variaciones sobre el tema del «Kaiserlied»**. **Sonata en La bemol, Hob. XVI 46**. **Variaciones en Fa**. Mozart: **Sonata en**

La, K 331, núm. 11. Beethoven: **Variaciones en Fa. Sonata en Do, Op. 13, núm. 8 «Patética»**. Paul Badura-Skoda (fortepiano).

16 de mayo.—**Música en la Corte del Duque de Calabria**. Capilla Musical del S.E.M.A.

19 de mayo.—**Música sacra y profana de los siglos XIII y XIV**. Gothic Voices. Director: Christophér Page.

21 de mayo.—Obras de Pisador, Valderrábano, Fuenllana, Narváez, Milán, Mudarra, Giuliani y Sor. José Miguel Moreno (vihuela y guitarra).

23 de mayo.—Obras de Corelli, Vivaldi, Couperin, Haendel, Erskine, Haydn y Mozart. London Baroque.

27 de mayo.—Obras de Monteverdi, Gesualdo, Schütz, Ward, Lawes y Dowland. The Consort of Musicke.

28 de mayo.—Mozart: **Concierto para clarinete, K 622. Requiem, K 626**. Anthony Pay (clarinete). Choir and Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood.

SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

2 de mayo.—Obras de Mozart. Cuarteto del Mozarteum de Salzburgo.

27 de mayo.—Obras de Mozart. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director: Karl Münchinger.

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA (Teatro Principal)

8 y 10 de mayo.—Llácer Plá: **Concierto para piano y orquesta**. Respighi: **Vidrieras de una Catedral**. Fernando Puchol (piano). Director: Maximiano Valdés.

22 y 24 de mayo.—Bach-Respighi: **Passacaglia en Do menor**. Mozart: **Concierto para trompa núm. 3 en Mi bemol, K 447**. Britten: **Serenata, Op. 31**. Enesco: **Rapsodia rumana núm. 1**. Vicente Zarzo (trompa), Suso Mariátegui (tenor). Director: Manuel Galduf.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

7, 8 y 9 de mayo.—Schubert: **Misa en Sol mayor. Sinfonía núm. 7, «La Grande»**. M.^a José Sánchez (soprano), Tomás Cabrera (tenor), Luis Alvarez (baritono). Coro de la Fundación Principado de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez.

21, 22 y 23 de mayo.—Concierto lírico. Director: Víctor Pablo Pérez.

ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE

22 y 24 de mayo.—Gluck: **Orfeo y Euridice**. Dirección escénica: José Carlos Plaza. Director: Edmon Colomer. Coro Polifónico Universitario.

29 y 30 de mayo.—Beethoven: **Concierto para violín en Re mayor, Op. 61. Sinfonía núm. 7 en La mayor, Op. 91**. Ondrej Lewit (violín). Director: Edmon Colomer.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

14, 15 y 16 de mayo.—Prokofiev: **Sinfonía núm. 3**. Verdi: **Cuatro piezas sacras**. Coro de la A.B.A.O. Director: Roberto Abbado.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO (Teatro Campos Elíseos)

8 y 9 de mayo.—Vivaldi: **Las cuatro estaciones**. Resto del programa a determinar. Zbigniew Rutkowski (violín). Director: Urbano Ruiz Laorden.

22 y 23 de mayo.—Albéniz-Arbós: **Evocación, El Puerto y Triana**. Bruch: **Fantasia escocesa**. Brahms: **Sinfonía núm. 2**. Matt Kneifel (violín). Director: Enrique García Asensio.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música)

2 de mayo.—Roldán Samián: **Conversaciones** (estreno mundial). Dvorak: **Concierto en Si menor**. Arriaga: **Sinfonía en Re mayor**. Daniel Grosgrurin (violoncello). Director: Max Bragado.

16 de mayo.—Mozart: **La flauta mágica** (versión de concierto). Coral Santa María de la Victoria. Director: Octav Calleya.

30 de mayo.—Verdi: **La Traviata** (versión de concierto). Coral Santa María de la Victoria. Director: Odón Alonso.

CENTRO PARA LA DIFUSION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA (Teatro Real, Madrid)

30 de mayo.—Obras de Cristóbal Halffter. Christiane Edinger (violín), Tabea Zimmermann (viola). Orquesta Nacional de España. Director: Cristóbal Halffter.

CENTRO CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS DE VIGO

2 de mayo.—Joaquín Achúcarro (piano).

23 de mayo.—Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director: Karl Münchinger.

XXXV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA (Granada)

15 de junio.—Salazar: **Paisajes**. STRAUSS: **Don Juan**. Dvorak: **Sinfonía núm. 9, «Nuevo Mundo»**. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Vaclav Neumann.

16 de junio.—Mozart: **Sinfonía núm. 38, «Praga»**. Mahler: **Sinfonía núm. 1, «Titán»**. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Vaclav Neumann.

17 de junio.—Paisiello: **El barbero de Sevilla**. E. Giménez, P. Pace, R. Coviello, M. Comencini, G. Ceccarini, B. Pratico, M. Scardovi, G. Savoiaro. Dirección escénica: M. Scaparro. Producción: Teatro Petruzzelli, Bari. Director: M. Viotti.

18 de junio.—Beethoven: **Trio, Op. 9 núm. 1, en Sol mayor**. Guinjoan: **Trío**. Mozart: **Divertimento, K 563, en**

Mi bemol mayor. Trío de Cuerdas de París.

19 a 22 de junio.—Petipa/Minkus: **La Bayadere**. Lander Riisager/Czerney: **Etudes**. Petit/Bizet: **Carmen**. London festival Ballet.

23 de junio.—Falla: **Homenajes**. C. Halffter: **Concierto para violoncello** (estreno en España). Falla: **El sombrero de tres picos**. Mstislav Rostropovich (violoncello). Orquesta Südwestfunk de Baden-Baden. Director: Cristóbal Halffter.

24 de junio.—Fortner: **Intermedio de Bodas de Sangre**. Haydn: **Concierto para violoncello en Do mayor**. M. Ostertag (violoncello). Orquesta Südwestfunk de Baden-Baden. Director: Uri Segal.

25 de junio.—R. Halffter: **Don Lindo de Almería**. Mozart: **Divertimento, K 136. Sinfonía núm. 29, K 201**. Vivaldi: **Las cuatro estaciones**. Iona Brown (violín y dirección). Orquesta de Cámara Polaca.

26 de junio.—Toldrá: **Vistas al mar**. Mozart: **Divertimento. Concierto para piano núm. 9**. Bacewicz: **Concierto para cuerda**. Grieg: **Holberg Suite**. Christian Zacharias (piano). Orquesta de Cámara polaca. Director: Jan Stanienda.

27 de junio.—**Antología de la Zarzuela** (homenaje a Méjico). Plácido Domingo y la Compañía de José Tamayo.

28 de junio.—Turina-Frühbeck: **Tema y variaciones**. Esplá: **Berceuse de la pájara pinta**. E. Halffter: **Habanera de la muerte de Carmen**. Rodrigo: **Fantasia para un gentilhombre**. Kodaly: **Hary Janos**. Ravel: **Bolero**. Narciso Yepes (guitarra). Orquesta Nacional de España. Director: Frühbeck de Burgos.

29 de junio.—Falla: **El amor brujo**. Stravinsky: **El pájaro de fuego**. Brahms: **Sinfonía núm. 1**. Orquesta Nacional de España. Director: Frühbeck de Burgos.

30 de junio.—Obras de Franck, Schumann y Liszt. Alexis Weissenberg (piano).

BADAJOS

16 de mayo.—**Concierto de piano**. Tamas Vesmas (Rumanía). Casa de Cultura. 8,30 tarde.

20 de mayo.—Concierto del Grupo de Cámara en la inauguración del Salón de Actos del Colegio Salesiano de Badajoz.

24 de mayo.—Concierto del Coro del Conservatorio en la Semana de Intérpretes Extremeños de Cáceres.

BENICARLO: ASOCIACION MUSICAL CIUDAD DE BENICARLO (Castellón) (V Ciclo de Conciertos)

24 de mayo.—Concierto de piano por Diego Ortega (profesor del Conservatorio de Castellón).

25 de mayo.—**Concierto de órgano y trompeta**. Vicente Ros (órgano) (profesor del Conservatorio de Valencia), Vicente Campos (trompeta).

31 de mayo.—Coral Juvenil «El raconet», de la Sociedad Coral El Micalet de Valencia. Director: Josep Lluís Valldecabres.

Cursos, becas y concursos

□ Entre el 18 y el 30 de agosto se desarrollará en San Lorenzo de El Escorial el **VIII Curso de Música Barroca y Rococó**. Los cursos de canto e instrumentos estarán impartidos por Marius van Altena, Kees Boeke, Alvaro Marias, Baldrick Deerenberg, Mariano Martín, Alda Stuurup, Jan Grimbergen, Jacques Ogg, José Miguel Moreno, Aline Zylberach, José Vázquez, Wouter Moeller, Ana Yepes y Pablo Cano. Cursos monográficos: **La influencia del Barroco en la ópera de Mozart** (Antonio Gallego), **El Barroco como constante histórica** (Santiago Amón), **El placer de afinar: los diversos temperamentos históricos** (Reinhard von Nagel) y **Seminario de violín** (Siegiswald Kuijken). El plazo de matrícula estará abierto hasta el 4 de agosto. Información e inscripciones: «Música Barroca». Francisco de Rojas, 9 - 5ª dcha. E. 28010 Madrid. El lema de la presente edición es «*Antes y después de los grandes del Barroco*». Matrícula: alumnos oficiales, 7500 ptas.; alumnos oyentes, 4000 ptas.

□ Entre el 31 de agosto y el 7 de septiembre se celebrará en la Seu d'Urgell el **VI Curso de Música Antigua de Cataluña**, centrado en la interpretación en los siglos XVI y XVII. Participarán los profesores Montserrat Figueras, Jordi Albareda, Roma Escalas, Jean-Pierre Canihac, Lorenzo Alpert, Bernard Fournet, Jordi Savall, Hopkinson Smith, José Miguel Moreno, Rinaldo Alesandrini. El director del curso es Roma Escalas. Es un curso de perfeccionamiento, con plazas limitadas a diez alumnos

oficiales en cada una de las materias, permitiendo la inscripción de alumnos oyentes. La fecha límite de inscripción es el 15 de julio de 1986. Organización, información e inscripción: Curs de Musica Antiga a Catalunya. Servei de Música. Generalitat de Catalunya. Rambla Santa Mónica, 8. 08002 Barcelona. Teléfono (93) 318 50 04. Matrícula: alumnos oficiales: 9000 ptas.; alumnos oyentes, 4000 ptas. Reserva de inscripción: 3000 ptas.

□ La Academia Carl Flesch de Baden-Baden anuncia los **Cursos internacionales de Verano**, entre el 8 y el 24 de agosto, dedicados al perfeccionamiento de instrumentistas de cuerda. Los profesores son Ruggiero Ricci (violín), Wolfram Christ (viola), Michael Flaksman (cello) y Klaus Stoll (contrabajo). Las clases se impartirán en inglés, francés y alemán. Las audiciones para la selección de alumnos oficiales serán los días 8 y 10 de agosto. La fecha de inscripción finaliza el 7 de agosto. Reserva de inscripción: 30 DM. Matrícula: alumnos oficiales, 600 DM (Ricci) y 500 DM (resto de los cursos); alumnos oyentes: 200 DM. Organización, información y reservas: Konzertdirektion Fritz Dietrich, D 600 Frankfurt/Main 50, Ekenheimer Landstrasse 483, Tel. (004969)-544504 y 545658. Durante los cursos: Kurhaus Baden-Baden. Tel. 07221-22300.

□ Durante el mes de mayo finaliza el plazo de inscripción para los siguientes concursos: **XVI Concurso internacional de Juventudes Musicales** (Bel-

grado, 15 a 26 de septiembre). Secciones: violín y orquesta de cuerda con continuo (máximo 17 instrumentistas, sin incluir director). Edad límite para participar: 30 años. Se repartirán un millón y medio de dinares en premios. Fecha límite: 15 de mayo. Información: International Jeunesses Musicales Competition, Terazije 26/II, YU Belgrade 11 (Yugoslavia), Tel. 011/686-380.

□ XXXVI Concurso internacional de Jóvenes Directores de Orquesta (Besancon, 2 a 7 de septiembre). Edad límite: 30 años cumplidos el 1 de octubre de 1986. Fecha límite: 15 de mayo. Premios: 20.000 y 30.000 francos. Inscripción: Secretariado del Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre. 2d, rue Isebart, F-25000 Besancon (Doubs) France. Tel. 81 80 73 26.

XXV Concurso internacional para «Voces verdianas» (Busseto, 11 a 21 de junio). Disciplina: canto (música de Verdi). Límite de edad: 35 años. Fecha límite: 31 de mayo. Premios: 12.000.000 en liras, conciertos en Milán y Mendrisio y representación de ópera en Busseto. Curso de perfeccionamiento para doce cantantes elegidos por el jurado. Inscripción: Secretario Generale: Elio Manzoni, Viale F. Testi, 76, I-20126 Milano. Tel. 02-6471961.

XLII Concurso internacional de ejecución musical (Ginebra, 28 de agosto a 15 de septiembre). Disciplinas: arpa, violoncello, piano y clarinete. Edad límite: 30 años cumplidos hasta el 1 de septiembre. Premios: cien mil francos suizos, conciertos con orquesta y

grabaciones discográficas y radiofónicas. Fecha límite: 31 de mayo. Inscripción: Secretariat du CIEM, 12, rue de l'Hotel-de-Ville, CH-1204 Geneve (Suisse), Tel. (022) 286208.

XIV Premio de composición musical «Reina María José» (Ginebra, Noviembre). Abierto a compositores de todas las nacionalidades, sin límite de edad. Tema: Concierto u obra concertante para trompeta y orquesta. Fecha límite de envío de partituras: 31 de mayo. Premio: diez mil francos suizos. Información: Secrétariat du Prix de Composition Musicale «Reine Marie-Jose», CH-1249 Merlinge, Gy-Geneve (Suisse). Igualmente, el 1 de Junio acaba el plazo de inscripción para el IX Concurso internacional de violín «Henryk Wieniawski» (Poznan, 8 a 23 de noviembre). Edad límite: 30 años. Inscripción: Secretariat des Concours internationaux «Henryk Wieniawski». 7 rue Swietoslawska, PL-61-840 Poznan (Polonia). Tel. 562-42 y 589-91.

□ La Organización Nacional de Ciegos de España ha convocado el **Primer Concurso Nacional de Guitarra y Canto**, cuya finalidad es la divulgación de las obras de compositores ciegos. Se establecen premios de 300.000 pesetas para cada modalidad, además de otro de 150.000 para el concursante ciego o deficiente visual que haya obtenido mayor puntuación. Inscripciones, hasta el 31 de mayo. Información: Dirección General de la O.N.C.E., Sección de Relaciones Públicas, calle Prado, 24, 28014 Madrid.



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



Por Joaquín Turina Gómez

JULIO GÓMEZ



VIDA Y OBRA

Es muy significativo el que, dentro de la historia musical reciente de un país, a un determinado número de músicos se les dé la denominación de «generación de maestros». Son los contemporáneos de Manuel de Falla y, en muchos casos, injustamente olvidados, pues aunque ninguno llega a la altura del compositor gaditano, si en la España del siglo XX hubiera habido una mejor infraestructura musical, serían hoy músicos conocidos por el público y presentes en el repertorio.

Tomás Marco equipara a la «generación de Maestros» con la literaria «generación del 98» y sobre Julio Gómez asegura que es un hombre arquetípico del 98 «por su talante culto, liberal y regeneracionista. Hay que señalarlo como el auténtico intelectual del grupo, tanto por su extensa formación humanística, como porque sus preocupaciones abarcaron áreas más allá de la música. En cierta medida, es el inaugurador de una vocación universitaria que luego sería más frecuente entre los músicos».

Julio Gómez nació en Madrid el 20 de diciembre de 1886, en una familia de tradición intelectual y musical, ya que su primer maestro fue su padre, que había sido discípulo de Hernando y de Arrieta. Estudió el Bachillerato en el Instituto de San Isidro, donde fue alumno predilecto de Navarro Ledesma, que le dedicó una edición de su libro de texto.

Termina el Bachiller en 1902 e inmediatamente empieza la Universidad en la Facultad de Filosofía y Letras, donde estudia, entre otros, con González Garbín, Ovejero, Mérida, Ortega y Rubio y Julián Ribera. Se licencia en 1907 y se doctora en Ciencias Históricas en 1913.

Ingresó, por oposición, en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en 1911, con el número dos de su promoción, y sin interrupción presta sus servicios en el Museo Arqueológico de Toledo, en la Biblio-

teca Nacional (Sección de Música) y en la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid hasta su jubilación en 1956. También fue agregado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Respecto a sus estudios musicales, aparte de los realizados con su padre, le dio clases al principio otro alumno de Arrieta, Antonio Santamaría. En 1899 ingresa en el Conservatorio de Madrid. Premio de Armonía en 1902, de Piano en 1904 y de Composición en 1908. Sus maestros fueron Serrano, de Composición; Pedrell, de Historia de la Música y, aunque nunca dio clase con él, hay que señalar el magisterio espiritual de Tomás Bretón.

Durante los muchos años de permanencia en el Conservatorio de Madrid ejerció la actividad docente desde el primer momento, pero no tuvo una Cátedra en propiedad hasta el año 1944.



Mientras estuvo encargado de varias asignaturas, sustituyendo a los titulares, como Piano, Armonía, Historia de la Música y Composición; en esta asignatura sustituyó durante su larga enfermedad a Amadeo Vives, que no llegó nunca a dar clases. En 1944 ocupa su cátedra de «Cultura literaria aplicada a la música» que abandona en 1951 para ocupar, a la muerte de Joaquín Turina, la cátedra de Composición.

Fue maestro concertador del Teatro Real de Madrid en las temporadas de 1909 a 1913.

Crítico musical de teatro y de libros en los diarios de Madrid «La Jornada», «La Tribuna» y «El Liberal», desde 1918 hasta 1936, corresponsal en Madrid de «Le Courrier Musical», de París, y de «Die Musik», de Stuttgart. Colaborador de revistas literarias y artísticas de España y del extranjero. Colaborador de la Enciclopedia Europea-Americana (Espasa). Director de las revistas musicales «La canción popular» y «Harmonía».

En 1953 fue elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, e ingresó con un discurso sobre «Los problemas de la ópera en España». La contestación la hizo José Subirá.

Entre los premios que obtuvo hay que destacar el Premio Nacional de Música en cinco ocasiones (1911, 1912, 1932, 1933 y 1935), la Medalla de Oro de la Exposición de Valencia (1909), Certamen iberoamericano de la Universidad de Salamanca (1925), Premio Izquierdo del Ateneo de Sevilla (1940) y premio extraordinario de Alfonso X el Sabio de la Academia de Murcia (1945).

Murió el 22 de diciembre de 1973, en Madrid.

Muchos músicos de importancia en el mundo de la creación y de la interpretación de la segunda mitad de este siglo han pasado por la clase de Julio Gómez: Miguel Alonso, Carmelo Bernaola, Angel Arteaga, Antón García Abril, Manuel Angulo, Agustín Bertomeu, Manuel Alejandro, Manuel Moreno Buendía, José Peris, Rafael Frühbeck

de Burgos, Agustín González Acilu, Roxelio Groba, Francisco José León Tello, etcétera.

Como tantos otros compositores de su época intentó Julio Gómez la aventura de la ópera «**El Pelele**», y «**Los Dengues**» son sus obras escénicas mejor logradas.

Su gran triunfo le llega en 1917, en el campo sinfónico, con la «**Suite en la**», que es la única obra que ha quedado, y limitadamente en el repertorio. Otras obras suyas para orquesta sola, o con la participación de solistas o coros, son la «**Parábola del Sembrador**», «**Maese Pérez, el organista**» y «**Concierto lírico**».

Dentro de su corta producción de cámara destacan las que quizá sean sus mejores obras: el «**Cuarteto plateresco**» y los «**Seis poemas líricos de Juana de Ibarbourou**».

OBRAS LITERARIAS Y DE INVESTIGACION

«**Los Cuartetos de Manuel Canales y la música de cámara española de su tiempo**». Inédita. Premiada por el Estado.

«**Don Blas de Laserna y el arte lírico-dramático de su tiempo**». Biblioteca de Corellanos Ilustres. Corella, 1952. Premiada por el Estado.

«**Manuel Fernández Caballero**», biografía inédita. Premiada por el Conservatorio de Murcia.

«**Los problemas de la ópera española**». Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1956.

Versión española de «**Ueer das Dirigieren**», de Richard Wagner, con el título de «**El arte de dirigir la orquesta**». Editor Harmonía.

BIBLIOGRAFIA

Espinós Orlando, Juana: **Julio Gómez, compositor, musicólogo y universitario**. Instituto de Estudios Madrileños. 1975.

DISCOGRAFIA

«**Seis poemas líricos de Juana de Ibarbourou**». Ana María Olaria/Miguel Zanetti. RCA, 1965.

«**Suite en La**». Orquesta Sinfónica de Madrid/Julio Gómez. Grabación original: Zafiro. Editado por Zacosá en 1981.



Julio Gómez en su aula del Conservatorio, en el edificio de la calle de San Bernardo.

CATALOGO DE LAS OBRAS MAS IMPORTANTES

«**Apolo. Teatro Pictórico**». Seis sonetos de Manuel Machado para voz y orquesta. Madrid, 1952.

«**Balada**» para orquesta. Madrid, 1920.

«**Camina la Virgen Pura**» sobre un romance tradicional, para coro, Zamora, 1941.

«**Campos de Galilea**», soneto de Luis Felipe Contardo, para coro, Salamanca, 1942.

«**Tres canciones**», poesías de Vicente Medina, hermanos Quintero y Radhi Billah, para voz y orquesta. Madrid, 1923. Unión Musical Española.

«**Concierto Lírico**», para piano y orquesta. Madrid, 1945.

«**Coplas de amores**», poesía de Manuel Machado, para voz y orquesta. Madrid, 1915. Editor Faustino Fuentes.

«**Cromos Españoles**», para orquesta. Madrid, 1929. Ed. Harmonía.

«**Cuartetino sobre una danza montañesa**», para cuerda. Madrid, 1942.

«**Cuarteto plateresco**», sobre temas salmantinos. Madrid, 1948.

«**Danza cortesana y Scherzo**», para orquesta de cuerda. Madrid, 1947.

«**Los Dengues (La medicina Mejor)**», libreto de Cipriano Rivas Cherif, ópera en un acto, Valladolid, 1927.

«**La deseada**», libreto de Luis Fernández Ardavín, ópera cómica en dos actos. Madrid, 1927.

«**Egloga**», para orquesta. Madrid, 1930.

«**Elegía heroica**», poesía de Lope de Vega, para coro y orquesta. Inédita.

«**Elegía a don Francisco Giner**», poema de Antonio Machado, para coro y orquesta. Inédita.

«**Gacela de Almotamid**», cuadro sinfónico. Madrid, 1942.

«**Himno al amor**», libreto de Sinesio Delgado, ópera cómica. Ediciones parciales en Harmonía y en Ildefonso Alier. Madrid, 1927.

«**Himno universitario**», para coro y orquesta. Salamanca, 1925.

«**Letrilla**», poesía anónima del siglo XVII, para cuarteto vocal. Madrid, 1951.

«**Maese Pérez, el organista**», sobre una leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer. Poema sinfónico. Madrid, 1941. Ed. Harmonía.

«**Mar de invierno**», libreto de Matilde Muñoz, ópera en un acto. Inédita.

«**Marcha española**», para orquesta. Madrid, 1929. Ed. Unión Musical Española.

«**Tres Melodías**», poemas de Heine, Zorrilla, y Campoamor, para voz y piano. Ed. Ildefonso Alier.

«**Nocturno**», libreto de Matilde Muñoz, ópera en un acto. Inédita.

«**La parábola del sembrador**», poesía de Ricardo Gil, poema sinfónico para coro y orquesta. Madrid, 1931.

«**El pelele**», libreto de Cipriano Rivas Cherif, tonadilla para soprano y orquesta. Madrid, 1925. Versión sinfónica de esta misma obra. Madrid, 1930. Ed. Unión Musical Española y Harmonía.

«**El pilar de la victoria**», libreto de Manuel Machado, ópera en dos actos. Zaragoza, 1944. Ed. parcial en Harmonía.

«**Seis poemas líricos de Juana de Ibarbourou**», para canto y piano. Madrid, 1940.

«**Preludio y Romanza**», para violín y orquesta. Madrid, 1925. Ed. UME.

«**Romanza**» para trompa y orquesta. Madrid, 1944.

«**Siete Canciones Infantiles**», poesías de Samaniego, Iriarte, Campoamor, Alonso de Ledesma y Cosme Gómez Tejada de los Reyes. Para voces de niños y orquesta. Madrid, 1931. Ed. Unión Musical Española.

«**Sonata en si menor**», para piano y violín. Madrid, 1950.

«**Suite en la**», para orquesta. Madrid, 1917. Editores: UME, Harmonía e Ildefonso Alier.

«**Tonadilla del Prado**», capricho sinfónico para banda, Madrid, 1946. Ed. Harmonía.

«**Triste Puerto**», libreto de Cipriano Rivas Cherif, basado en un drama de Jacinto Benavente, ópera en tres actos. Inédita.

«**Un Miragre**», sobre temas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, fantasía sinfónica. Murcia, 1944.

«**Variaciones sobre un tema salmantino**», para piano. Salamanca, 1942. Editora Nacional.

«**Victorioso vuelve el Cid**», romance anónimo para coro. Zamora, 1941, y numerosas canciones para voz y piano.

Los lugares y fechas corresponden a los estrenos

Viejas fotografías

de mi álbum

PEPE ROMEU



Por F. Hernández Girbal

Para la mayoría de los actores que persiguen ilusionados la gloria escénica, conseguir alcanzarla ha supuesto siempre una lucha larga y tenaz que sólo su decidida vocación es capaz de mantener. Mas no basta solamente esto para lograrlo. Hace falta también una cualidad que no se adquiere porque viene desde la cuna: talento escénico. De una y otro se vio generosamente dotado Pepe Romeu y ello le permitió encumbrarse desde su mocedad hasta ese lugar privilegiado que a otros les cuesta años ir subiendo escalón a escalón, hasta alcanzar la ansiada meta. El, como los elegidos de los dioses, la pisó cuando era poco más de un chiquillo.

Pocas veces se ha dado en el teatro, a la par, la condición de actor eminente y de cantante notabilísimo. Pepe Romeu las poseía en grado superlativo y ello le valió, en dos etapas de su vida, triunfos resonantes, admiraciones y popularidad. Si llegó a brillar con arte de muchos quilates en obras como **El cardenal**, **El místico** y **Don Juan Tenorio**, igual altura alcanzó al estrenar como tenor las bellísimas zarzuelas **El último romántico**, **La pícaro molinera** y **Los flamencos**, de Soutullo y Vert, Luna y Vives, respectivamente. Quizás el caso de Pepe Romeu sea único en los anales escénicos. Actores que a la vez hayan sido autores hubo varios; pero actor de verso y cantante de zarzuela, no conozco ningún caso salvo el suyo.

Hijo de actores, supo en su niñez lo que era la vida de los cómicos de la legua recorriendo pueblos y pueblines, posadas incómodas, improvisados teatros e interminables trayectos en trenes mixtos y carros bamboleantes y perezosos. Era un jovencito cuando actuaba como galancete en el Teatro Eslava de Valencia. Allí le vió don Jacinto Benavente y entonces surgió lo inesperado:

le contrató para el Teatro Español, de Madrid donde permaneció tres años dando vida a distintos personajes del teatro clásico. Con ellos alcanzó notoriedad, pues poseía prestancia en escena y decía el verso con la cadencia y el ritmo de un recitativo musical. Ya existía, pues, el cantante aunque no se hubiese manifestado.

Luego, a sus veinte años, marchó a Caracas como primer actor para estrenar la obra poética **Bolívar**, que el Gobierno de Venezuela había encargado al fastuoso poeta almeriense Francisco Villaespesa, por aquellos días en la cumbre de su fama. A su regreso de esta gira, es cuando comienza a sentirse atraído por el canto. Sin dejar de actuar consiguió una buena formación musical, que, según creo, completó en Italia. Y hete aquí a Pepe Romeu dispuesto a enfrentarse al público en esta nueva faceta.

Yo recuerdo bien sus primeros pasos en la lírica, cuando aún el cantante no había hecho sino apuntar, sin decidirse a entrar de lleno en ella. Su compañía dramática montó varias obras con ilustraciones musicales para el personal lucimiento del joven tenor. Una de ellas fue la adaptación teatral de **Payasos**, en la que cantaba muy bellamente la famosa serenata de «Arlequín»; otra **El último sueño de Mozart** y después su gran éxito: **La muerte del ruiseñor**, comedia de Contreras Camargo y López de Saa sobre la vida de Gayarre, en la que interpretaba con arte extraordinario las delicadas romanzas de **Manón** y de **Los pescadores de perlas**. El público quedó deslumbrado. Pepe Romeu no era solamente un gran actor, querido y admirado, sino un cantante de preciosa voz, timbre gratísimo, fraseo elegante, expresivos matices y perfecta musicalidad. ¡Toda una revelación!

A mí me parece que estos ensayos, pues de tales podía calificárselos, no llenaban sus ansias. Y tengo por seguro que quiso, además de ser conocido como actor, serlo también como cantante. La ocasión se presentó. Fue en 1928. El más clamoroso éxito de la temporada anterior había sido la zarzuela

La del soto del Parral, de Sevilla y Carreño con música de Soutullo y Vert. Tuve la satisfacción de conocer a los cuatro. Fue estrenada por Emilio Sagi Barba y Paquita Morante en el Teatro de La Latina, de Madrid, casi por compromiso. Alcanzó un triunfo tan resonante que después pasó al Teatro Apolo donde permaneció largo tiempo con llenos constantes.

Quiso la empresa de éste dar una nueva oportunidad a los inspiradísimos músicos y encargó a José Tellauche, experimentado libretista, una zarzuela que habrían de musicar los expresados maestros. Así nació **El último romántico**. Y como protagonista se contrató a Pepe Romeu. Era este su debut en el género lírico. La noticia corrió por los saloncillos de los teatros y las peñas de los cafés levantando comentarios poco halagüeños para el nuevo tenor. La mayoría le consideraba un intruso y auguraron su fracaso. El estreno se efectuó rodeado de inusitada expectación. Yo que lo presencié allá en las alturas, puedo decir que el triunfo fue unánime y entusiasta. Se repitieron la mayoría de los números, todos soberbios, desde el pasodoble de las mantillas hasta la admirable mazurca. Pepe Romeu caldeó la sala con la después popular romanza que nadie ha vuelto a cantar como él.

Y ya no se marchó de la zarzuela hasta algunos años después. En ella conquistó éxitos aún mayores que en el teatro clásico. Pero en éste había nacido y a él volvió después de nuestra guerra como principal intérprete de las tres últimas comedias de don Jacinto Benavente: **El lebril del cielo**, **Almas prisioneras** y **Por salvar su amor**.

Mucho tiempo ha pasado desde entonces. Hoy, mi amigo Pepe Romeu vive su gloriosa ancianidad en la playa alicantina de San Juan, plácida, serenamente, sin comedias y escenarios; sin orquestas y cantos; tan sólo con sus muchos recuerdos. Son éstos como un bello sueño que el tiempo va poco a poco evaporando.

Pero aún goza con la música y con la literatura.

(Próximo artículo:
EUGENIA ZUFFOLI)

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

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

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

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

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 DE ARCO

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales

Garijo

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28013 MADRID

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 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 ¡Reemplázela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

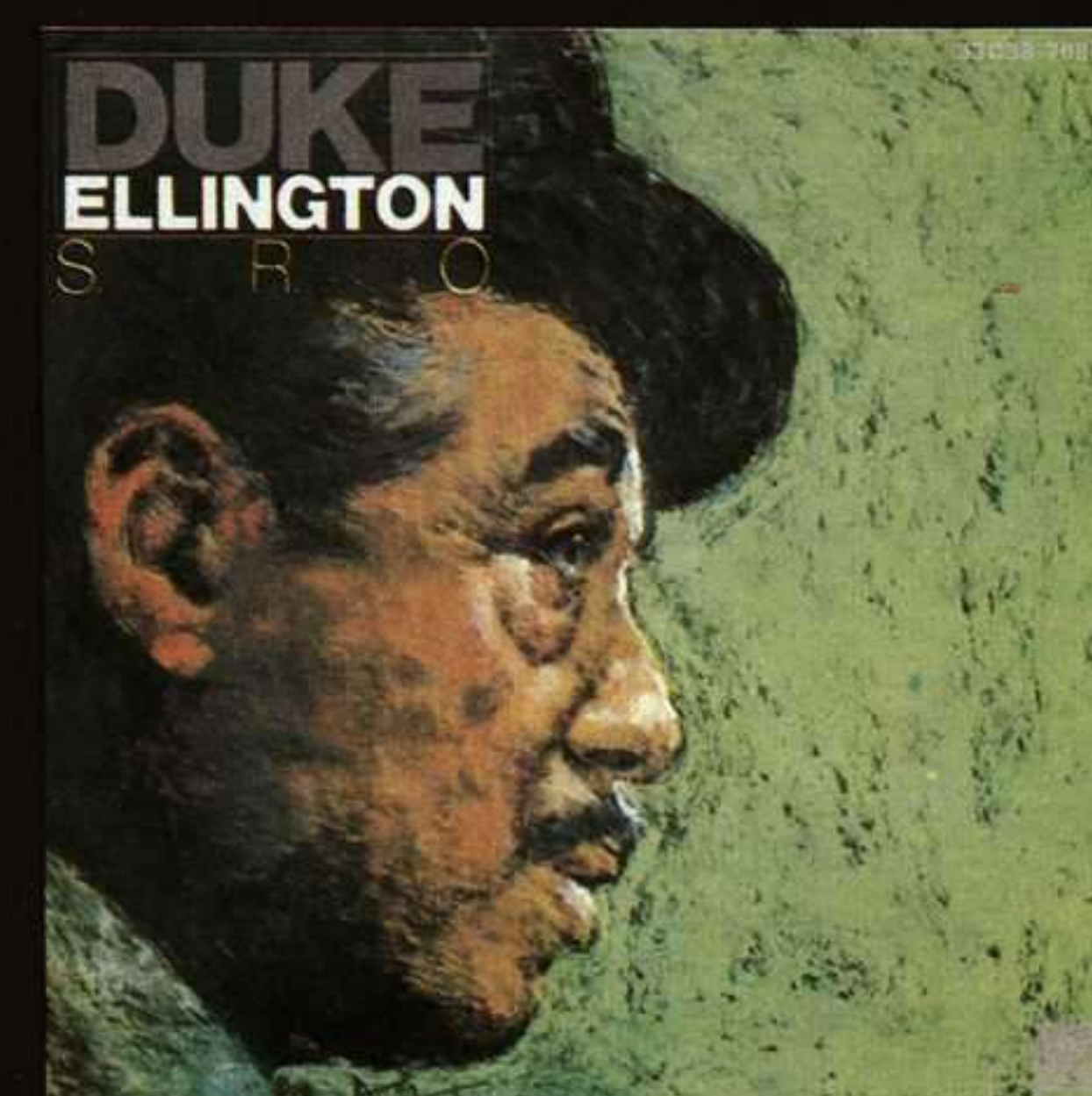
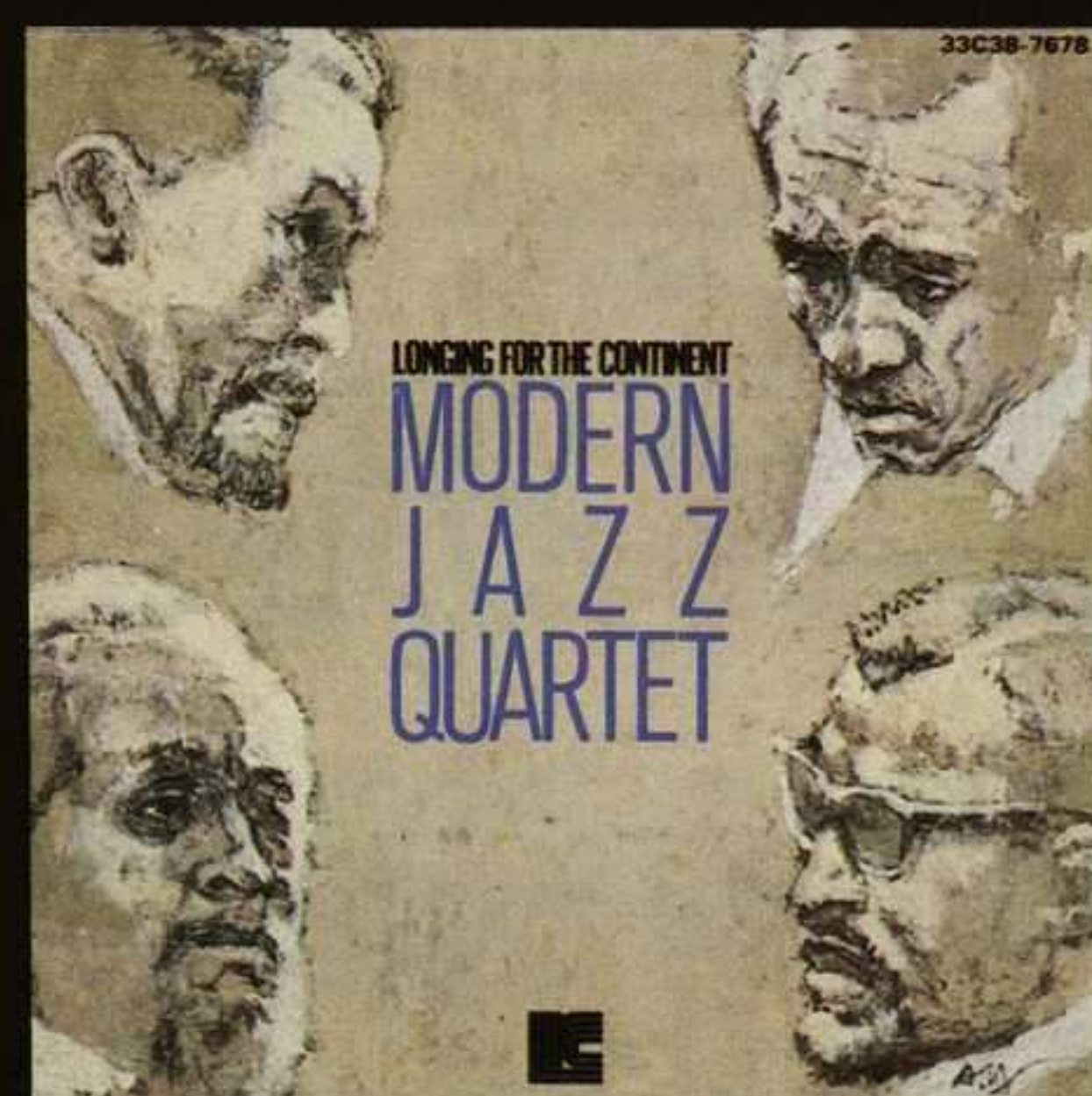
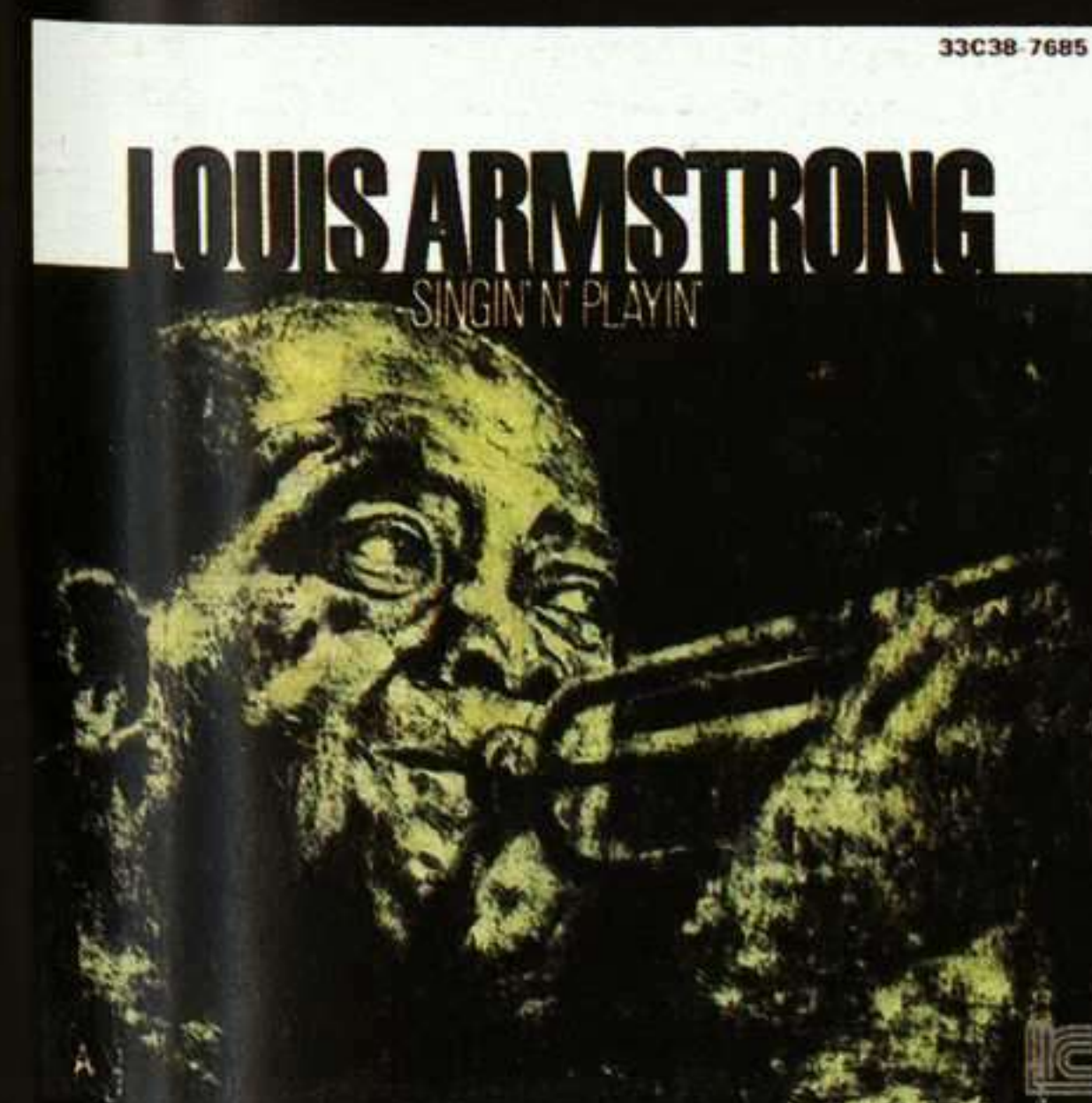
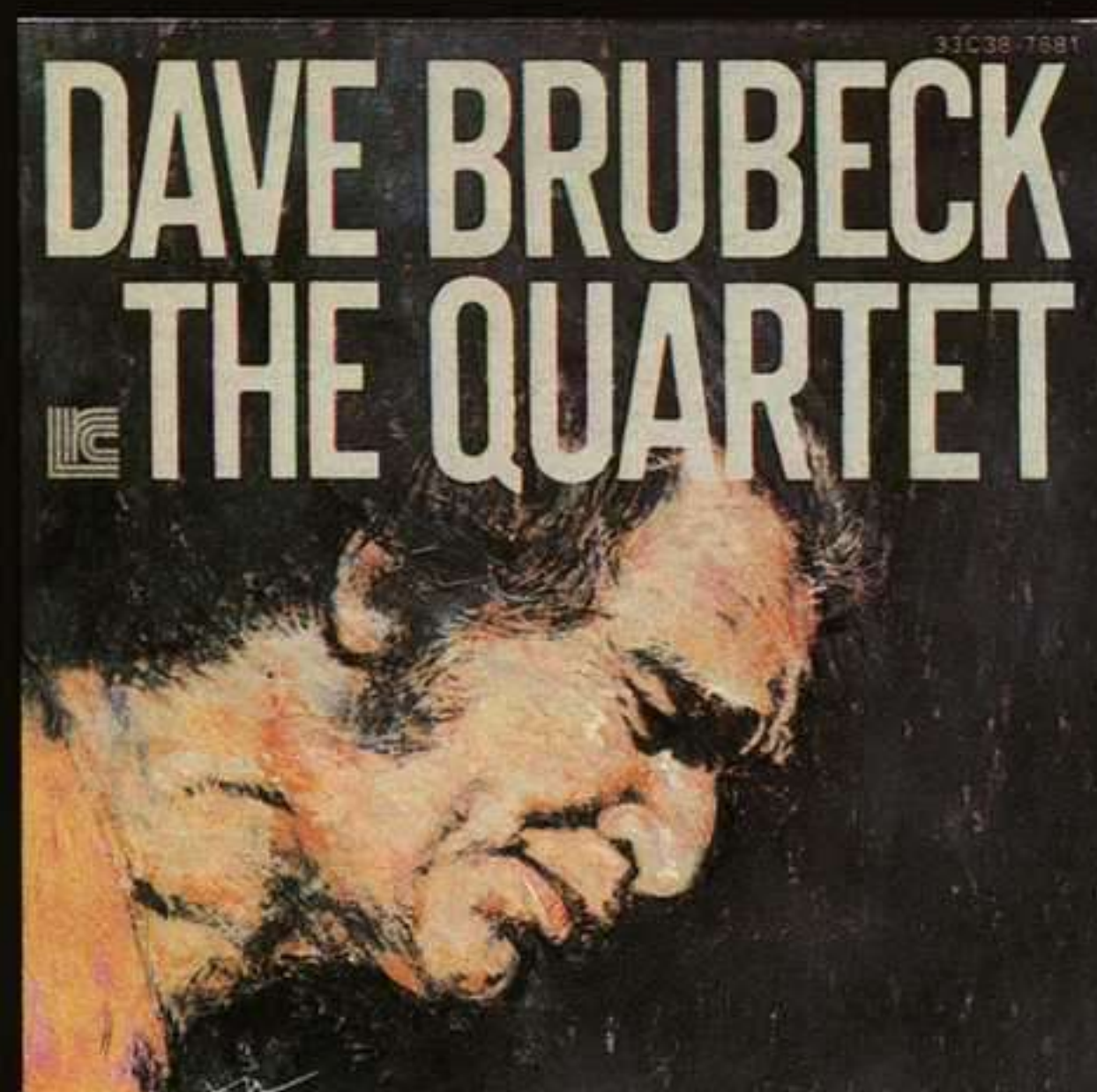
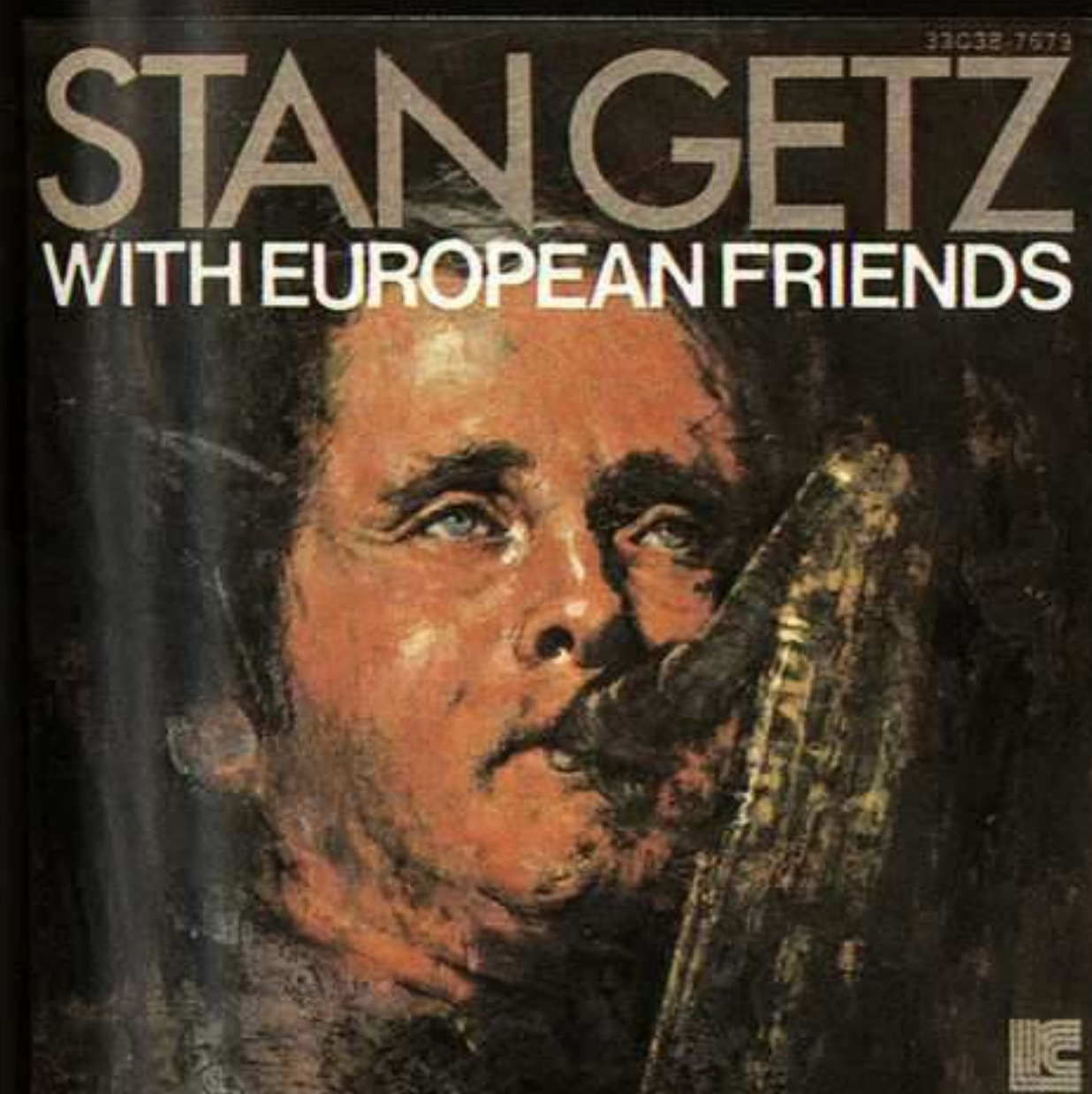
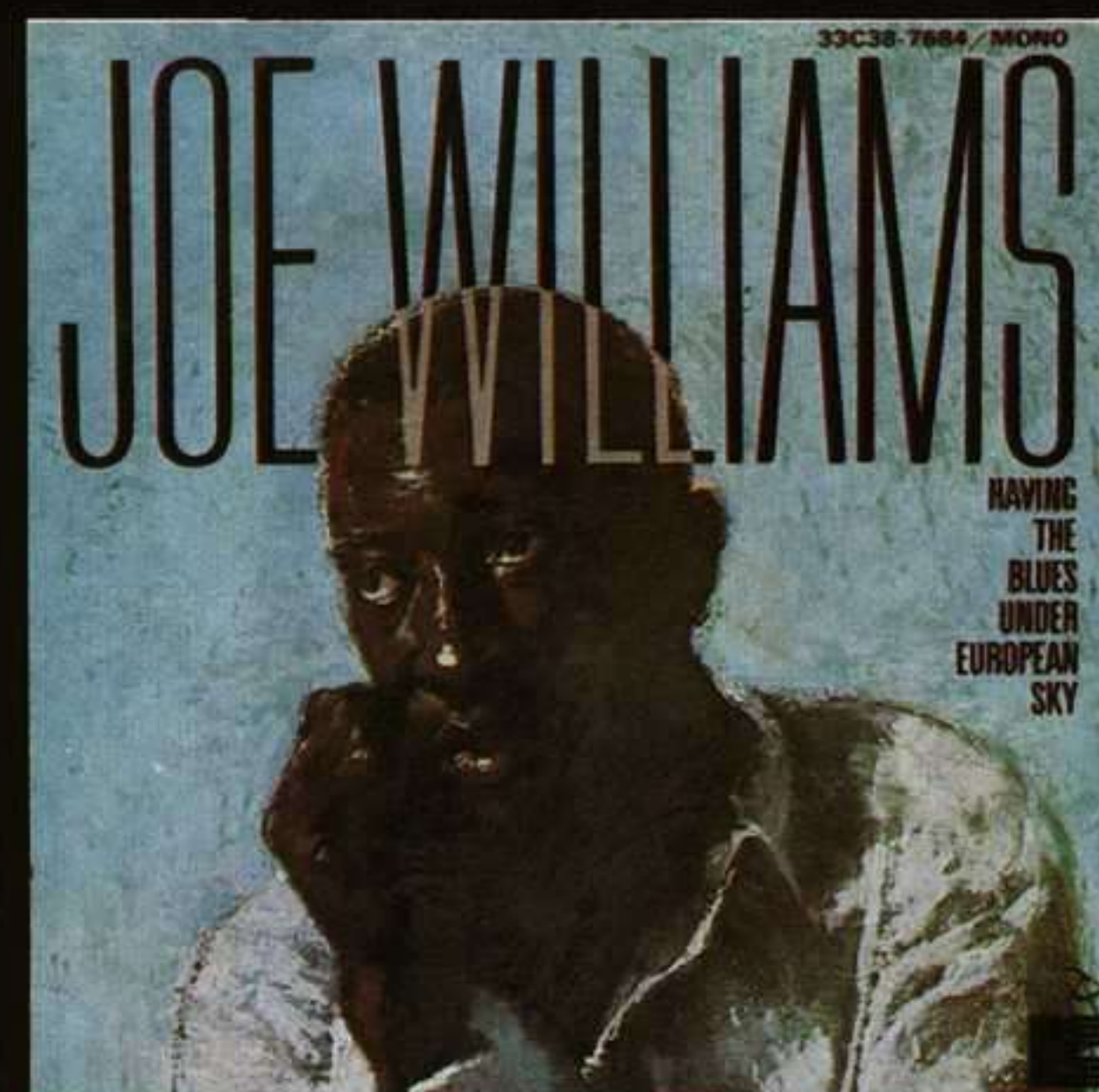
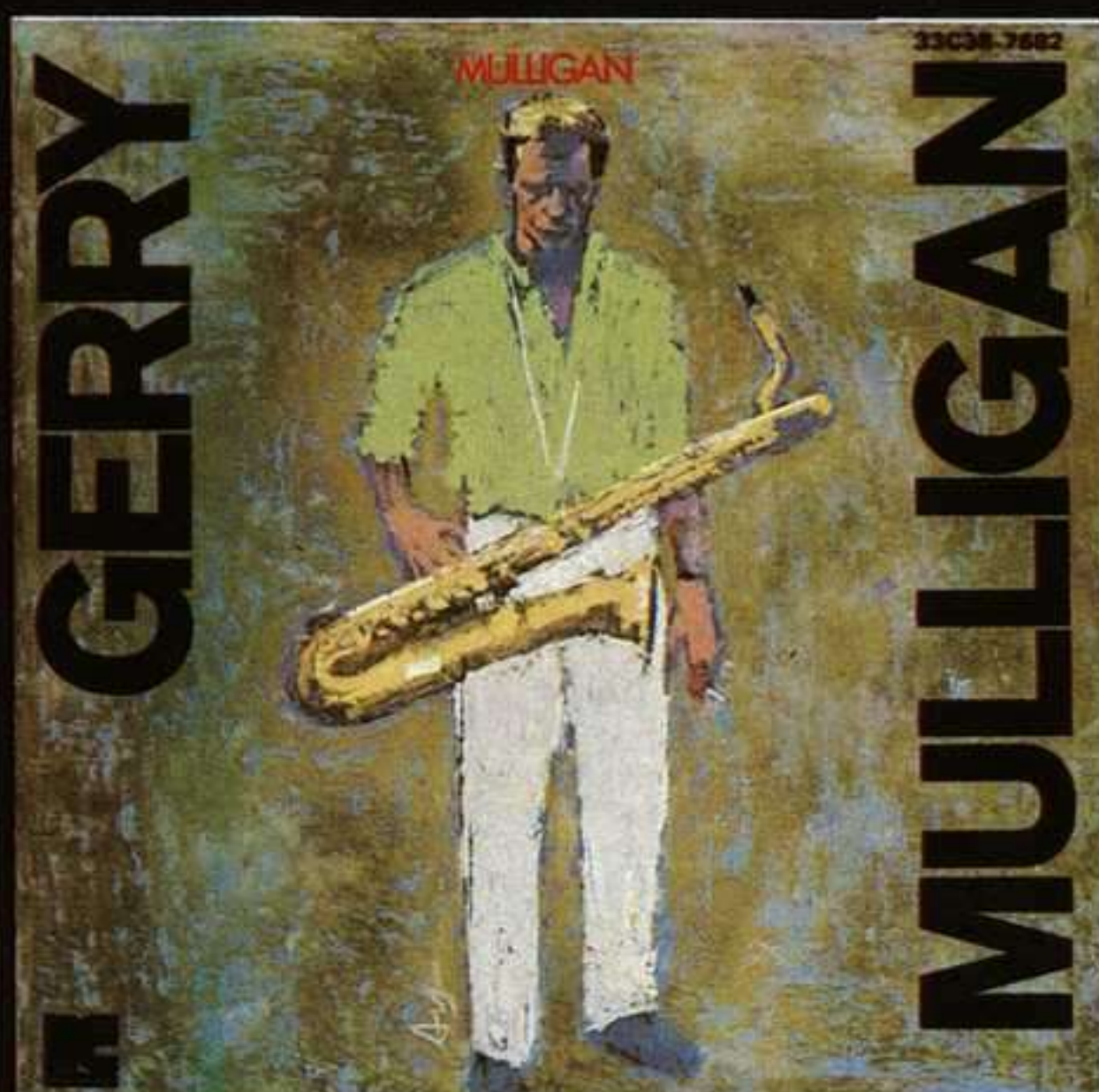
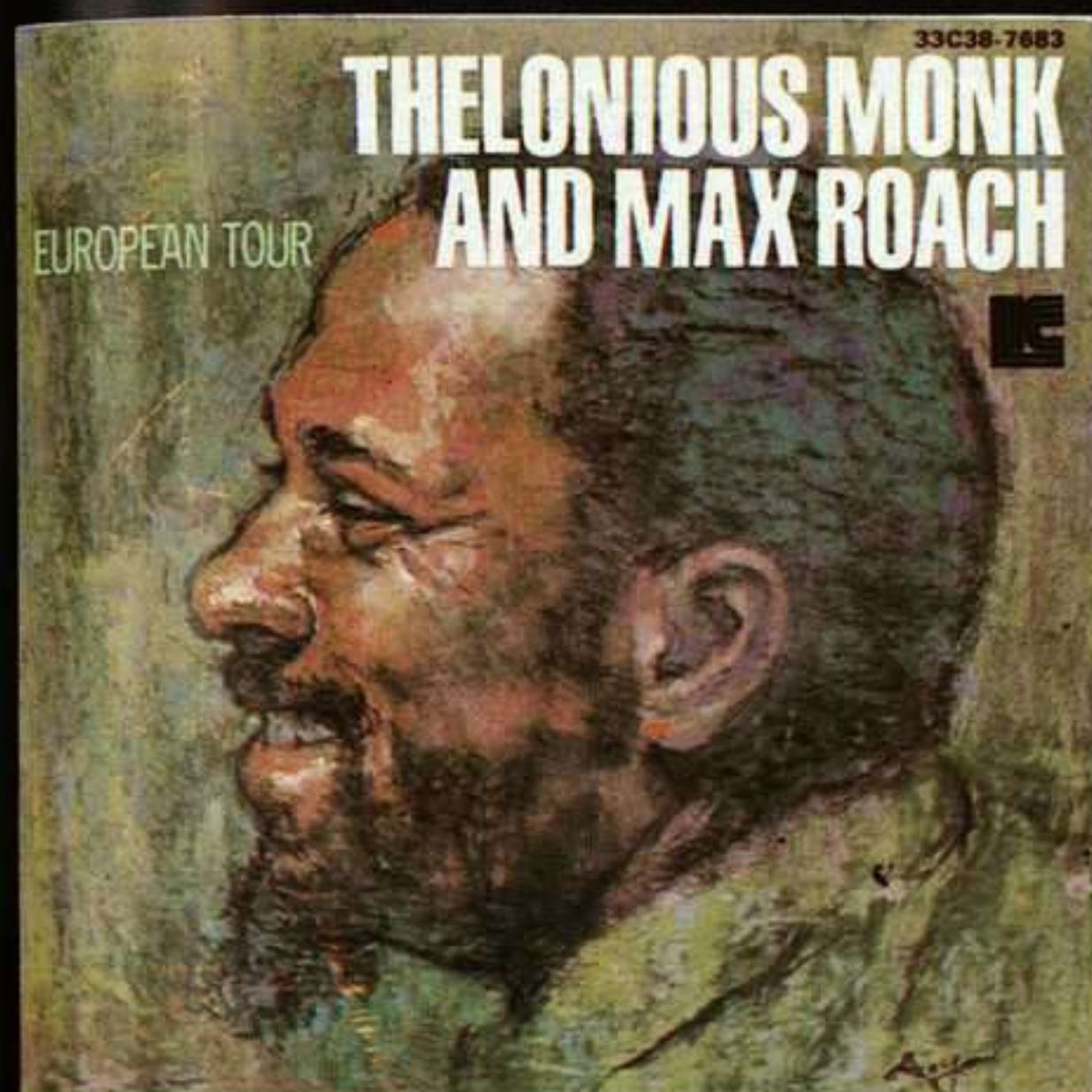
Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
28009 MADRID
Canuda, 45.
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfs. 302 27 44-302 25 92.
08001 BARCELONA

DENON

ULTIMAS NOVEDADES



DE VENTA EN LOS PRINCIPALES COMERCIOS ESPECIALISTAS EN MUSICA CLASICA DE ESPAÑA
PARA MAS INFORMACION: FERYSA, Apdo. 151036 * 28080 MADRID



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.