RITMO

AÑO LVII • NUM. 563 • MARZO 1986 • PRECIO 475 PTAS.

LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE ZAMORA

YAMAHA

prestigio y calidad en la más amplia gama de instrumentos musicales

Importador:

HAZEN

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Sumario

Nuestra portada:

El nuevo volumen editado por la Diputación de Zamora sobre **La música en la Catedral de Zamora,** la exposición sobre esta investigación y los conciertos organizados por esta institución, ocupan la portada y páginas interiores de este número de RITMO (páginas 6 a 12).

Entrevista:

Elena Obraztsova, artista bien conocida del público español, opina sobre las escuelas de canto, sus autores y directores preferidos y cuenta anécdotas de su vida concertística, en página 13.

Reportajes:

De dos orquestas de jóvenes, la de la Comunidad Europea, que visitará nuestro país el próximo mes de abril, con nuevas incorporaciones de músicos españoles y la J.O.N.D.E., con sus nuevos planes y trayectorias, podrán encontrar información en las páginas 22 y 23.

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

Especial dedicado al disco compacto. Lista actualizada de las grabaciones del catálogo español. Nueva serie de Salvat: «Musicalia». Entrevista con Krystian Zimerman.

Págs.

Cartas 4

Editorial: Dos conciertos 5

La música en la Catedral de Zamora 6

Entrevista: Elena Obraztsova: «No hay técnicas distintas de canto. La escuela es una: la buena» 13

Instrumentos: El marfil y la música 15

Recordando a Leopoldo Querol 19

Reportajes: La Joven Orquesta de la Comunidad Europea. J.O.N.D.E.: Sus planes para el presente año 22

Música contemporánea: VI Festival de Música del siglo XX 24

Política Musical: Junta de Castilla y León. Santiago Trancón, director de Promoción Cultural 26

Danza: Reencuentro con el B.N./c. 28

Opera: Agnes Baltsa inaugura la temporada de La Zarzuela con «La Cenerentola». 30

Folklore: Curso de Antropología del Flamenco 32

Viejas fotografías de mi álbum: Miguel Fleta. 35

Jazz: La guitarra de Joe Pass 36

Consulta 41

Discoteca Básica: La «Música para los Reales Fuegos Artificiales», de Haendel 42

Ensayo discográfico: «Un Rigoletto» nuevo y otro reencontrado 48

Crítica discográfica 52

Libros y partituras 61

Discos editados 63

Madrid: O.N.E.: calidad individual y poca cohesión 64

Don Taddeo in Barcellona: O.C.B.: un comienzo con problemas y calidad 68

País musical 74

Discos criticados 81

Internacional 82

Mercado 85

Cartelera 87

Cursos, becas y concursos 88

Noticias 89

Músicos del siglo XX: Edgar Varese 95

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cartas

He recibido hace unos días los primeros ejemplares monográficos de su revista dedicados a la Música en Canarias. Debo agradecer, en primer término, la ilusión, el empeño y el esfuerzo que el equipo que dirige han puesto en la elaboración de ese número y que se ha traducido en la magnífica realidad que conocemos y por la que me alegra poder felicitarles a todos efusivamente. Creo que era necesario, a pesar de las enormes dificultades que la labor origina, ofrecer a los lectores de todo el país, e incluso a los del Archipiélago, una visión general de la situación de la música en las islas, no sólo para conocerla, sino para despertar en ellos el interés y la curiosidad por llegar a los nombres, las obras y la personalidad de colaboradores e intérpretes que aquí desarrollan su labor.

Naturalmente que ni el marco ni las posibilidades, ni aún la intención, de ese número monográfico podían permitir un estudio más pormenorizado de todas las cuestiones que allí aparecen sólo apuntadas. Ha sido, sin embargo, un espléndido trabajo de síntesis y de delimitación de las líneas maestras del quehacer musical de las islas, absolutamente necesario, y realizado con la objetividad, justeza y decoro a que la revista nos tiene acostumbrados.

De nuevo mi más cordial felicitación y agradecimiento por esa labor de difusión cultural que siempre y en especial en este caso realizan. Cuente, pues, con mi total apoyo y consideración en esa línea, así como con el afecto de.—**FELIPE PEREZ MORENO (Consejero de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias).**

Las organizaciones abajo firmantes manifestamos públicamente nuestra posición ante la inminente supresión de que han de ser objeto los regímenes especiales de Seguridad Social de Artistas y Toreros en representación de nuestros afiliados y en la convicción de interpretar el sentir ampliamente mayoritario de los profesionales del espectáculo.

Es de nuestro conocimiento que se encuentra pendiente de aprobación un Proyecto de Real Decreto de integración de los mencionados trabajadores al régimen especial de Seguridad Social de trabajadores autónomos. Consideramos el mismo legalmente inaceptable y claramente atentatorio a derechos fundamentales de los trabajadores afectados.

El mencionado proyecto tendrá el carácter de trabajadores por cuenta ajena de estos colectivos y pretende su consideración como trabajadores por cuenta propia despreciando la regulación contenida en el Estatuto de los Trabajadores y el Real Decreto 1435/85, de 1º de agosto que regula la relación laboral de artistas en espectáculos públicos.

Entre las consecuencias más alarmantes que traería la aprobación de tal texto legal son de destacar las siguientes:

1º Las empresas dejarán de cotizar a la Seguridad Social. (Cuando tanto se insiste en la crisis financiera por la que atraviesa la Seguridad Social, esto es un despropósito).

2º En consecuencia los trabajadores deberán costear integramente a su cargo la cuota con un tipo de cotización actualmente del 28, 8 por 100, con más bases de cotización. Ello implica en la actualidad un pago de 13.273 pesetas mensuales para la base mínima 46.100 pesetas. Ante tal realidad quedarán fuera del sistema la mayoría de los trabajadores por imposibilidad de pago. (Debe destacarse que en el Regimen General que agrupa a los trabajadores por cuenta ajena el tipo de cotización a cargo del trabajador es en total del 6,28 por 100, lo que significa 2.895 pesetas mensuales para la misma base mínima).

3º Para ejercer su actividad, los artistas deberán pagar Licencia Fiscal como si de empresarios se tratare y darse de alta obligatoriamente en el Regimen Especial de Autónomos. De no hacerlo, no estarán legalmente autorizados a trabajar y en el caso de que lo hicieran, cualquier contingencia sobrevenida en el trabajo correrá por su exclusiva cuenta.

4º Se reducirán las prestaciones (la de desempleo será suprimida), en relación tanto con las que tienen actualmente reconocidas como con las existentes en el Regimen General.

Por lo sintéticamente expuesto, y por mayores consideraciones imposibles de realizar en este corto espacio entendemos que el Proyecto de Real Decreto desalienta la actividad artística y causa un enorme perjuicio a quienes la llevan a cabo.

Convencidos de que nos encontramos ante una oportunidad histórica para que se realice una regulación adecuada, justa y equitativa del sistema de Seguridad Social para estos trabajadores, y de que la proyectada constituye por el contrario una escandalosa regresión, no cejaremos en nuestro esfuerzo para impedir que la misma sea aprobada.

Apelamos, por tanto, a la sensibilidad del Gobierno de la nación para que no se lleve a cabo la regulación legal proyectada y, en cambio, se sancione otra con el concurso y la opinión de los sectores interesados, que tenga por único objetivo la promoción de los derechos de los artistas y el fomento y estímulo de la cultura española.—**Federación Estatal de Espectáculos de UGT. Federación Estatal del Espectáculo de Comisiones Obreras. Sindicato Profesional de Músicos Españoles (C.S.I.). Sindicato Musical de Madrid. Sindicato Musical de Cataluña.**

CAMPUS MUSICAL '86

3er CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL

Torroella de Montgrí (Costa Brava)

Información:
Juventudes Musicales
Apartado 70
Torroella de Montgrí
(Costa Brava)
Secretaría: (972) 75 88 20
Oficina Turismo: (972) 75 89 10

22 de julio a 10 de agosto

Maria Curcio
piano

* * *

30 y 31 de julio

Jean-Pierre Rampal
flauta

* * *

14 al 24 de agosto

Irmgard Seefried
canto

16 al 31 de agosto

Gonçal Comellas
violín

Felix Andrievsky
violín

Bruno Giuranna
viola

Radu Aldulescu
violoncelo

Franco Petracchi
contrabajo

Bruno Giuranna
música de cámara

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

RITMO

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LVII □ NUM. 562
MARZO 1986

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Adjuntos a la Dirección:
Angel Carrascosa y Manuel Chapa

Redactora Jefe:
Amelia Die

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Cplaboran en este número:
Rafael Banús, Angel Barja, Luis Cid Fontán, Delfín Colomé y Pujol, Francisco Chacón, Paquita García, Emiliano García Alcázar, Concha González Díaz de Garayo, Pedro González Mira, Francisco Hernández, F. Hernández Girbal, Sabas de Hoces, Beryl Kenyon de Pascual, José López Calo, Emilio López de Saa, Javier, Javier Maderuelo. Miguel Manzano, María Angeles Martín, Pilar Otermin, Rosa Paz, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, Jordi Ribera Bergós, Carlos Ruiz Silva, «Tartessos» y Sonsoles Vallina.

Corresponsales:
José María Parra Cuenca **(Albacete),** Victoria Casares **(Alicante),** Juana Ma-Ry 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),** Gonzálo Badenes, Blas Cortés y José Domémech Part **(Valencia),** María Isabel Núñez y Francisco José Tascón **(Valladolid),** Enrique C. Ablanedo **(Vigo),** David Asín Vergara **(Zaragoza),** Néstor Echevarría **(Argentina),** Gerardo Antonio Leyser **(Austria),** Nicolás Koch Mertín **(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. Ordoñez, 1. 29029 MADRID.
Apartado 151036. 28080 MADRID. Tls. (91) 215 74 77 - 215 68 48 - 215 68 49.
Télex: 45490

Suscripciones:
España: Año 5.375 ptas, número suelto 475 ptas, atrasado 500 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 45 dólares USA, vía aérea 65 dólares USA.

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

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

Editorial

DOS CONCIERTOS

Al concierto ofrecido el 4 de febrero en el Teatro Real de Madrid por la Orquesta Sinfónica de Asturias como homenaje a la jura de la Constitución por el príncipe Felipe asistió, además de parte de la familia real (aunque no el príncipe), una nutridísima representación del gobierno. El acto se convirtió en una concentración política de alto nivel; la música tuvo así una audiencia muy cualificada desde el punto de vista de la administración pública. Sin duda hay que felicitarse de que una sesión con obras de Mozart se transforme en punto de convergencia de los altos cargos nacionales. Aunque lo verdaderamente gratificante sería que tan importantes personajes asistieran de manera habitual (y sin la presión ineludible del acto oficial) a los conciertos normales.

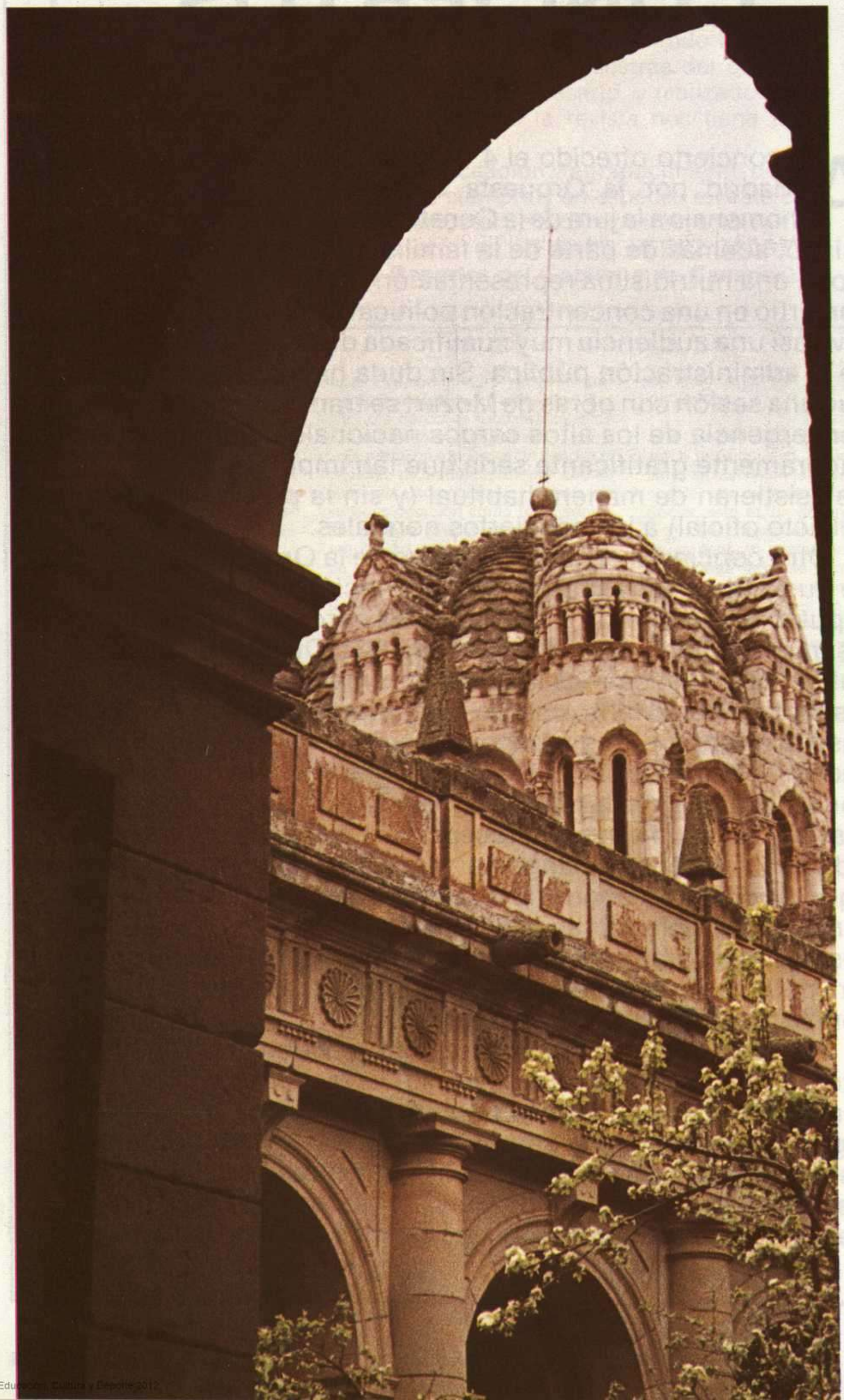
Otro concierto, el del 13 de enero de la Orquesta Sinfónica de Euskadi en Estrasburgo, en la recepción que el alcalde y la Diputación ofrecieron a los flamantes eurodiputados españoles, merece también una breve apostilla. Dice de pasada una noticia periodística —es la única información que tenemos al respecto, y por lo tanto cuanto comentamos se hace sobre esa base provisoria— que muchos de esos eurodiputados pertenecientes a los dos partidos mayoritarios se sintieron molestos por el hecho de que la orquesta elegida para el concierto fuera vasca, y no acudieron a la recepción. (Y si les hubieran ofrecido en la recepción langosta vasca, ¿la habrían comido?). Aquí la política, al contrario que en el caso anterior, resta y no suma. Pues, dejando aparte lo inadmisible e inoportuno del gesto, si la música antes resultaba beneficiada por una coyuntura política, en esta penosa anécdota la música es sacrificada por motivos de especie semejante.

También pudiera ocurrir que, desde el punto de vista de los intereses puramente musicales, ni haya que congratularse demasiado del primer caso ni lamentarse excesivamente del segundo. Seguramente ambos son dignos de largas, complejas y contradictorias reflexiones que dejamos a nuestros lectores. Independientemente de ellas, no podemos por menos de alegrarnos de este protagonismo político de la música.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE ZAMORA

Por José López-Calo (Catedrático de Historia de la Música en la Universidad de Santiago de Compostela)



La obra **La música en la Catedral de Zamora** está prevista en seis volúmenes, de los que el primero estará dedicado al catálogo del archivo de música; el segundo, tercero y cuarto a la historia de la música en la catedral, respectivamente, en el siglo XVII, XVIII y XIX, y que los volúmenes quinto y sexto contengan una selección de la música conservada actualmente en el archivo.

Del volumen primero se hablará a continuación más en detalle, puesto que está ya publicado. Los tres volúmenes dedicados a la historia de la música en la catedral la estudiarán, siglo por siglo, en sus varios aspectos: el coro y el canto llano; los maestros de capilla (además de los datos biográficos de los maestros se estudiará la evolución del cargo mismo de maestro, sus obligaciones, etc., según los datos que ofrecen las Actas Capitulares y demás documentación de la catedral); los cantores, mozos de coro y la música vocal (polifonía clásica y música «moderna»); el órgano y los organistas; las fiestas y su música (villancicos...); finalmente, en cada volumen se estudiará la evolución de la música en la catedral en el siglo correspondiente, en base a análisis de la que actualmente se conserva.

La música que se publicará en los volúmenes quinto y sexto será transcrita en partitura moderna y se pretende con ella tener una visión de conjunto de la evolución de la música en la catedral a lo largo de los tres siglos que se estudian en la óbra (del siglo XVI no se puede presentar música alguna, ni tampoco documentación, pues el incendio que arrasó el claustro el día del Corpus de 1591 destruyó todo el archivo de música y buena parte del capitular). El volumen quinto estará consagrado, monográficamente, a Juan García de Salazar, eximio maestro de capilla de esta catedral, muerto en 1710; sobre todo a su obra «en estilo antiguo», que constituye, según lo que se sabe actualmente, la mayor aportación a la música en este estilo que un autor español haya hecho después del siglo XVI y primeros años del XVII. El sexto contendrá música de varios autores, zamoranos o no zamoranos, puesto que en este archivo se conservan importantes obras

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Dos Códices expuestos en la muestra sobre la música en la catedral de Zamora.

de varios autores, algunos muy conocidos, como Cristóbal Galán o Carlos Patiño, otros menos conocidos pero no menos interesantes.

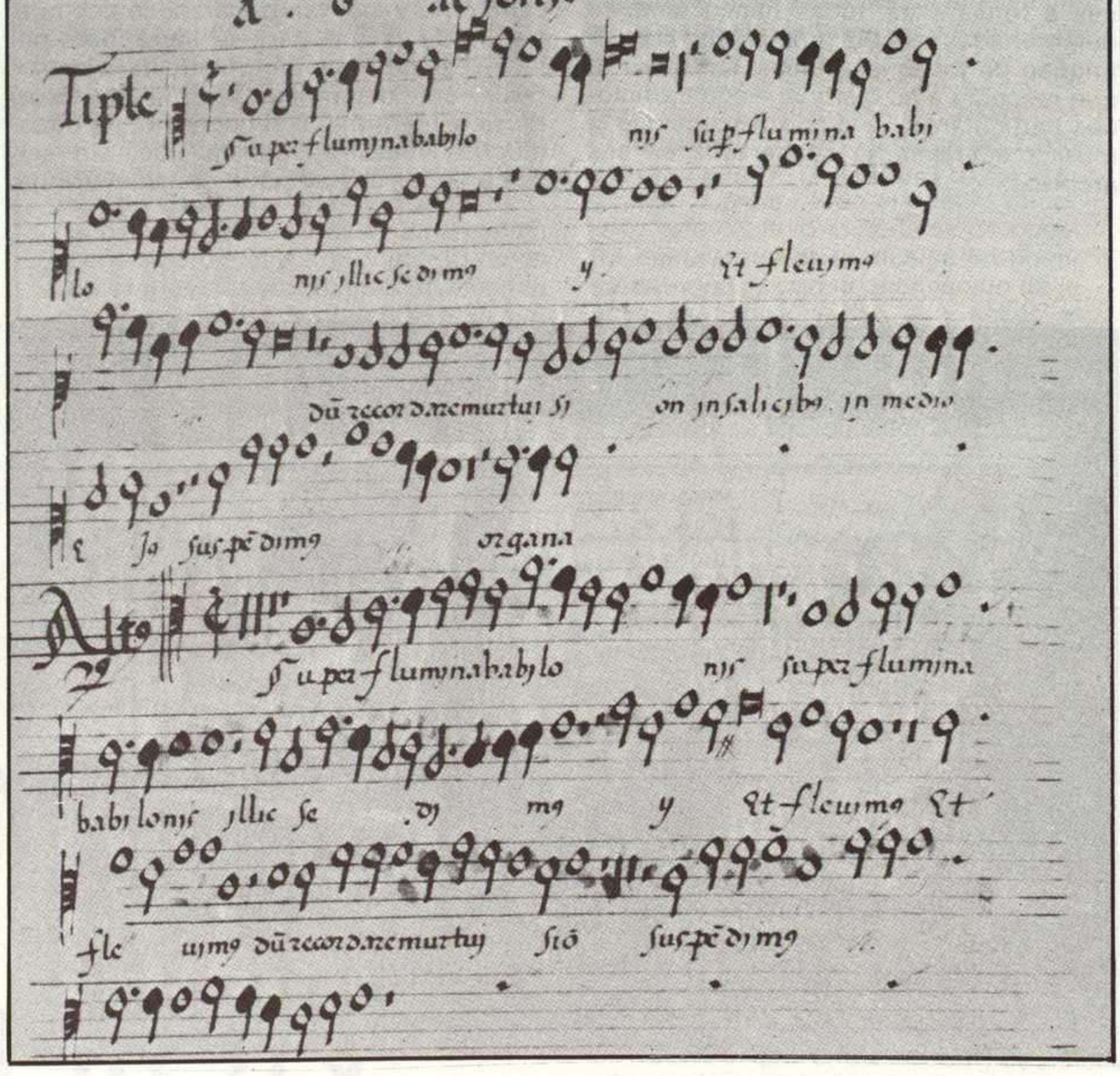
El ritmo de publicación previsto es de dos volúmenes cada año, de unas 400 páginas cada uno.

El primer volumen

El primer volumen ha sido presentado a la Prensa y al público en un acto solemne, celebrado el pasado día 21 de diciembre en el Salón de Actos de la Diputación Provincial. La presentación corrió a cargo del Presidente de la Sociedad Española de Musicología, profesor Ismael Fernández de la Cuesta, quien, después de referirse a la personalidad del autor de la obra, explicó detenidamente el contenido del primer volumen y el plan completo de los cinco restantes, y terminó resaltando la gran obra cultural que la Diputación de Zamora hace con esta edición.

Se trata de un volumen de 436 páginas en 4º mayor, con 24 ilustraciones fuera de texto y lujosa encuadernación en tela con títulos en oro y sobrecubierta que reproduce, en color, una página miniada de un cantoral gregoriano de la catedral.

Está dividido en diez secciones: en las dos primeras se describen los libros de polifonía, tanto los escritos en forma de cantorales como los copiados en libros manuales (uno para cada voz); la tercera está dedicada a Juan García de Salazar, de cuya importancia en la historia de la música en esta catedral se ha hecho ya alusión; la cuarta a los maestros de capilla de la catedral en el siglo XVIII: Alonso de Cobaleda (+1731), Manuel Antonio Agullón y Pantoja (+1754), Manuel de Osete (+ después de 1770), José Bonet (+1767), Manuel Mancebo Alonso (+1788) y Luis Blasco (+1829); la quinta a los maestros de capilla y organistas de la catedral en el siglo XIX: Francisco González Reyero (+1866), Ramón Palacio (+1863), Jerónimo de los Angeles (+1853), Santiago Corral (+1867), Rafael Maneja Casades (+ después de 1893), Joaquín Gómez Bustamante (+ después de 1905) y Ambrosio Pérez (+1872); la sexta está dedicada a «Autores varios españoles», con un total de 87 compositores, con importantes obras, entre otros, de Pedro Aranaz, Diego de Bruceña, Ramón Cuéllar, Manuel Doyagüe, Fernando Ferandiere, Cristóbal Galán, Joaquín Lázaro, Francisco Olivares, Vicente Palacios, Carlos Patiño, Felipe Pedrell, Juan Rosell, José Teixidor y Francisco P. de Viñaspre; la séptima comprende varias colecciones de música española, publicadas impresas o por sistema fotomecánico (todas del siglo XIX); la octava está integrada por colecciones de música de órgano, que ofrece notable importancia; la novena contiene las obras de autores extranjeros (19 compositores) y la décima las obras anónimas. En un apéndice se publica el inventario de los



Códice de Alonso de Tejeda que se encuentra en la Catedral de Zamora.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

cantorales de gregoriano y otros libros litúrgicos, realizado por don Ramón Fita, director del archivo diocesano y don Manuel Alonso, canónigo magistral.

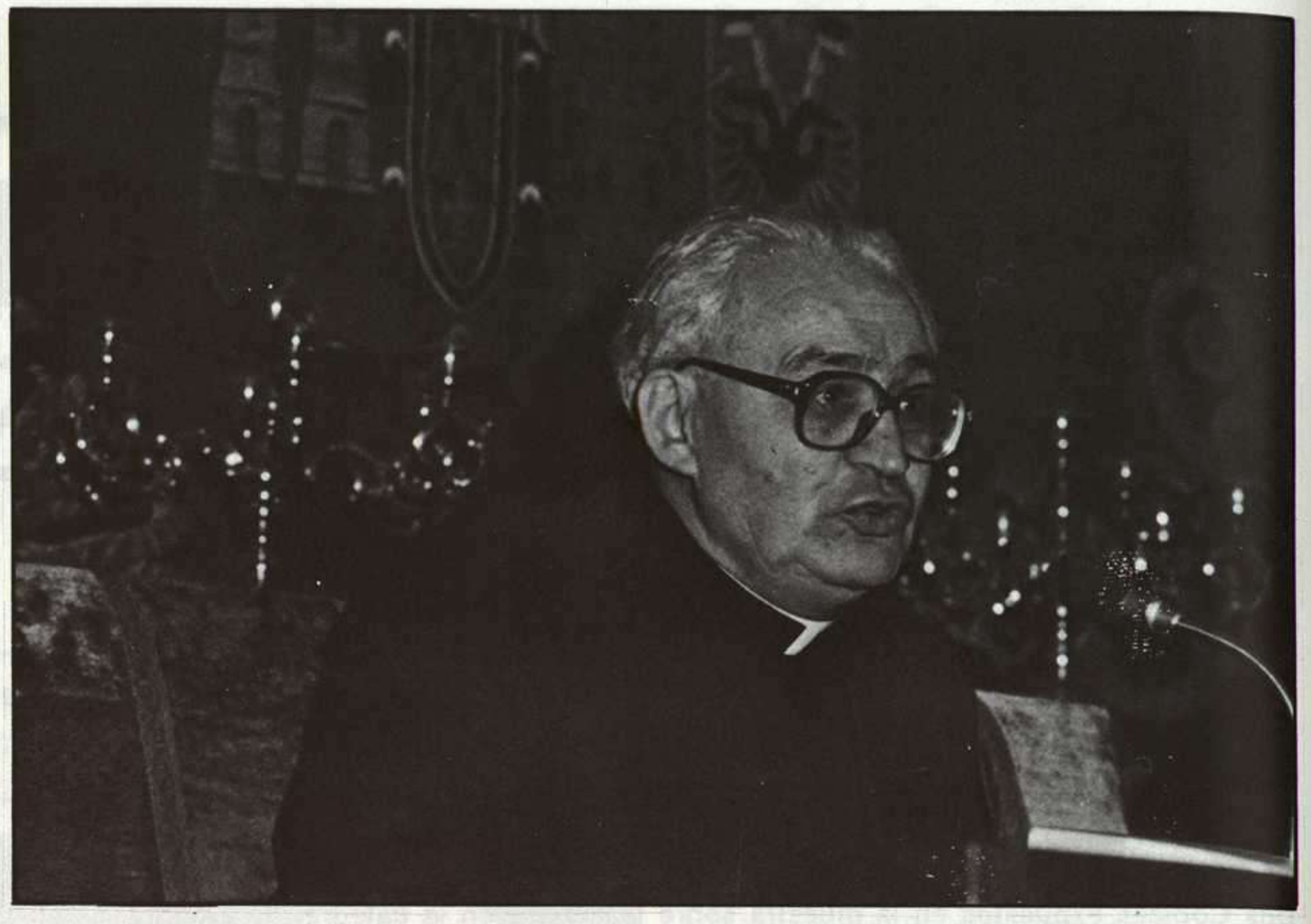
De cada composición se da una descripción completa y se incluyen los «incipits» musicales, no sólo de todas las composiciones del archivo (excepto las de autores extranjeros), sino de todas las partes principales de la misma: por ejemplo en las misas, vísperas, recitados-arias, etcétera. Los «incipits» han sido grabados en un taller de grabación de música, colocándoseles luego el texto impreso e intercalando el conjunto después de la descripción literaria de la composición respectiva. Todo ello significó un notable trabajo de montaje, ajuste, etc.; pero el resultado obtenido compensa todo el esfuerzo hecho, y más con la cuidada impresión y el lujoso papel que se ha utilizado en la edición.

De todos los músicos de la catedral de Zamora, y de muchos de fuera de ella, se adjuntan unos datos bio-biliográficos que, dentro de su brevedad, centran de alguna manera, a los compositores. En la casi totalidad de los casos es la primera vez que se publican los datos biográficos de estos músicos, por lo que se confía que estas semblanzas puedan resultar de interés para los estudiosos de nuestra música pretérita; en algunos de que ya se habian publicado las biografías, se presenta un simple resumen de lo ya sabido o, en algunos casos (Manuel de Osete, Ramón Palacio...), lo ya sabido se completa con los datos que aportan los documentos de la catedral de Zamora, e incluso (José Teixidor...), con los de otras fuentes.

Completa el volumen un detallado índice onomástico, que abarca diez páginas.

La música en la Catedral de Zamora

Aunque todas las catedrales españolas tienen unas constantes generales comunes a todas ellas, todas tienen también determinadas facetas propias que las distinguen de todas las demás, tanto por lo que respecta a su historia —con tradiciones particulares...— como respecto de la música actualmente conservada en sus archivos.

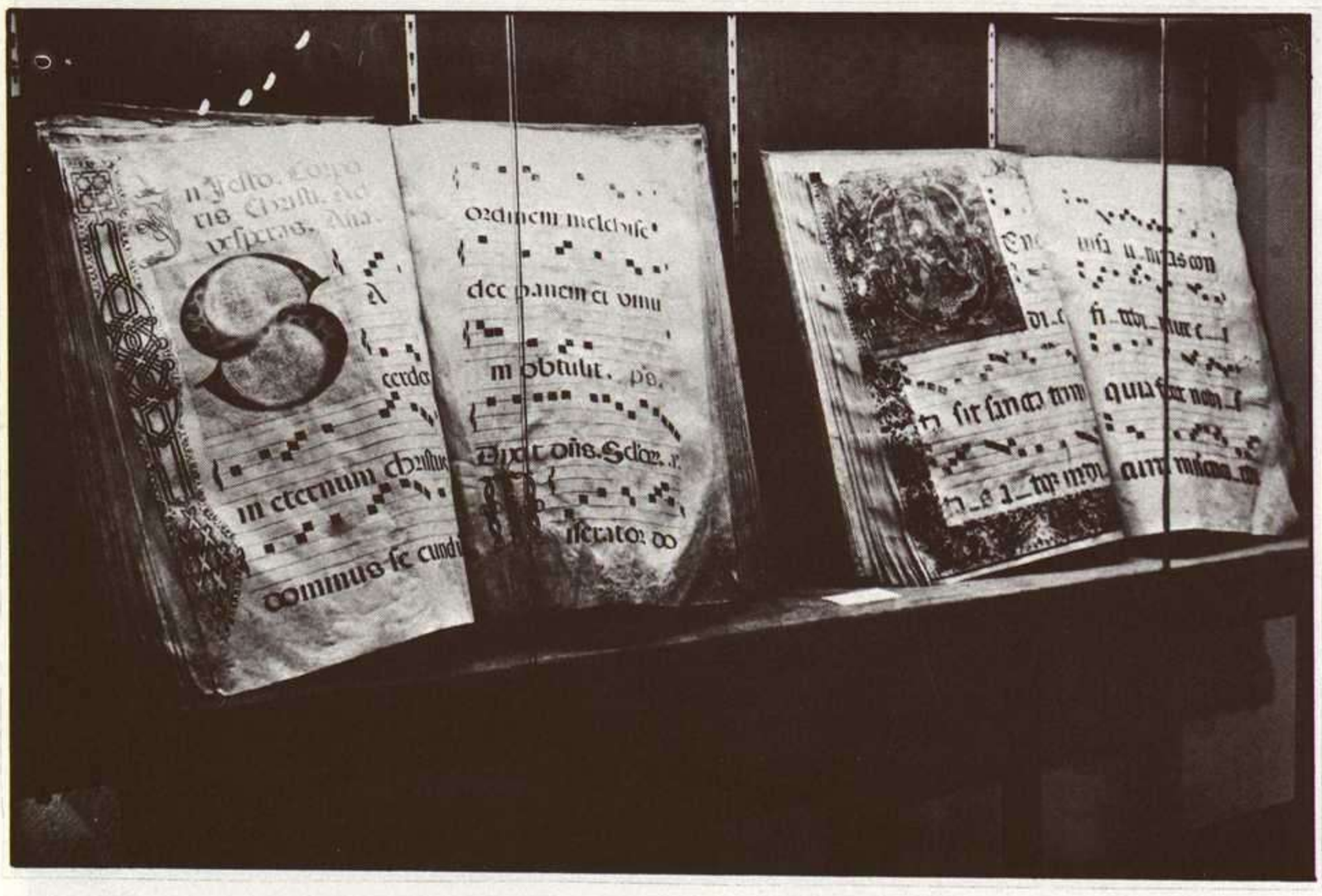


José López Calo, catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Santiago.

Esto sucede también en la de Zamora. Y varias de esas cualidades la hacen especialmente interesante al musicólogo. Zamora ejerció, a lo largo de los siglos, entre los músicos un atractivo notable, a veces muy notable. Dejando a un lado a los músicos de menor significado histórico, es obligado hablar de los maestros de capilla: desde el primero de quien se conserva documentación abundante y música, Alonso de Tejeda († 1628), hay que decir que él, como varios otros maestros, prefirieron Zamora a otras catedrales de mayor renombre. Cierto que en el caso concreto de Tejeda se daba la coincidencia de que él era zamorano y, por tanto, parece lógico que tratara de venirse para su tierra; pero no se piense que este argumento de la PATRIA CHICA era determinante para nuestros músicos de antaño: al contrario, de otros muchos maestros consta que, sin ser zamoranos, una vez que consiguieron la plaza aquí ya no se movieron: así, por ejemplo, Diego de Bruceña, Juan García de Salazar, Alonso Tomé Cobaleda, Manuel Agullón Pantoja, José Bonet, Manuel Mancebo Alonso, Jerónimo de los Angeles, etc. Y aun se da el caso en varios de ellos de haber recibido fuertes presiones de las más importantes catedrales para que se fueran a ellas, sin que quisieran abandonar Zamora. Esto es particularmente notable en Bruceña, pues dejó Burgos por irse a Zamora, y luego no aceptó los ofrecimientos de la misma catedral de Burgos, de la capilla real de Granada, de la catedral de Santiago, etc.

Se trata, en todo caso, de grandes compositores. Muchos de ellos permanecen todavía desconocidos; pero una análisis de sus obras descubre que no son diferentes a otros de mayor reputación.

Pero el archivo de Zamora tuvo muy mala suerte. A este respecto parece conveniente citar aquí el comienzo de la introducción del primer volumen de la obra que se comenta, y que también el profesor Fernández de la Cuesta leyó en el acto de presentación, pues resume la situación, tanto por lo que tiene de negativo como por la parte positiva:

«Los avatares por los que han pasado los archivos de las catedrales españolas han sido particularmente crueles con el de la de Zamora: el incendio de 1591 arrasó todo el archivo musical, así como una buena parte del documental, incluidas las actas capitulares, con lo que no se conserva nada de polifonia anterior al siglo XVII y muy poco de documentación histórica: y del siglo XVII sólo se conservan contadísimas composiciones, habiendo desaparecido la casi totalidad de la producción musical de los maestros zamoranos de ese siglo, aunque entre ellos se contaron varios de los más eminentes de España en aquella época, y aun de toda nuestra historia musical: incluso de un García de Salazar, que nos ha legado esa impresionante cantidad de composiciones en estilo antiguo, se ha perdido toda su producción en castellano. La catedral de Zamora, que puede gloriarse de haber tenido a su servicio a varios de los más eximios maestros de capilla de España, tuvo la mala suerte de

Dos cantorales expuestos en la Casa de Cultura de Zamora.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

que de muchos de ellos se conservase tan sólo una parte mínima de su obra musical, y de no pocos de ellos ni una sola composición. Esta mala suerte se prolonga incluso al siglo XVIII, que en Zamora aparece con lagunas considerables.

Estos males, desgraciadamente, no son privativos de Zamora, sino regla general de las catedrales españolas. Pero, igual que sucede en otras catedrales, que a pesar de esa tónica común, poseen aún joyas de extraordinaria importancia, también en el archivo de Zamora se guardan auténticas maravillas de arte. De tal manera, que esta catedral y su archivo musical resultan imprescindibles para conocer adecuadamente aspectos fundamentales de nuestra historia musical.

Efectivamente, si bien el número de composiciones que actualmente se conservan en este archivo no es excesivamente elevado, sí resulta de gran importancia por muchas de esas composiciones, tanto de maestros de la propia catedral como de los de otras iglesias, incluidas las capillas reales de Madrid. Y confío que este catálogo ayude a conocer mejor a algunos de los grandes compositores españoles de otros tiempos.

La edición

El origen remoto de esta obra está en un «Programa de Investigación» que la Fundación Juan March, en 1975, concedió a quien esto escribe, como continuación del que le había concedido en 1972, dentro de sus «Programas 1971». El trabajo se llevó a cabo con un amplio equipo de colaboradores y duró cerca de dos años. Los materiales estaban todos reunidos desde entonces, pero no se vislumbraba la posibilidad de darlos a luz, ya que una obra de estas características no puede ser publicada sin el patrocinio de una Entidad que sufrague los costes de edición, que en modo alguno se pueden aspirar a cubrir con las ventas. Pero cuando la Diputación Provincial de Zamora tuvo conocimiento de ella, asumió íntegramente la costosa edición, fiel a una política de fomento de la cultura de la provincia que se ha marcado como una de las líneas prioritarias de conducta, y no ha tenido para el autor más que frases de estímulo y de aliento.

Más aún: ha querido que la edición, sin llegar a un lujo que estaría fuera de lugar en una obra como ésta, se hiciese con gran dignidad. De esta manera, gracias a tan generoso patrocinio, esta obra podrá ser publicada, en su integridad, en el breve lapso de apenas tres años.

LA CULTURA EN LA PROVINCIA

La Diputación de Zamora se ha propuesto, como uno de sus objetivos prioritarios, atender a los varios aspectos de la cultura en la provincia. Los resultados no se han hecho esperar: y podemos afirmar que, aunque nuestros planes y nuestros deseos aspiran siempre a más, se han cumplido, o están cumpliendo, algunas metas. Y ahí está la potenciación del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»: un importante contrato con la Universidad de Salamanca, con cinco becas para postgraduados zamoranos; los bibliobuses, que llegan periódicamente a los pueblos más alejados... Y luego están el teatro popular, la restauración de monumentos.

Y también las publicaciones. La Diputación ha patrocinado la edición de importantes monografías sobre arte zamorano, folklore, etc.

En esta política de fomento de la cultura zamorana se enmarca la publicación de la monografía **La música en la Catedral de Zamora** y los actos que con ocasión de la presentación del primer volumen han tenido lugar, en particular la exposición en la Casa de Cultura y el concierto a cargo del Coro Sacro «Zamora». En ambas se ha pretendido acercara todo el pueblo zamorano este capítulo importante de nuestra cultura que es la música en nuestra catedral, y con la publicación de la obra se aspira a dar a conocer al mundo musical y científico nuestra historia musical.

LUIS CID FONTAN.
(Presidente de la Diputación de Zamora).

MEMORIA DE UNA EXPOSICION

Por Concha González Díaz de Garayo y Sonsoles Vallina
(Casa de Cultura de Zamora)

Con ocasión de la presentación del primer volumen de **La música en la Catedral de Zamora,** la Casa de Cultura y Diputación Provincial, con la colaboración del Obispado y del Cabildo de la Catedral, han montado en la Casa de Cultura una exposición dedicada a presentar al público una síntesis de lo que fue la música en la catedral zamorana en los últimos cuatro siglos (de antes de 1591 no existe nada, pues todo pereció en el incendio que el día de Corpus de ese año asoló la catedral de Zamora).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

MUSICALIA

ENCICLOPEDIA Y GUIA DE LA MUSICA CLASICA

MUSICALIA es un extraordinario festival de música. *La claridad y el rigor de la parte enciclopédica y la brillantez del componente sonoro hacen de MUSICALIA una creación única en su género.*

MUSICALIA es una gran Enciclopedia Musical. *Ordenada alfabéticamente, escrita con estilo ágil y ameno y con un sólido rigor en el contenido, MUSICALIA es una obra de consulta indispensable, al tiempo que proporciona una entretenida lectura.*

MUSICALIA es una gran antología sonora de los momentos más geniales de la música. *Cada disco o cassette es un brillante carrusel de los mejores y más conocidos fragmentos de las grandes creaciones musicales. Sin lugar a dudas constituye una extraordinaria discoteca.*

MUSICALIA es una obra de gran calidad. *El contenido, repertorio e intérpretes quedan sólidamente respaldados por Salvat en la edición y por Deutsche Grammophon, Philips y Decca en las grabaciones.*

100 discos o cassettes **100 fascículos semanales**
1400 páginas **2000 dibujos, fotos y esquemas**
4 volúmenes de diccionario musical **1 guía del oyente**

Salvat

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Dos aspectos de la muestra organizada por la Diputación de Zamora.

Tres son los fondos principales que integran esta exposición:

1. **Cantorales de gregoriano.** De los casi 40 que actualmente se conservan —todos copiados en pergamino, encuadernados en tablas forradas de cuero, con herrajes de protección, muchos con espléndidas miniaturas— sólo se pudieron exponer cinco, dado el espacio que ocupan por su gran tamaño: para suplir ese pequeño número se hicieron ampliaciones, en color, de algunas miniaturas, que luego se montaron con luz indirecta detrás, con lo que resultan muy vistosas y prueban la belleza de las miniaturas.

2. **Cantorales de polifonía.** Cuatro gruesos cantorales con música de Juan García de Salazar, más uno de autores varios, todos copiados en los últimos años del siglo XVII, con gran belleza y perfección, por el ministril Jaime Montanos, más una selección de libros manuales, también con música de Salazar y también copiados en pergamino por el mismo copista. Y, aparte, por su gran importancia e incluso por la belleza de la copia, el códice de Alonso de Tejeda, copiado en papel a fines del siglo XVI o comienzos del XVII y lujosamente recubierto con tablas y forrado por cuero repujado.

Todos estos cantorales se exponen en varios facistoles que se han traído de la catedral, a fin de que el público comprenda mejor la función litúrgica y musical que esta manera de copiar la música tenía.

3. **Obras en papeles sueltos.** Es el fondo más nutrido y más variado. Se exponen 67 composiciones, que van desde el salmo policoral **Lauda Ierusalem,** del maestro de capilla de la catedral Diego Bruceña († 1623) hasta los maestros de capilla y organistas de la catedral en este siglo, escritas en el más puro estilo religioso preconizado por San Pío X en su **Motu Proprio** de 1903.

Hay auténticas curiosidades: como un **Magnificat** de Carlos Patiño, en fabordón, tal como se cantaba en la capilla real en el siglo XVII; un **Motete** de Cristóbal Galán,

Uno de los grandes tapices del siglo XVI propiedad de Cabildo de la Catedral.

acomodado de su forma original, para su uso en la catedral de Zamora; un **Salmo** juvenil de Felipe Pedrell con una artística portada, manuscrita, enmarcada por los cuatro ídolos operísticos del momento Mozart, Rossini, Bellini y Verdi; autógrafos de maestros de capilla, etc., etc.

Dan realce a la exposición los cuatro grandes tapices, cada uno de los cuales cubre una parte importante de la pared, del siglo XVI, dedicados a «Las Artes»; son propiedad del Cabildo de la Catedral, quien los cedió para la exposición. Asimismo otros objetos curiosos, entre los que destaca el armario original del archivo de música de la catedral, que aún conserva en sus anaqueles las etiquetas con la música que se guardaba en cada estante, clasificada por géneros litúrgicos. El todo se complementa con fotografías, murales, cuadros, etc.

El público de Zamora ha respondido masivamente a la convocatoria que la Diputación y la Casa de Cultura han hecho con la exposición. Son más de diez mil las personas que hasta el momento la han visitado. Con esto creemos que el fin que se habían propuesto las dos entidades organizativas ha quedado del todo cumplido.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CONCIERTO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Por Miguel Manzano

Organizado y patrocinado conjuntamente por la Caja de Ahorros provincial y la Diputación de Zamora tuvo lugar el 23 de diciembre pasado un concierto de música contemporánea en la iglesia de San Andrés.

La mayor parte del programa estuvo integrada por obras de Miguel Alonso, zamorano de origen, en cuyo homenaje se celebraba el concierto. De este compositor se interpretaron **Improperia**, para voz y cinta magnética. **Estudio (I)**, para guitarra, obra de estreno, y **Como tú, piedra**, para voz y grupo instrumental. Otras dos obras, **Material sonoro V**, para voz y grupo instrumental, de Jésús Villa Rojo, y **Reflejos**, de Claudio Prieto, completaron el resto del programa.

En las tres obras vocales, la labor más densa recayó sobre la soprano Esperanza Abad, que en todo momento hizo gala del virtuosismo que tan ampliamente se le reconoce, y que le permite contribuir, con el dominio absoluto de su voz, a aportar la parte creativa que este tipo de obras asigna al intérprete. En el contexto de lo que ya es habitual en las composiciones actuales que exploran las posibilidades sonoras de la voz, la de Esperanza Abad es capaz de comunicar al oyente los mundos más sugerentes y de ponerle tanto al borde de la ternura como del escalofrío, por la fuerza dramática de los matices que ella logra extraer de las indicaciones y sugerencias de la partitura. Su ejemplar interpretación consiguió mantener en continua tensión al auditorio a lo largo de las tres obras, y fue reconocida tanto por los oyentes como, sobre todo, por los dos compositores presentes, Miguel Alonso y Claudio Prieto, en cuyos rostros se adivinaba el agradecimiento del autor al intérprete que demuestra haber entendido la obra en profundidad.

Magistral fue también la interpretación de Jesús Villa Rojo. Es admirable la tenacidad de este compositor-intérprete que ha abierto brecha en un terreno difícil y en una lucha desigual en favor de la causa de la música contemporánea. Admira verle en activo, entre los otros componentes del Laboratorio de Interpretación Musical, extrayendo de su clarinete todo un mundo de sonoridades recónditas, no figurativas, por así decirlo, pero capaces de transportar al oyente a un mundo galáctico, a un imaginario túnel del tiempo, en cuyo interior escucha una inquietante mezcla de resonancia tubulares, una amalgama de ecos infinitamente sugerente.

La obra **Estudio (I)** para guitarra, recientemente compuesta por Miguel Alonso y estrenada en este concierto, llena cinco largos minutos de tensión sonora en los que el semitono es explorado hasta los últimos límites, dentro de las sonoridades timbricas propias de la guitarra. Partiendo de un inquieto y tenso latido entre dos semitonos contiguos, de resonancias levemente (e inevitablemente) flamencas, que sirve de motivo conductor a la obra, van escuchándose ráfagas y masas sonoras cada vez más amplias y abiertas, siempre compuestas sobre la base del mismo material temático semitónico. Contrapuntos apenas sugeridos, «glissandi», armónicos y otros recursos propios del instrumento van tejiendo una obra densa y tensa, concentrada, que dura mucho más que el tiempo real en que desarrolla. Nicolás Daza, intérprete que la estrenó, estuvo a la altura debida, asumiendo con soltura profesional la tarea, siempre ardua, que una obra de tal naturaleza exige al ejecutante.

El resto de los intérpretes del LIM, Belén Aguirre (violoncelo), Pedro Estevan (percusión) y José Iges (electrónica) estuvieron también al nivel que corresponde a los integrantes de un grupo tan merecidamente reconocido en su especialidad. Con la sencillez y simplicidad de trabajadores de un laboratorio de sonidos y en contacto directo con los oyentes, casi metidos entre ellos, recibieron la atenta admiración de un auditorio que, pasadas las sorpresas iniciales propias de quienes se acercan por vez primera a este tipo de música, les escuchó con un interés creciente.

El concierto fue una velada interesantísima. La acogida a los intérpretes fue amplia. Ellos, lejos de cualquier actitud de divismo distante, dialogaron en el intermedio y al final con todo el que se les acercó manifestando interés o curiosidad. Los dos compositores, Jesús Villa Rojo y, sobre todo, Miguel Alonso, profeta esta vez en su tierra, fueron acogidos con cordialidad, con admiración cercana.

Para dejar también constancia de algún aspecto menos claro, habría que añadir que la iglesia de San Andrés, recinto espléndido para sonoridades de otras características, resultó en algunos momentos demasiado abierto. Y tampoco faltaron en algún momento los inevitables desajustes en la parte electrofónica, que al ser confiada, imprevisiblemente, a un equipo prestado, obligaron al intérprete a mantener una tensión suplementaria. Detalles ambos que no ensombrecieron lo más mínimo la calidad del concierto.

Una experiencia, en suma, digna de ser repetida en una ciudad como Zamora, demasiado habituada a mirar hacia atrás y a contemplar el pasado, también en música.

Concierto del Laboratorio de Interpretación Musical con Esperanza Abad.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ELENA OBRATZSOVA:

«No hay técnicas distintas de canto. La escuela es una: la buena»

Elena Obraztsova es una de las cantantes más queridas por el público español. Poseedora de una de las más ricas y atrayentes voces de mezzosoprano y de una personalidad escénica irresistible, es capaz de unir el vigor de las voces rusas con la calidez de la escuela meridional. Sus actuaciones, dominadas por una musicalidad intachable, representan momentos inolvidables para el espectador. Asidua visitante de nuestro país, en la temporada pasada ha cantado representaciones de ópera o recitales en Barcelona, Madrid, Granada, Bilbao, Oviedo y Santander. Aprovechando su estancia, accedió a conversar para los lectores de RITMO.

Por Rafael Banús, Angel Carrascosa y Carlos Ruiz Silva

RAFAEL BANUS.—Su figura empieza a ser conocida en España a partir de su participación en el Concurso de canto «Francisco Viñas», de Barcelona, en 1970; pero apenas poseemos datos anteriores a este hecho. ¿Cuáles han sido sus actividades durante esta primera parte de su carrera?

ELENA OBRAZTSOVA.—Estudié en el Conservatorio de Leningrado. Después de terminar el tercer curso, el Teatro Bolshoi de Moscú me invitó para cantar el personaje de «Marina Mniszek», en **Boris Godunov.** Más tarde, me presenté a varios concursos, entre ellos, en Finlandia, donde recibí el primer premio, el Chaikosvky, de Moscú, y finalmente, el Francisco Viñas. Aunque siempre obtuve las medallas de oro, debo reconocer que no me gustan, ya que la atmósfera dominante es de gran nerviosismo. Opino que si se es capaz de cantar bien, es posible realizar una gran carrera, siempre que haya algo en tu interior. Tras el Concurso Viñas, el Gran Teatro del Liceo me invitó para cantar en sus temporadas de ópera, lo que he hecho en varias ocasiones, con títulos como **Carmen, Samson et Dalila, Aida, Don Carlo, Trovatore** y **Orfeo ed Euridice.** En Barcelona recibí también un galardón por mis interpretaciones de obras de Granados, en un concierto en el que canté sus **Tonadillas** junto a las **Siete canciones populares** de Falla, que repetí en un importante recital en Roma y, en el pasado verano, en el Festival de Granada. En aquellos años viajé bastante con el Teatro Bolshoi de Moscú a Italia, Francia, Estados Unidos, etc. Recuerdo una anécdota curiosa de mis primeras salidas al exterior como cantante invitada, en Las Palmas de Gran Canaria, en cuyo Teatro Pérez Galdós canté mi primera «Carmen» completa, que aún no dominaba. Cuando llegué a los ensayos, el director me dijo: «*Elena, vamos a ensayar primero los concertantes*». Respondí inmediatamente: «*No, no: para mí, es más importante que hagamos antes la habanera, la seguidilla, etcétera*», que era lo que sabía. Esta fue mi primera experiencia. Pero creo que mi carrera mundial comienza a partir de la actuación en el Metropolitan de Nueva York, en **Boris Godunov.** Posteriormente, he cantado en los principales teatros del mundo. Recuerdo, por ejemplo, la conmemoración del bicentenario de La Scala de Milán, un gran acontecimiento, en el que tuve la oportunidad de intervenir en **Don Carlo, Un Ballo in Maschera** y en el **Requiem** de Verdi. Por todo ello, obtuve el Premio Verdi de Oro.

CARLOS RUIZ SILVA.—Ha cantado gran parte del repertorio ruso; por ejemplo, Guerra y paz, **de Prokofiev.**

E.O.—Sí, he interpretado el papel de «Helena Bezukhova» en dos producciones diferentes. Primero, en el Teatro Bolshoi, con nuestro gran director Rozhdestvensky, y después, en el Palacio de Congresos de Moscú. Recuerdo que, en esta última, debía bailar en el escenario, pero no quise hacerlo.

C.R.S.—Uno de sus compositores predilectos es Chaikovsky. Aparte de sus canciones, ¿qué personajes de ópera ha interpretado?

E.O.—Efectivamente, canto todas las canciones de Chaikovsky. En ópera, he hecho todos los papeles para mi voz en **La Dame de Pique**, es decir, la «Condesa», «Polina» y «Milovzor». Quisiera grabar un disco con todos los personajes femeninos. No he cantado, en cambio, **Eugene Onegin,** y de **La Doncella de Orleáns,** solamente algunas arias.

R.B.—Otro de sus compositores favoritos es Mussorgky.

E.O.—De Mussorgsky, he interpretado «Marina» en **Boris Godunov,** y «Marfa» en **Khovanchina.** De estas óperas, prefiero la segunda: me parece más íntima, recuerda una plegaria religiosa.

ANGEL CARRASCOSA.—No podemos olvida a Verdi.

E.O.—En efecto, ya que de él he cantado casi todo su repertorio para mezzosoprano: «Amneris» en **Aida,** «Eboli» en **Don Carlo** (en la versión italiana), «Azucena» en **Il Trovatore,** «Frederica» en **Luisa Miller,** «Fenena» en **Nabucco,** «Ulrica» en **Un Ballo in Maschera,** «Maddalena» en **Rigoletto,** así como el **Requiem.**

A.C.—Su repertorio ha evolucionado. Antes cantaba «roles» más líricos, y ahora más dramáticos.

E.O.—No, no ha sido exactamente así. En mi primer año de representaciones, canté la «Condesa» de **La Dama de Pique** junto a «Amneris». He alternado papeles de ambas características. Pero, además, a partir de ahora quiero cantar obras más ligeras, porque estoy cansada de estas partes tan densas. Así, después del **Orfeo** de Gluck que hice en Barcelona, por primera vez en mi carrera (en la versión de Viena), quiero cantar «Rosina» en **El Barbero de Sevilla.**

C.R.S.—Quisiera preguntarle por los papeles de coloratura belcantista.

E.O.—He hecho muchas obras en cuya escritura abundan los pasajes con coloratura, pero lo he hecho, principalmente, en concierto. En ópera, «Adalgisa» en **Norma,** con Shirley Verrett como «Norma» y Carlo Cossutta como «Pollione», en el Metropolitan, dirigiendo Levine. También, por supuesto, aquella **Anna Bolena,** en La Scala, con vuestra querida Montserrat Caballé, en la que yo hacía de «Giovanna Seymour». Son partes muy difíciles, ya que están escritas en una tesitura muy aguda, casi de soprano, y además, claro, con coloratura y agilidades.

C.R.S.—¿Cómo cree que hay que enfocar esta escritura belcantista?

E.O.—Antes de cantar a Bellini y a Donizetti, es necesario hacerlo con Bach, para dominar la coloratura. Yo he interpretado las **Pasiones según San**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Juan y **según San Mateo**, la **Misa en Si menor**, algunas **Cantatas**, etc.

C.R.S.—Antes ha mencionado la representación de Anna Bolena, **en La Scala. Fui testigo presencial de aquel escándalo, ¿qué podría decirnos?**

E.O.—Fue horrible, no quiero ni pensar en ello. Nadie sabia que Montserrat estaba enferma. Diez minutos antes de comenzar la representación, se encontró indispuesta. Hubo cuarenta minutos de abucheo, aquello parecía un partido de fútbol. Y la pobre Montserrat estaba verdaderamente enferma. La representación hubo de ser suspendida, ya que el público no aceptaba una sustituta. Este ha sido el mayor escándalo de mi vida. Como hecho anecdótico, recuerdo una **Aida** en Wiesbaden. Después de exclamar «La vendetta del ciel scendera!», caí al suelo del escenario, y hubo silencio absoluto. No se aplaudió, aunque creo que canté bien, ya que «Amneris» es el personaje que más me gusta. Mi corazón palpitaba durante los minutos que duró aquel silencio. No tuve tiempo de retirarme, antes de que Carlo Bergonzi comenzara a entonar la escena final, en la tumba, así que yo seguía en el centro del escenario. En mi primera **Aida** en el Metropolitan, al final de la misma escena, los aplausos se prolongaron durante quince minutos. Lloraba como una loca, porque no esperaba este éxito. Era incapaz de salir a saludar, de la emoción que sentía. Me dijeron que no se recordaba un triunfo de este tipo desde hacía muchos años, cuando cantaron Tebaldi, Nilsson, etc.

A.C.—¿Hace usted también repertorio alemán?

E.O.—Bueno, únicamente en el campo del Lied: los **Wesendonklieder,** de Wagner; los **Kindertotenlieder,** de Mahler; **Frauenliebe und leben,** de Schumann; la **Rapsodia para contralto,** de Brahms. Pero soy incapaz de cantar ópera, ya que no puedo memorizar el alemán. Quizá pudiera estudiar chino, pero, alemán, jamás. En una ocasión, debía cantar «Kundry» de **Persifal,** en el Metropolitan. Cuando llegué a los ensayos, encontré a Christa Ludwig, que estaba allí para hacer «Adalgisa», y me confesó: «*Elena, tengo un miedo terrible por tener que hacer* **Norma**». Le contesté sin tardar: «*Yo también, Christa, por* **Parsifal**». Ella sugirió que cambiáramos los personajes.

Ella hizo **Parsifal,** y yo, **Norma.** Yo estaba preparada para cantar «Kundry», pero temblaba pensando que iba a olvidar las palabras.

A.C.—Pero su voz es ideal para una «Klytamnestra», de Electra, **por ejemplo.**

E.O.—Creo que sí, y también debería cantar Wagner en escena. Aunque, de momento, estoy muy ocupada con otras cosas, y estos papeles se deben estudiar con mucha calma y detenimiento.

C.R.S.—Su voz es también muy adecuada para Berlioz.

E.O.—Me gusta mucho cantar **Las noches de Estío.**

C.R.S.—De él podría cantar La muerte de Cleopatra.

E.O.—Todavía no, acabo de comprar la partitura.

R.B.—Otros personajes de los que no hemos hablado, y que usted ha cantado en Bilbao, Madrid, Oviedo y Barcelona en las últimas temporadas, son los de «Charlotte» en Werther, **«Santuzza» en** Cavalleria rusticana **y «Carmen».**

E.O.—Todos son papeles que he cantado mucho, ya que son muy acordes con mi temperamento. Los de las óperas francesas son dos de las grandes partes para mezzosoprano. El de Mascagni es más tirante, corresponde en realidad a una soprano dramática. La nota más aguda que debe emitir es un Do, justo al final, y frecuencia el Si y el Si bemol. La tesitura abarca dos octavas.

C.R.S.—Pasando a otro tema, ¿qué diferencias encuentra entre los principales teatros, como el Bolshoi, La Scala, Covent Garden?

E.O.—Las diferencias son de distinto tipo. Musicalmente, prefiero trabajar en La Scala. En el Bolshoi me gusta trabajar porque allí domina el repertorio ruso, que es el que siento de manera más profunda. En cambio, allí es demasiado lento el trabajo de una nueva producción, y parece que nunca se acaba. En otros países ocurre lo contrario, los ensayos son demasiado breves, y esto no me parece serio. Me gustan los teatros pequeños, como La Zarzuela, porque en ellos se está más cerca del público y es más fácil comunicarse con él. En magníficos teatros, como el Liceo de Barcelona o el Colón de Buenos Aires, es imposible dar de sí todo lo que podría dar en teatros más íntimos.

A.C.—Para mí, usted es una gran actriz. ¿Ha estudiado arte dramático?

E.O.—No, y no me gustan los ensayos con los directores escénicos. Con el que mejor traabajo es con Zeffirelli, con el que he rodado el film **Cavalleria rusticana,** en Sicilia, con Domingo. Lo único que me decía era: «*Aquí está tu cámara, y aquí tu lugar*». Y basta. Soy incapaz de seguir indicaciones más precisas.

C.R.S.—¿Con los directores musicales también surgen complicaciones?

E.O.—No, porque me gusta trabajar con ellos. Mi vida es el canto. Me preocupa que no haya más tiempo para vivir la vida íntima de los artistas, pero lo cierto es que yo vivo en el escenario, y me gusta trabajar la música que debo interpretar.

R.B.—¿Cómo han sido sus relaciones con los grandes directores de orquesta?

E.O.—He tenido la gran suerte de poder cantar y grabar discos con todos ellos: Karajan, Maazel, Barenboim, Chailly, Muti, Levine. Mi GRAN AMOR es Abbado, al que prefiero como director de ópera, y considero perfecto para casi todo. Unicamente por agradar a un maestro de la categoría de Giulini acepté grabar «Maddalene» en **Rigoletto,** que no volveré a cantar.

R.B.—Quisiera preguntarle si considera la existencia de una técnica vocal rusa y otra italiana.

E.O.—A mi juicio, no existen estas técnicas tan separadas. Hay sólo buenos y malos cantantes. La escuela es una, la buena. Cuando canto con Domingo, Carreras, Caballé o Sutherland, o con otros grandes artistas, no hay diferencia en nuestra escuela. Si Dios te ha dado unos dones naturales, es posible llegar a ser artista. Si no te los ha dado, es imposible, por mucho empeño que pongas en ello.

A.C.—Continuando con este aspecto, la diferencia quizá no esté en la técnica, sino en la voz, en la materia prima. Me refiero a las voces eslavas, que tienen un color especial.

E.O.—No lo sé, los rusos sí poseen un mayor calor, y también un gran talento para aprender de otros países y tradiciones, comenzando por nuestro gran bajo Chaliapin. Las voces alemanas son más pequeñas y más secas. Así es la naturaleza.

A.C.—Pero la técnica respiratoria es distinta.

E.O.—Ciertamente, pero depende de cada cantante. He hablado con Montserrat Caballé, que respira de forma diferente a la mía. Cada uno funciona a su modo. He conversado con todos los grandes cantantes. La única que no me reveló sus secretos fue Joan Sutherland. Decía: «*No sé cómo es mi modo de canto*». Yo le pregunté: «*Pero, ¿cómo consigues tus trémolos?*», y me contestó: «*No lo sé. Mi madre los hacía mientras yo la ayudaba en la cocina*».

R.B.—¿Le interesaría enseñar canto?

E.O.—Sí, me gustaría, pero actualmente no dispongo del tiempo necesario.

R.B.—¿Cuáles son sus últimos trabajos para el disco?

E.O.—He grabado recientemente **Boris Godunov,** con la compañía del Bolhsoi, y también el personaje de «Liubasha» en **La Novia del Zar,** de Rimsky-Korsakov, que es una ópera fantástica. También, un disco de arias de opereta francesa y vienesa y otro de canciones rusas antiguas.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Laúd del siglo XVII (Con permiso de Sotheby's, Londres).

Detalle de una guitarra construida por Joachim Tielke con incrustaciones de marfil, carey y peltre (Crown copyright. Victoria and Albert Museum, Londres).

EL MARFIL Y LA MUSICA

Por Beryl Kenyon de Pascual

Desde hace unos seis mil años los hombres han utilizado el marfil para construir y embellecer sus instrumentos musicales.

El marfil ha sido considerado siempre un material de lujo y por ello, en las épocas y lugares donde el elemento decorativo ha tenido cierta importancia, se han podido encontrar instrumentos musicales construidos total o parcialmente de marfil. Por otra parte, el marfil posee, por si mismo, unas características que le han llevado a desempeñar un papel funcional en la construcción de ciertas clases de instrumentos. Es un material bastante denso, elástico y muy duradero. No se le puede dañar ni destruir fácilmente, es poco afectado por el agua y el fuego y, además, se le puede tallar y tornear como la madera. Si algún defecto tiene, es la posible aparición de grietas con el tiempo, como ocurre también con la madera. Su empleo para instrumentos musicales viene limitado por el tamaño de los colmillos (que pueden ser tanto de hipopótamo, morsa y animales similares, como de elefante) y por sus características acústicas. En este artículo vamos a considerar la manera en que el marfil ha sido utilizado a lo largo del tiempo en la construcción de instrumentos musicales, tanto de tecla, como de cuerda, de percusión o de viento.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Instrumentos de tecla

Si a una persona de habla inglesa se le pregunta qué relación tiene el marfil con la música, en seguida se referirá a las teclas del piano, ya que éstas también se conocen en inglés como «*the ivories*», o sea «*los marfiles*». (Vulgarmente se dice «*to tickle the ivories*», es decir, hacer cosquillas a los marfiles, en el sentido de tocar el piano). Gracias a su durabilidad, el marfil fue utilizado para recubrir las teclas de los antiguos instrumentos (claves, espinetas, etc.) de cierta categoría, mientras que en los más corrientes se empleaba el hueso o la madera Con la amplia difusión del piano en el siglo XIX y su fabricación a gran escala, ya no era ni práctico ni rentable el uso del marfil para las teclas y se encontraron substitutos en el vidrio, la porcelana y el esmalte, entre otros materiales. Hoy día las alternativas son ofrecidas más bien por la industria química. Es interesante observar como en los círculos reales españoles del siglo XVIII se daba cierta preferencia al nácar más bien que al marfil para las teclas de los instrumentos lujosos. Podemos citar, como ejemplos, los claves españoles de la reina María Bárbara y de Farinelli de la primera mitad del siglo, y el órgano de la capilla real construido por Jorge Bosch en 1778.

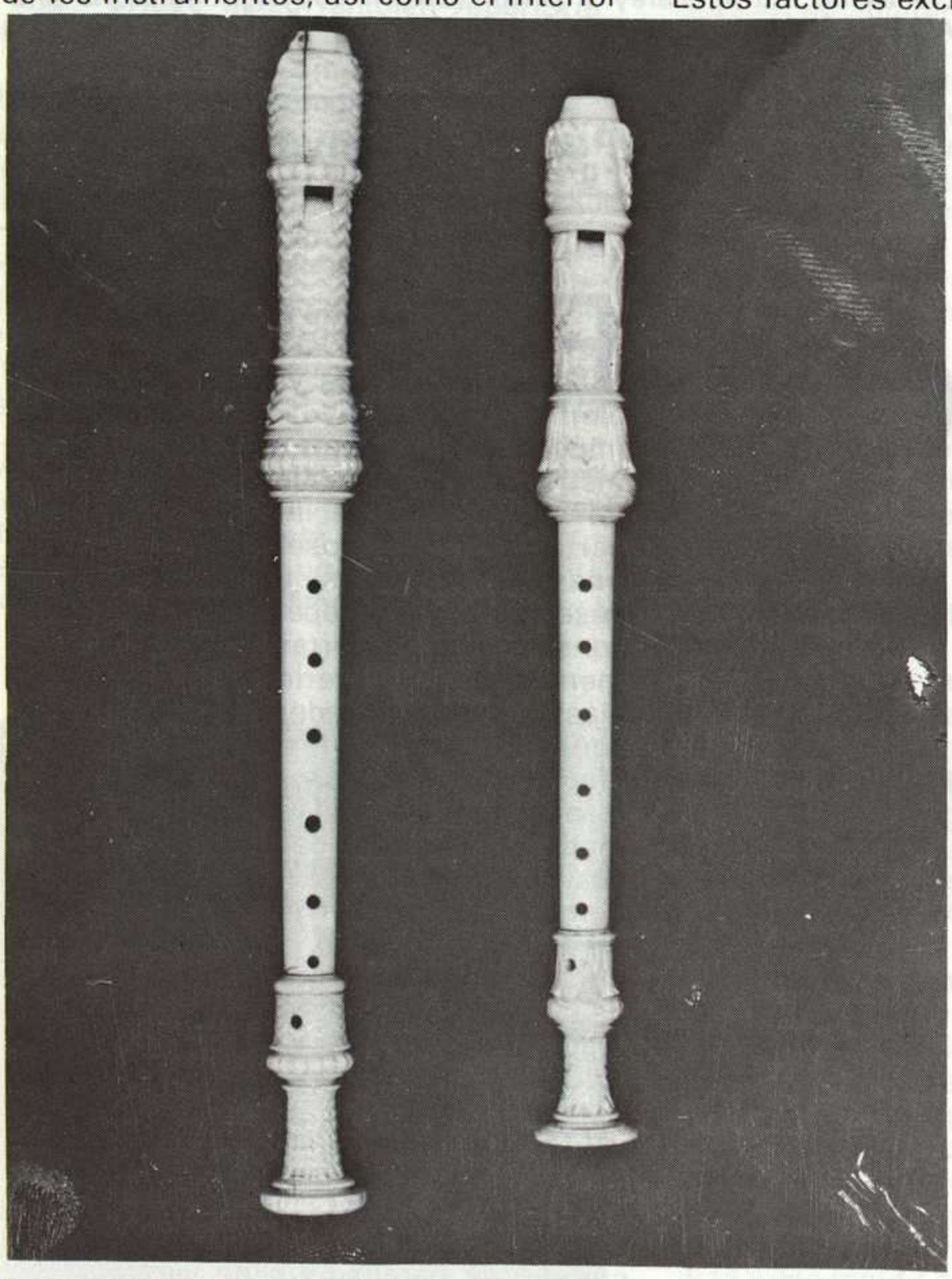
El empleo del marfil en los claves y espinetas no se limitó a las teclas, sino que también fue utilizado con fines decorativos. En general, la parte exterior de los instrumentos, así como el interior de la tapa y la tabla armónica, solían estar reservados a la pintura, y los pies (cuando los había) a la escultura. Las restantes superficies visibles eran los sitios donde frecuentemente podían encontrarse incrustaciones de marfil y ébano, sobre todo, aunque no exclusivamente, en los instrumentos italianos. Un precioso ejemplo de este tipo de decoración en el barroco es el clave construido en 1667 por Faby de Bolonia que se encuentra en el Museo Instrumental del Conservatorio de París. El instrumento renacentista de tecla más costoso que todavía se conserva, una espineta construida en 1577 por Annibale dei Rossi (Museo Victoria y Albert de Londres), es otro ejemplo del empleo del marfil en la decoración. Está embellecido con unas 1.928 piedras preciosas y semipreciosas engastadas en marfil, que adornan TODAS las superficies visibles del instrumento, excepto la tabla armónica y las teclas, estando estas últimas parcialmente recubiertas de marfil.

La decoración de los instrumentos de tecla corresponde en cierta medida al estilo reinante de los muebles. En la época en que los pianos de mesa y de cola empezaron a sustitur a los claves, es decir en las últimas décadas del siglo XVIII, el estilo neo-clásico sustituyó al rococó en los muebles. Este nuevo estilo, junto con el empleo del bronce dorado y el gusto por la belleza intrínseca de las maderas exóticas, típicos del siglo XVIII, fueron los elementos que influyeron en el diseño de los pianos. Estos factores excluyeron en gran medida el empleo del marfil, que tendió a desaparecer de ahí en adelante como elemento decorativo en los instrumentos de tecla (1).

Instrumentos de cuerda

Cuando un constructor quiera embellecer sus instrumentos, deberá tener siempre cuidado de no colocar los adornos en alguna parte donde pudieran perjudicar la calidad del sonido. Ello es particularmente importante en los instrumentos de cuerda, cuya caja de resonancia, especialmente la tapa, necesita libertad para vibrar. El mástil y su cabeza son los sitios más idóneos para la decoración de estos instrumentos. Sin embargo, algunos constructores del pasado encontraron un feliz compromiso entre funcionalidad y belleza.

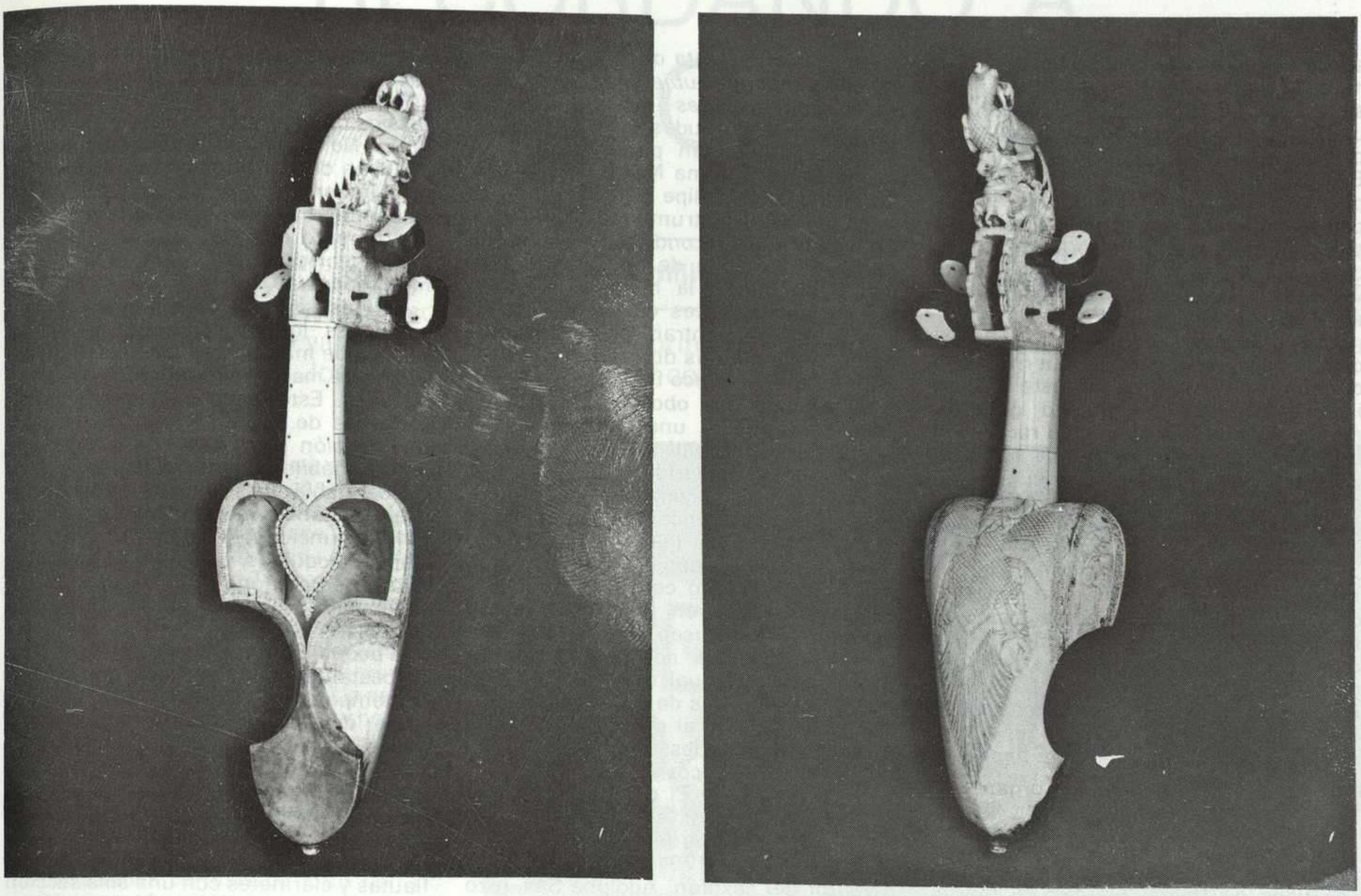
No existen instrumentos de cuerda hechos completamente de marfil, ya que éste no tiene las cualidades vibratorias necesarias para la producción de una tapa eficaz. Sin embargo, existen varios ejemplares de instrumentos de la familia del laúd (laúd, tiorbo, chitarrone) cuyo fondo está hecho de finas láminas de marfil, mientras que el mástil está chapado de marfil. Desde el punto de vista estético, el resultado, aunque sencillo, es de gran efecto, sobre todo cuando el blanco del marfil ha sido realzado por pequeños toques de ébano. Hay también algunos indicios de que en la Edad Media se construyeron pequeñas arpas de marfil. En el caso de las guitarras, el



Flautas dulces del siglo XVIII. El instrumento de la izquierda fue construido por Nikolaus Staub de Nuremberg. (Con permiso de Sotheby's, Londres).

Pabellón de un oboe construido por Anciuti, de Milano. (Crown copyriht. Victoria and Albert Museum, Londres).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Dos perspectivas de una sarinda construida alrededor de 1800. (Con permiso de Sotheby's, Londres).

marfil se ha empleado más bien para incrustaciones y taraceas. Matteo y Giorgio Sello de Venecia, en la primera mitad del siglo XVII, y Joachim Tielke de Hamburgo, en la segunda mitad, fueron tres de los máximos exponentes de esta técnica, tanto en sus guitarras como en otros instrumentos de cuerda.

Hasta finales del siglo XVIII no era raro encontrar que la cabeza de un instrumento de cuerda terminara literalmente en una cabeza humana, de hombre o mujer, tallada a veces en marfil. En los mástiles, el marfil se empleaba en forma de incrustaciones o placas grabadas. Fray Juan Bermundo, en su **Declaración de Instrumentos Musicales** (1555), propuso el empleo del marfil, en lugar de cuerda de tripa, para los trastes de la vihuela. Escribió: «*Estoy persuadido que, siendo los trastes de acero o de marfil, causarían mejor música. La humedad del traste, especialmente en tiempo húmedo, causa gran imperfección en la música, de lo cual sería privilegiado lo que se tañese con los sobredichos trastes*». En 1628 el violero (luthier) del rey, Manuel de Vega compró 42 arrobas de madera y 4 colmillos de elefante en Portugal, pero no sabemos exactamente de qué manera utilizó el marfil.

Al ser el subcontinente de la India una región de elefantes, es lógico que en ella se produzcan instrumentos de marfil. En una de las fotografías que acompañan a este artículo se puede ver un instrumento de arco del norte de la India, una «sarinda», de marfil (2). Se trata de un instrumento de lujo, construido alrededor de 1800, que probablemente perteneció a algún músico cortesano, ya que la sarinda es normalmente un instrumento de madera asociado con las clases bajas.

Instrumentos de percusión

Por su dureza el marfil es idóneo para la construcción de pequeños instrumentos de entrechoque que producen sonidos de altura indeterminada. El primer ejemplo que se le ocurriría a un español son las castañuelas, de las que pueden encontrarse ejemplares hechos totalmente de marfil. Sin embargo, ya en el cuarto milenio antes de Cristo se empleaban en Egipto instrumentos semejantes a las castañuelas, hechos de marfil, para acompañar al culto o a la danza. Los ejemplares más antiguos tenían la forma de un bumerang, pero más tarde se produjeron instrumentos tallados en forma de mano o de flor de loto. Los dos componentes del instrumento podían estar sueltos o atados y se tocaban con una pieza en cada mano o bien con las dos en la misma mano (3).

El Africa central constituye otro habitat del elefante. Por lo tanto, no debe sorprender el hecho que las tribus africanas se valgan, o se valieran, del marfil para construir instrumentos. Así, por ejemplo, existen tambores y bastones-sonajeros de marfil procedentes de Nigeria. Un sonajero conservado en el Museo Horniman de Londres tiene la caja de resonancia adornada con grabados geométricos, con un remate en forma de mano humana.

Instrumentos de viento

Los instrumentos de viento constituyen la clase donde más se usó el marfil, tanto para el cuerpo entero del instrumento como para componentes sueltos. En el pasado los científicos pensaban que el material empleado en la construcción del cuerpo de los instrumentos de viento no tenía influencia ninguna en la calidad del sonido producido. Hoy día admiten que el material juega un papel, aunque no preponderante, ya que diferentes tipos de materiales tienden a amplificar diferentes combinaciones de parciales. El marfil no está considerado un material ideal a este respecto, al producir un timbre algo pobre, pero llega a dar resultados aceptables.

Es evidente que, en el contexto de este artículo sobre el marfil, no se puede hablar de instrumentos de viento MADERA y viento METAL. Por tanto, hay que utilizar otro sistema de clasificación, a saber, el basado en el generador de las vibraciones: (i) los labios, (ii) un bisel, o (iii) una lengüeta o caña (sencilla o doble).

Aunque estrictamente hablando no sean instrumentos musicales, podemos incluir dentro de la primera categoría a los olifantes (cuernos de guerra o de caza hechos de marfil), cuyo nombre tiene una relación etimológica con la palabra «*elefante*». Ya en el primer milenio después de Cristo se construyeron ejemplares con tallas y grabados muy detallados, sobre todo en el imperio bizantino. El Museo Lázaro Galdiano de Madríd contiene tres ejemplares que

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

son más recientes, uno de la baja edad media y otros dos de origen alemán del siglo XVIII. El museo también alberga una colección de silbatos de caza tallados en marfil que pertenecieron al rey Enrique IV de Francia (1554-1610). Los olifantes están muy difundidos en los países africanos donde se utilizan para diversos fines, tales como los ritos, las ceremonías y la comunicación. Muchas veces se sostienen transversalmente y se tocan por un agujero lateral.

Un auténtico instrumento musical que tuvo su origen en el cuerno es la corneta. Nos referimos en este caso al instrumento antiguo (hecho generalmente de madera), curvado o recto, con una boquilla parecida a la de la trompeta y siete agujeros para los dedos. Tuvo su auge en los siglos XVI y XVII y los ejemplares de marfil que todavía se conservan son bastante numerosos.

Otro instrumento de marfil de la primera categoría —único en su género y de gran antigüedad— es la trompeta recta de origen griego del siglo V antes de Cristo, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston (E.E.U.U.). El largo tubo consta de varias secciones cilíndricas de marfil unidas entre sí, mientras que el pabellón está hecho de latón. Los expertos, sin embargo, no quieren garantizar por completo su autenticidad.

En la segunda categoría de instrumentos de viento se incluyen los diversos tipos de flauta. Flautas de marfil, tanto traveseras como dulces, figuraron en los inventarios de instrumentos musicales pertenecientes a personajes reales y miembros de la nobleza europeos del siglo XVI. Enrique VIII de Inglaterra (1491-1547), por ejemplo, poseía entre otras, cuatro flautas (traveseras) de marfil con cabos de oro. Nuestro Felipe II (1527-1598) tenía seis pífanos de marfil, tres de ellos con guarniciones de plata. Entre los famosos constructores de flautas que trabajaron en los siglos XVII y XVIII tanto con el marfil como con la madera, podemos citar al inventor del clarinete, Johann Christoph Denner (1655-1707) de Nuremberg con sus flautas dulces y a J. Scherer (mediados del siglo XVIII), probablemente de Butzbach, con sus flautas traveseras. La Colección Estatal de Instrumentos Musicales en Berlín posee una flauta travesera de marfil construida por Scherer que perteneció a Federico el Grande de Prusia (1712-1786), un flautista entusiasta. El instrumento está provisto de numerosas secciones de recambio que sirven para modificar la afinación, y el conjunto está guardado en su caja de cuero original. Todavía en el siglo XIX se podían encontrar constructores que hacían flautas de marfil, entre ellos Andrés Vidal y Roger de Barcelona.

En cuanto a los instrumentos de caña, el ya mencionado inventario de los instrumentos de Felipe II (fechado en 1597) hace referencia a dos chirimías de marfil: una «*con dos guarniciones en el medio y dos en los cabos de plata dorada labrada de medio relieve, con un cordón de seda negra, metida en una caja redonda cubierta de cuero negro*»; la otra, un instrumento pequeño, «*con una moldura en el medio y dos guarniciones a los cabos de plata dorada, metida en una caja redonda cubierta de cuero colorado dorado a partes*». Hacían juego con cuatro cornetas mudas de marfil y plata dorada, que habían pertenecido anteriormente a la reyna María de Hungría, la hermana de Felipe II.

El Museo Instrumental del Royal College of Music (Londres) presenta una gama muy amplia de instrumentos de viento de marfil, la mayoría del siglo XVIII y los restantes del XIX. No solamente se encuentran expuestos una corneta, dos flautas dulces, un galoubet (4), un flautín y cinco flautas traveseras, sino también dos oboes, un clarinete, una «cornemuse», una «musette» y un «Northumbrian small pipe».

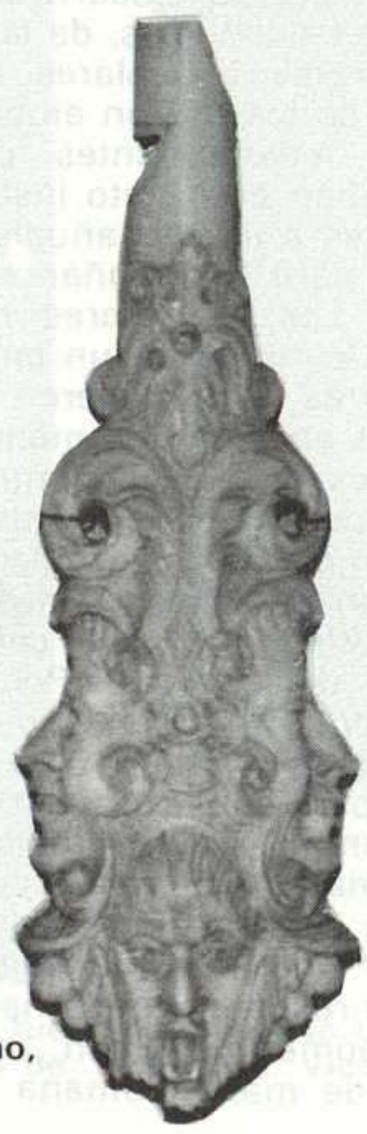
Los oboes de marfil nunca llegaron a ser tan difundidos como las flautas, pero tampoco es raro encontrar un ejemplar en las colecciones más importantes de instrumentos. El más elegante de todos es un instrumento construido por Anciuti de Milano, en la primera mitad del siglo XVIII (Museo Victoria y Albert, Londres). Destaca sobre todo por su pabellón, en el cual están talladas en relieve seis figuras de mujeres que bailan: tres vestidas al estilo clásico antiguo y tres desnudas.

Existen muy pocos ejemplares de clarinetes de marfil. El del Royal College fue construido por el ya mencionado Scherer a mediados del siglo XVIII. Charles Joseph Sax (1791-1865), padre del inventor del saxofón, Adolphe Sax, hizo en 1830 un clarinete de marfil para la casa del Príncipe de Orange y Conde de Nassau. Las tapas de las llaves de latón dorado representan cabezas de león y el reborde del pabellón está decorado con una fina guirnalda del mismo metal. El instrumento está conservado en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

Entre los instrumentos de moda en los círculos aristocráticos de los siglos XVII y XVIII en Francia figuraban dos modelos de gaita: la «cornemuse» y la «musette». Estaban fabricadas con materiales que correspondían al rango de sus interpretes, a saber, saco y fuelles recubiertos de seda o terciopelo con encaje o galón de oro o de plata, y tubos hechos de madera incrustada o de marfil. El «Northumbrian small pipe» o gaita pequeña de Northumberland (Inglaterra) posiblemente tuvo su origen en la «musette» francesa, siendo también un instrumento de salón aunque generalmente correspondía a un nivel social más modesto.

En los siglos XVIII y XIX eran muy corrientes los instrumentos de viento hechos de madera que iban provistos de anillos de marfil en las juntas y las extremidades. Estos anillos no servían simplemente de adorno sino que cumplían una función práctica, la de reforzar los puntos débiles del instrumento, o sea, donde había más tensión y donde se desgastaban. El marfil tenía a veces otra utilidad funcional, a saber, en la fabricación de boquillas, por ejemplo para cornetas, serpentones y flageolets. Un sacabuche, fechado en 1557, de la colección Clemencic está provisto de una boquilla de marfil, pero aunque ésta es bastante antigua, puede que no sea contemporánea del instrumento. Otros sitios de los instrumentos de viento donde de vez en cuando se utilizó el marfil, aprovechando su durabilidad, eran los bordes de los agujeros para los dedos y, en algunos casos muy escasos, para las propias llaves. Finalmente, hubo épocas en que se podían encontrar flautas y clarinetes con una sola sección —la de la embocadura— hecha completamente de marfil.

En nuestros tiempos la funcionalidad priva a expensas de la forma y, en general, se da preferencia a una belleza basada en líneas puras y sencillas. Esta es una de las razones por las que ya no se encuentran instrumentos cargados de adornos, que empleen materiales costosos como el marfil. Otra razón de peso, que explica por qué el empleo del marfil para fines tanto funcionales como decorativos ha caído en desuso, es su alto precio y su progresiva escasez. Pero quién haya visto un instrumento de marfil, incluso el más sencillo, habrá experimentado el atractivo visual de este material y comprenderá por qué, a lo largo de los tiempos, la gente lo ha empleado en la construcción de instrumentos musicales, incluso a costa de la calidad del sonido.



Silbato de caza del rey Enrique IV de Francia. (Con permiso del Museo Lázaro Galdiano, Madrid).

NOTAS

(1).—Sin embargo no se puede dejar de mencionar el fortepiano hecho en Madrid por Francisco Flórez muy a principios del siglo XIX, que se encuentra en el Museo Victoria y Albert (Londres) y del cual se publicó una fotografía en el número de septiembre de 1983 de RITMO. Está adornado con medallones de marfil tallado sobre fondo azul imitando las placas Wedgewood de la época.

(2).—Formaba parte de un grupo de ocho instrumentos de marfil que fueron vendidos en subasta por la casa londinense Sotheby's en 1983. El comprador de la sarinda pagó la bonita suma de 7.500 libras esterlinas (más comisiones), o sea más de un millón y medio de pesetas, un precio record para un instrumento de interés principalmente etnológico.

(3).—El Museo Arqueológico Nacional tiene en exposición una mano de marfil (le falta su pareja), de unos quince centímetros de longitud que perteneció al segundo milenio a. de C.

(4).—Flauta provenzal de tres agujeros que se toca juntamente con el tamboril.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

RECORDANDO A LEOPOLDO QUEROL

Por Emilio López de Saa

Un día de mayo de 1941, en Valencia, estudiando cuarto año de piano con un gran profesor —a quien creo algún valenciano todavía recordará—, José Pérez Corredor, y primero de armonía con el gran compositor valenciano Manuel Palau Boix, conocí a Leopoldo Querol en su domicilio, por aquel entonces en Valencia, cerca de la calle de Las Barcas.

Querol, leyendo el discurso de toma de posesión como Académico.

Y en un solo día colmé mis tres aficiones de aquellos años de adolescente: los toros, la zarzuela y la música sinfónica y pianística: pues aquel día primaveral fui a la corrida que toreaba Manolete, después al Teatro Ruzafa donde se representaban **Los Gavilanes**, del Maestro Guerrero, por el gran barítono Manuel Otero (padre del actual galáncantante Manuel Otero), una de las voces más bellas que he conocido, y la soprano Luisa Castellanos, y por la noche, en el Principal, estrenaba Querol, con la Sinfónica Municipal de Valencia, uno de los **Conciertos para piano y orquesta**, de los cincuenta que se sabía de memoria el gran concertista.

Por aquel entonces, en Valencia teníamos grandes corridas de toros con Dominguín y Manolete; la compañía de zarzuela, Manuel Otero-Luisa Castellanos; los conciertos en el Teatro Principal con la Filarmónica, donde actuaban entre otros Arturo Benedetti-Michelangeli, en aquel memorable concierto que nos ofreció el 17 de marzo de 1941, los de violín y piano por Enrique Iniesta y Enrique Aroca y el también memorable de la Orquesta Filarmónica de Barcelona, bajo la dirección de César Mendoza Lasalle el 12 de julio de 1941, en el que Leopoldo Querol interpretó con dicha orquesta CUATRO **Conciertos para piano y orquesta:** el **Número uno en Sol menor,** de Mendelssohn; el **De la mano izquierda,** de Ravel; el **Concierto en Mi bemol,** de Liszt, y el **Número dos en Do menor,** de Rachmaninoff.

En una de aquellas tardes, un amigo pianista valenciano, Fernando Gaos, me llevó a casa de Querol y me presentó. Estaba con su esposa Manolita y en un piano de media cola estudiaba la obra que nos dijo iba a estrenar: el **Concierto para piano y orquesta,** del compositor portugués Lopes Graça, que era obra de increíbles dificultades. Continué algunas tardes acudiendo a las tertulias que en su casa celebraba con algunos músicos, generalmente valencianos. Entre ellos, el madrileño Ernesto Montserrat Tejero —discípulo de José Pérez Corredor—, malogrado pianista internacional, pues tras grandes éxitos fuera de nuestro país y poseyendo la cátedra del Conservatorio de Sarrebruck, se suicidó en dicha ciudad a la edad de 25 años. Fue alumno predilecto de Walter Gieseking. Su muerte me causó tremenda impresión ya que me unía a él una gran amistad.

Concierto en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia.

En aquellas tertulias de Querol se discutía y charlaba de las técnicas pianísticas. Para Ernesto Montserrat la mejor era la de «presión», no la de articulación. O sea, la de Leimer Gieseking (director del Conservatorio de Hannover) y su representante en España, Tomás Andrade de Silva. Para otros, la que descendía de José Tragó, de Granados, de Frank Marshall King, de Wanda Landowska —con su pronunciadísima articulación exterior— y para José Pérez Corredor la mixta, entre ambas técnicas, según frases y casos, con obsesión del «paso del pulgar». Para él, lo más trascendental era al hacer una escala ascendente con la mano derecha, pasar el pulgar exactamente al mismo tiempo que bajaba el segundo dedo, no el tercero. Luego se hablaba del

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SOCIEDAD FILARMÓNICA
DE VALENCIA

AÑO
X X X

CURSO
1940-41

CLAUSURA DEL CURSO 1940-41

CONCIERTOS XXIII, XXIV y XXV

555, 554 Y 555 DE LA SOCIEDAD
9, 11 Y 12 DE JULIO DE 1941

LEOPOLDO QUEROL
PIANISTA
Y
ORQUESTA FILARMONICA
DE BARCELONA

Patrocinada por la Excma. Dirección general de Bellas Artes, Diputación Provincial y Excmo. Ayuntamiento de Barcelona

DIRIGIDA POR EL MAESTRO
CESAR DE MENDOZA LASSALLE

TEATRO PRINCIPAL — A LAS 10'15 DE LA NOCHE

Programa del concierto del 12 de julio de 1941.

ataque normal, el de los acordes, el «staccato», el ataque lateral, cuáles eran los ejercicios técnicos más indispensables, la digitación, el estudio... y tantas cosas. Sacaba Querol como consecuencia que «*todos los caminos conducen a Roma*» y que en todas las técnicas ha habido grandes pianistas: José Iturbi, Gieseking, Lavignac, Horowitz, Isidor Philip y que, aun siendo éstos grandes pianistas y pedagogos, poseían bien distintas técnicas.

Después me vine a Madrid y no volví a ver a Querol hasta pasados cuarenta años, que coincidimos en Burgos. Al final explicaré cuáles fueron las últimas palabras y la última conversación que tuvimos.

Leopoldo Querol perteneció a los cinco grandes pianistas españoles de su época (sobre todo centrados en la década de los 40), que fueron José Iturbi, José Cubiles, Luis Galve, Enrique Aroca y él; aunque Luis Galve, mi maestro de piano, mucho más joven que los anteriores, todavía en activo espléndido, coincide en su juventud con la madurez de los mencionados.

Querol nació en Vinaroz el 15 de noviembre de 1899. Estudió en el Conservatorio de Valencia con los maestros Bellber y Eduardo López-Chavarri, a la par que estudiaba la carrera de Filosofía y Letras, carrera en la que se doctoró con la tesis **La poesía del Cancionero de Upsala.** Posteriormente se trasladó a Bolonia con una beca de estudios de la Diputación valenciana, para trabajar sobre los manuscritos del músico renacentista Johannes Tinctoris, interesantísimo compositor franco-flamenco nacido en Nivelles en 1435 y muerto en París en 1511, autor del famoso tratado **Definición de los términos musicales.** Como vemos, Querol comenzó como gran intelectual de la filosofía y la musicología. Después marchó a París donde estudió piano con Ricardo Viñes, relacionándose con Ravel, Poulenc, Ibert, etcétera. Allí inició una brillante actividad como concertista de piano, realizando constantes giras de conciertos por las principales capitales de Europa, llegó a actuar en Extremo Oriente. Recorrió en poco tiempo los cinco continentes, actuando con las mejores orquestas de Europa, y en España dio constantemente conciertos, sobre todo en la década de los 40.

Querol estaba dotado de una memoria musical prodigiosa, probablemente la más prodigiosa de los intérpretes de la historia de la música, pues ejecutaba de memoria 50 conciertos para piano y orquesta, conciertos de Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Schumann, Chaikovsky, Grieg, Stravinsky, Saint-Saëns, Bartók, Falla, Liszt, Muñoz Molleda, Rachmaninoff, Chopin, López Chavarri, Joaquín Rodrigo, Ravel, Lopes Graça, Manuel Palau, Esplá, etc. Con un mínimo de ensayo podía tocar de memoria más de las 2.500 obras que componían su repertorio, formado por la obra para piano de Albéniz, Granados y la obra completa de Chopin. Famoso fue aquel ciclo de cuatro conciertos que dio en el Ateneo de Madrid (con motivo del Centenario de la muerte de Chopin) en octubre de 1949, en el que interpretó todas las obras del compositor.

Además, Querol poseía una amplia cultura que le permitió ser a un tiempo un latinista eminente, licenciado en Filosofía y Letras, historiador, geógrafo, catedrático de francés en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid, catedrático del Conservatorio de Madrid, asesor musical de la Dirección General de Radiodifusión, fundador del premio Francisco Tárrega de guitarra, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y de la de San Carlos de Valencia, musicólogo de importancia con su **Cancionero de Upsala** y compositor; siendo sus obras más importantes, entre otras, **Danzas valencianas** y **Preludio en Si bemol mayor,** para piano.

Leopoldo Querol, poseedor de la técnica pianística de los W. Bériot y Lavignac, que le inculcó el gran Ricardo Viñes, era ante todo un gran artista por la emoción que daba a sus interpretaciones y hacía sentir a su auditorio. Muchas veces, llevado de su temperamento romántico, era un espectáculo ver su mímica en los conciertos, sin desligarse nunca de una gran musicalidad. Sus gesticulaciones y ademanes emocionaban porque se veía que eran de gran artista y sinceras (no afectadas ni estudiadas), sino espontáneas del ser que siente intensamente lo que está interpretando y hace sentir a los demás. También una peculiaridad suya era la de una gran personalidad artística y muy temperamental.

Pasados aproximadamente cuarenta años fui a verle en el último concierto que dio en la Otoñada Cultural de Burgos «Francisco Vallés», en octubre de 1981. Le

CONCIERTO XXV — 12 DE JULIO DE 1941 A LAS 10'15 DE LA NOCHE

ORQUESTA FILARMONICA DE BARCELONA
Director: CESAR DE MENDOZA LASSALLE

Pianista: LEOPOLDO QUEROL

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

* Concierto n.° 1, en sol menor, op. 25, para piano y orquesta... ... ... — Mendelssohn

Molto allegro con fuoco.
Andante.
Presto. Molto allegro e vivace.
(Los tiempos se ejecutan sin interrupción.)

SEGUNDA PARTE

* Concierto para piano (mano izquierda) y orquesta... ... ... — Ravel

Concierto n.° 1, en mi bemol, para piano y orquesta... ... ... — Liszt

Allegro maestoso. Quasi adagio. Allegro vivace. Allegro animato. Allegro marziale animato. Presto.
(Se ejecuta sin interrupción.)

TERCERA PARTE

Concierto n.° 2, en do menor, op. 18, para piano y orquesta... ... ... — Rachmaninoff

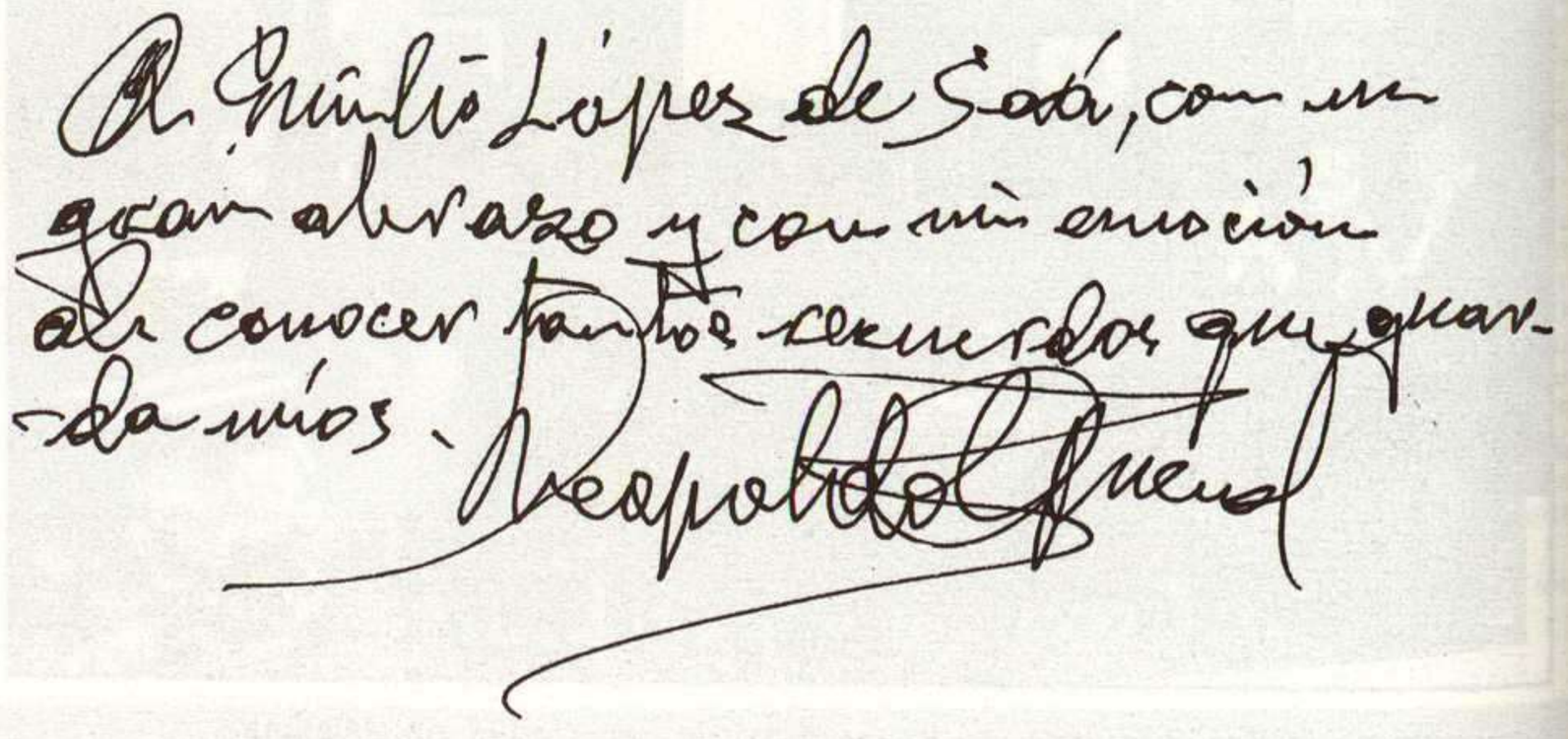
I. Moderato.
II. Adagio sostenuto.
III. Allegro scherzando.

* Primera audición en nuestra Sociedad.

Cuatro conciertos para piano y orquesta interpretó Querol en un solo recital.

saludé en el claustro del Monasterio de San Juan, donde daba el concierto; le recordé todo lo pasado y le mostré el programa del que dio cuarenta años antes en el Teatro Principal de Valencia con la Orquesta Filarmónica de Barcelona, bajo la dirección de César Mendoza Lassalle, y con gran emoción en ese mismo programa me puso una dedicatoria muy cariñosa y emotiva. Luego, como yo hice también noche en Burgos, coincidimos a la mañana siguiente en el tren para Madrid y fuimos juntos, con su mujer doña Manolita, charlando de tantas cosas musicales interesantes y tantos recuerdos suyos. Incluso recordaba perfectamente nuestra primera entrevista en Valencia en 1941 con el profesor José Pérez Corredor.

Al llegar a la estación de Chamartín le llevé las maletas al taxi, me dio un abrazo y las últimas palabras fueron: «*Gracias, amigo mío*». Falleció en «Villa Manuela», su casa de Benicasim, el 26 de agosto de 1985.


Al Sr. Julio López de Soto, con un gran abrazo y con mi emoción de conocer tantos recuerdos que guarda míos.
Leopoldo Querol

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

DENON

LA MARCA DE REFERENCIA

1939... Primer giradiscos de transmisión directa

1951... Primera cápsula de bobina móvil

1972... Primera grabación digital PCM

DP-59L

POA-3000Z

DCD-1800R

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

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

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

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

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

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

DENON

Reportaje

LA JOVEN ORQUESTA DE LA COMUNIDAD EUROPEA

Las pruebas de selección de los españoles que van a formar parte de la Joven Orquesta de la Comunidad Europea se realizaron en Madrid, en la Sala Turina del Teatro Real. De los cuarenta y cuatro músicos que se presentaron fueron seleccionados Luis Artigues (viola), procedente de la Joven Orquesta Nacional de España, José Pascual Osa, (percusionista) de la Orquesta Nacional y Mario Díaz Lleal (violoncelo).

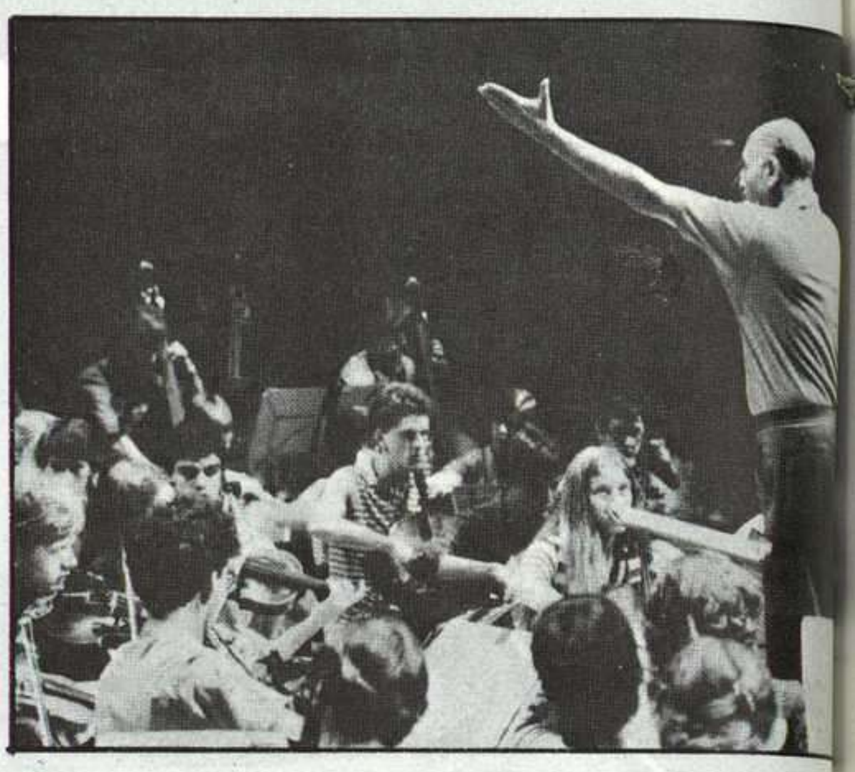
La convocatoria se realizó sin limitación de plazas, pues esa es la estructura y método de selección de esta agrupación europea. Los resultados finales de esta elección de miembros no se conocen hasta que han sido examinados los músicos de todos los países que componen la Comunidad Europea, e incluso los que ya pertenecen a la agrupación pasan un exámen para «revalidar» su permanencia. Grecia fue el último país visitado por el comité de selección, el 9 de febrero, comité que preside el director asociado de la ECYO (European Community Youth Orchestra) James Judd. El Jurado español estuvo presidido por él y formado por Tomás Marco, Francisco Romo (concertino de ONE), Mario Valentín (representante del Ministerio de Cultura) y Luis Remartínez (director de la Orquesta de Valladolid). Judd es un inglés de 36 años, diplomado en el Trinity College of Music y con una importante trayectoria como director de orquesta. Durante las pruebas realizadas en la Sala Turina se mostró sorprendido por la calidad de los percusionistas españoles de los que destacó su buena escuela. Ningún otro grupo orquestal llamó su atención especial como tal grupo, aunque sí músicos aislados. En general, Judd destacaba el talento de los jóvenes españoles aunque echaba en falta la técnica, buena escuela y preparación de altura, necesaria para acceder a tan importante agrupación.

La preselección se realizó a través de los quince conservatorios que existen en España, los cuales fueron requeridos por el Ministerio de Cultura para que enviaran sus mejores músicos. En algunos de ellos se realizaron pruebas; otros mandaron a los músicos más destacados sin limitación de número. Los gastos de estancia y desplazamiento de los aspirantes fueron cubiertos por la organización de la Orquesta. Para cada instrumento había que interpretar una serie de obras obligadas y otras de libre elección y algunos músicos se quejaron de la premura de tiempo y la confusión para estas pruebas. Lo cierto es que esta fue, en el campo cultural, probablemente la primera manifestación en la que participaba España desde su entrada en el Mercado Común, que se había producido oficialmente sólo quince días antes.

La Orquesta de Jóvenes de la Comunidad Europea (ECYO) cumplirá diez años de existencia en 1986. La idea original partió, en el 74, de la International Youth Foundation Británica que propuso su fundación al Parlamento Europeo. Este aprobó la resolución por mayoría el 8 de marzo de 1976, durante una sesión plenaria y las Comunidades Europeas confirmaron su patrocinio un mes después, bajo la presidencia de Edward Heath. Claudio Abbado, titular de esta Orquesta, dirigió la «tournée» inaugural en 1978, y desde entonces ha estado estrechamente ligado a la Orquesta. A partir de ahí, la ECYO fue la primera orquesta de jóvenes que actuó en el Festival de Salzburgo, en el de Berlín, Flandes, Lucerna y Edimburgo. En el 82 participó en el prestigioso Festival Cervantino de Méjico.

Abbado no ha sido su único director; los de mayor prestigio mundial han trabajado con esta Orquesta: Karajan, Barenboim, Solti, Simonov, Bernstein; y entre otros solistas: Pollini, Harrell, Mutter, Jessye Norman, Christa Ludwig y agrupaciones: Coro de la London Symphony, Coro Joven de Viena, etc. Su primera incursión en el mundo discográfico ha sido con el **Te Deum,** de Berlioz, dirigido por Claudio Abbado, para la D.G.

Los músicos tienen entre 14 y 23 años, y como ya se apuntó anteriormente cada año deben presentarse a nuevas audiciones para permanecer en la Orquesta, junto con los nuevos candidatos, que son, en toda Europa, unos 4.000. Los ensayos y actuaciones se realizan durante las vacaciones de verano y Pascua, aparte de esto los músicos trabajan en grupos de instrumentos con profesores especialistas. Además de la oportunidad de trabajar con los mejores directores y solistas, la ECYO sirve como lanzamiento internacional de los músicos y también para establecer relaciones amistosas y de trabajo en común con músicos de otros países, de estas relaciones han surgido algunas agrupaciones de cámara espontáneas. La ECYO está financiada por la Comunidad Europea a través de una contribución anual para becas de estudio. También recibe la contribución de las administraciones de cada uno de los países participantes (ministerios de cultura, educación y exteriores) y patrocinadores privados, entre los que se encuentran muchas empresas multinacionales.



Ensayo con Solti en 1982.

En 1984 la ECYO realizó una importante gira por la República Popular China. La «tournée» de Pascua de 1985 ha estado dedicada a la música contemporánea, produciéndose el estreno de una obra de Gyorgy Ligeti, y de otros compositores jóvenes de los países que componen la Comunidad Europea. La gira veraniega ha estado dirigida por Claudio Abbado y Leonard Bernstein, con interpretaciones de la **Sinfonía «Resurrección»,** de Mahler y la **Sinfonía núm. 3 «Kaddish»,** del propio Bernstein. En España se realizarán los primeros ensayos del 2 al 15 de abril y posteriormente se presentará la Orquesta en el Teatro Real, dirigida por Jesús López Cobos. Barcelona, Granada, Sevilla, Oporto y Lisboa serán las siguientes ciudades visitadas por la agrupación, una vez incorporados a sus plantillas los músicos de los dos nuevos países miembros de la Comunidad Europea, España y Portugal. El programa de esta gira aún no está completamente establecido. En principio se interpretarán obras de Arriaga, Beethoven, Ravel y Stravinsky, pero Plácido Domingo prometió su actuación con la Orquesta, así que es probable que cambie. Estos primeros conciertos contarán con la cobertura de Televisión Española que los transmitirá por Eurovisión. Radio 2 también considera su colaboración. La cobertura televisiva se produce asiduamente en los distintos países de la Comunidad Europea que retransmiten anualmente las pruebas de selección y los conciertos de la European Community Youth Orchestra.—**AMELIA DIE.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La Joven Orquesta nacional de España

SUS PLANES PARA EL PRESENTE AÑO

Desde 1983, año de su creación, el seguimiento que RITMO viene dedicando a la Joven Orquesta Nacional de España, analizando lo que la misma representa para la música y para los músicos españoles, para nuestras jóvenes promociones musicales, con nuestra crítica más o menos pormenorizada, viene siendo fiel y constante (1). De aquí que, consecuente con esa fidelidad, constituyese para la Dirección de este medio, decano de la prensa musical española, «*norma de obligado cumplimiento*» estar presente en la reunión que fue provocada el 16 de enero por el propio director titular y artístico de la agrupación, el maestro Edmón Colomer, en la que hizo la presentación del plan de trabajo y consolidación que la JONDE tiene organizado para 1986, y en la que al propio tiempo, hizo una exposición de la labor desarrollada hasta ahora.

Por accidental ausencia de José Manuel Garrido Guzmán, Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, en su nombre y representación estuvo presidiendo el acto Alfredo Carrión, Director de Música del mismo, con Alfredo Riera Gallar, Jefe del Gabinete Técnico del Instituto, iniciándose esta en sí conferencia de prensa con la entrega de una feliz realización gráfica (2) que pretende ser eso, una imagen de lo más gráfica posible y lo menos literaria posible también, de lo que es la Joven Orquesta Nacional de España, la primera de una serie de recopilaciones, que serán mucho más completas, más literarias, más estadísticas, y que aparecerán en el futuro.

Edmón Colomer, el director de la JONDE, fue invitado por Alfredo Carrión a hacer la exposición de los planes de su agrupación para 1986, de los objetivos y del programa de sus actividades, que están centrados prácticamente a lo largo de cinco encuentros, con períodos de actividad docente y de conciertos, encuentros que se llevarán a cabo en cinco lugares diferentes. El primero de ellos, ya desarrollado —entre el 9 y el 19 de enero— en la Universidad Hispanoamericana de Santa María de La Rábida, en Huelva; el segundo, previsto para entre el 28 de febrero y el 7 de marzo, en Madrid, en el Teatro Real. Estos dos primeros, con invitación a participar en los ciclos de conciertos de la ONE y de la RTVE. En oportunidad del Tercer Festival Internacional de Orquestas Jóvenes, entre el 23 y el 30 de marzo con conciertos en Cartagena y Murcia, tendrá efectividad el tercer encuentro. El XVII Curso «Manuel de Falla», en el marco del próximo Festival de Granada, dará oportunidad a la realización del cuarto encuentro, con un período de actividad docente y también artística —ópera, conciertos, recitales—. Finalmente, y entre el 16 de septiembre y el 5 de octubre, el quinto encuentro se centra en un Curso para instrumentos de metal, enmarcado en la programación de los Cursos de Verano de la Universidad «Menéndez Pelayo», de Santander, en el Palacio de la Magdalena, también alternando la labor docente con la artística, y desarrollando esta última en las Comunidades de Cantabria, Castilla-La Mancha y Autonomía de Madrid, clausurándose en Alicante, concretamente en Xixona, con un Curso de Percusión.

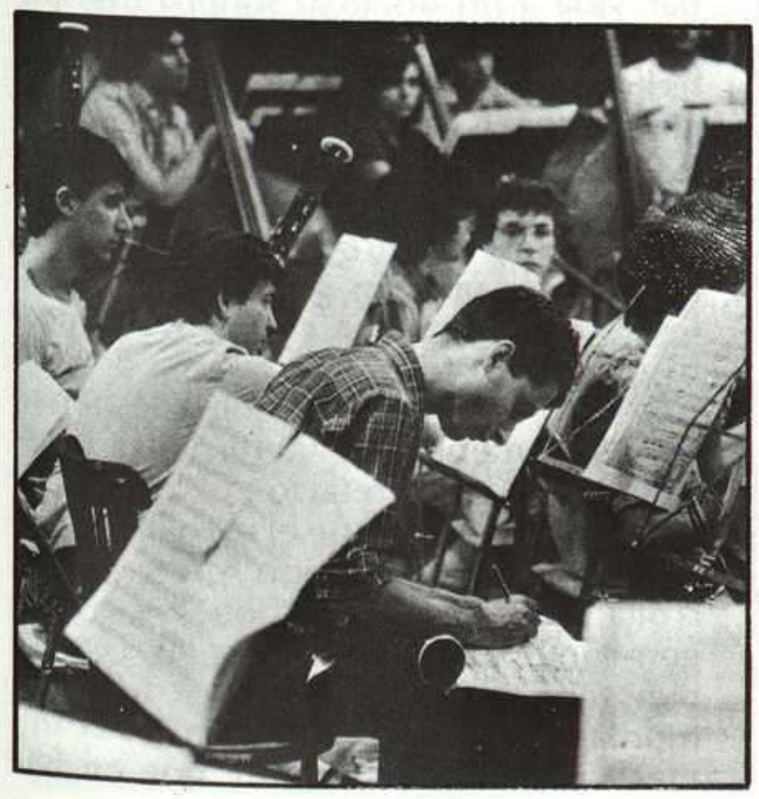
Puso Edmón Colomer destacado interés en puntualizar cómo se van consolidando los equipos de profesorado en prácticamente casi todas las secciones de la Orquesta, a fin de completar las estructuras de la agrupación y conseguir la formación de verdaderos equipos de música de cámara y hasta lograr esa estructura de «*agrupación de música de cámara más grande*», que es lo que llamamos orquesta sinfónica.

Destacó lo que han supuesto a la Orquesta sus salidas al extranjero, su presencia en Europalia; su próxima salida a Inglaterra, y las gestiones que están en marcha para actuar en los Estados Unidos. Habló del repertorio, de la política que preside la planificación de éste, todo ello a instancias ya de preguntas formuladas por los asistentes en animados coloquios al que fuimos invitados a intervenir. Se comentó cómo se había iniciado ya la renovación de la plantilla de la agrupación, manteniéndola e incluso ampliándola, motivado ello por la JUBILACION obligada de algunos de sus miembros al traspasar la edad tope de permanencia, cumplidos sus tres años de permanencia, repito, y de como, contrariamente a lo que puede parecer, este movimiento no ha provocado crisis en ninguna de las cuerdas, más bien al contrario, hay más aspirantes que atriles disponibles, lo que hace pensar inclusive en la necesidad de crear segundas formaciones para canalizar esa demanda y llegar a conformar equipos incluso «junior», si se logra el aumento del presupuesto actual, limitado hoy solamente a la cifra de cuarenta y dos millones de pesetas anuales.

Edmon Colomer.

Otros aspectos se tocaron a lo largo del coloquio, como la invitación a jóvenes solistas y directores, y no tan sólo jóvenes, sino también figuras. Por ejemplo, en el área de los directores; la invitación a subir al podio de la JONDE al propio Jesús López Cobos, qué próximamente va a darles la oportunidad de interpretar por primera vez ópera, concretamente **El rapto,** de Mozart, y a Víctor Pablo Pérez, que la va a dirigir a final de este año.

En suma, la Joven Orquesta Nacional de España está llamada a constituirse en un centro o institución nacional de formación de profesores de orquesta y su dinámica, en estos momentos, no puede responder más adecuadamente a crear la estructura que permita en el más breve plazo, y cuando otros aspectos, ajenos a los puramente artísticos, puedan ofrecer el soporte material para ello y en la misma línea en que hoy disponemos de una Escuela Superior de Canto, contar asimismo con una Escuela Nacional de Profesores de Orquesta. Es un proyecto que en la actualidad tiene en su mesa de trabajo José Manuel Garrido, el Director General del INAEM, y por cuya realización, formulamos los más fervientes votos...—
ANTONIO RODRIGEZ MORENO.



NOTAS:

[1] Han aparecido artículos sobre la Orquesta en los números de RITMO 534, de junio de 1983 («Reportaje»: **La creación de la Joven Orquesta Nacional de España)** y 541, de febrero de 1984 («Entrevista»: **Edmon Colomer, director de la J.O.N.D.E.** y «De Madrid al cielo»: **¿Está sirviéndose el futuro?).**

[2] Una producción gráfica realizada con el patrocinio de Mundi-Música, S. A., del Grupo Garijo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

VI FESTIVAL DE MUSICA DEL SIGLO XX, DE BILBAO

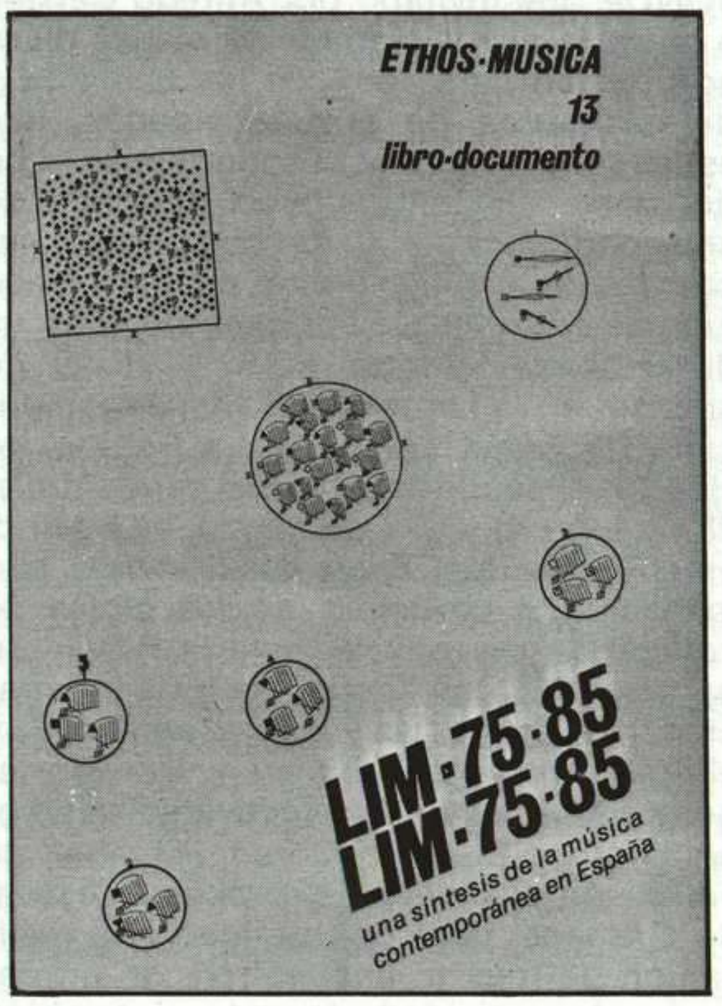
Con varias novedades se abrió el VI Festival de Música del siglo XX. A la ampliación a ocho conciertos —frente a los seis de la anterior edición— se sumaron otras actividades contemplementarias: dos mesas redondas y la presentación del libro **LIM 75-85,** que, junto con la mayor afluencia de público hasta la fecha, han contribuido a que esta edición haya sido la más notable desde que el Festival iniciara su andadura en el otoño de 1979.

Por Carlos Villasol

Una vez más, con el patrocinio del Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaína, y utilizando la Sala de Arte Contemporáneo del Museo de Bellas Artes como escenario, el Laboratorio de Interpretación Musical, que dirige Jesús Villa Rojo, fue el encargado de poner en marcha esta nueva edición, asegurándose de este modo la seriedad, el rigor y la calidad, tanto en la organización técnica, como en lo puramente artístico.

Tuvo Villa Rojo el gesto amable de reservar para el Festival bilbaíno la presentación oficial del libro conmemorativo de los diez primeros años de vida de la agrupación que él encabeza. **LIM 75-85, una síntesis de la música contemporánea en España** —publicado en la colección Ethos-Música, de la Universidad de Oviedo— es una exhaustiva memoria, en la que cuidadosamente se recogen todas las actividades del grupo en esta su primera década, complementadas por una selección de críticas y dedicatorias de los compositores que han sido programados en sus ciclos de conciertos.

Sendos temas de carácter general, pero no por ello menos interesantes, formaron el contenido de las dos mesas redondas. **La composición actual,** título de la primera de ellas —que incluía la participación de los compositores Antón Larrauri, Carmelo Bernaola y Jesús Villa Rojo, junto al crítico Carlos Villasol y al musicólogo Angel Medina, como moderador—, consistió en un rápido repaso a un amplio sumario, que abarcaba desde el supuesto rechazo del público hacia la música actual, hasta la importancia de las llamadas músicas repetitivas, pasando por la situación de la composición contemporánea en el País Vasco. Centrándose en un terreno preciso, y a la vez más especializado, la segunda de las mesas redondas agrupaba, bajo el epígrafe de **Música y tecnología,** a Miguel Alonso, Xoan Manuel Carreira y Carlos Villasol, coordinados por Ramón Barce. La radio como factor y estímulo en la creación de nuevas partituras, la tecnología al servicio de la música a través de las épocas o la tecnología considerada no sólo como avance de los medios técnicos, sino también como ampliación del propio concepto de música, fueron los temas tratados.



De nuevo sirvió el apartado estrictamente musical del Festival como muestra representativa de las diferentes facetas que el LIM abarca. Por un lado, su dedicación a la investigación de las posibilidades técnicas y expresivas del clarinete, a través de su quinteto de estos instrumentos, integrado por Manuel Lillo (piccolo), Fernando Aranda (contralto), Tomás Castillo (bajo), Miguel López (contrabajo) y el propio Jesús Villa Rojo en el clarinete soprano. Para este singular «consort» ha sido exclusivamente creada una nutrida colección de partituras de autores españoles y extranjeros. Precisamente en su concierto de Bilbao presentaron con carácter absoluto las, hasta entonces, tres últimas: **Cláusulas,** de Samiñán; **Tatwa,** de García Román y **A Morgana,** del asturiano Avelino Alonso, pieza ésta de rara belleza, deliberadamente MONOCROMA y con una unidad recia, a pesar del amplio margen de libertad que a los instrumentistas concede. La faceta del LIM más representada, por ser también la más amplia, fue la dedicada a las obras escritas para conjuntos de cámara de formación variable, con o sin electrónica. Participaron aquí —además de Villa Rojo, eje de todas las combinaciones instrumentales— el percusionista Pedro Estevan, Luis Rego (piano), Belén Aguirre (violoncello), Esperanza Abad (soprano), Nicolás Daza (guitarra) y José Iges (electrónica). El abanico de estilos y tendencias fue, lógicamente, extenso, de tal modo que nos imposibilita dar cuenta de todas las partituras montadas, pudiendo destacar —un tanto caprichosamente— tan sólo algunas de ellas:

El dificilísimo **Cuarteto para el fin de los tiempos,** de Oliver Messiaen, la obra clásica por excelencia de las escuchadas en esta edición, nos llegó en una versión cuidada, equilibrada y madura, más austera que mística, pero igualmente verdadera.

También clásicos en la música de nuestro siglo son los **Mesostics,** de John Cage —excelentemente cantados por Esperanza Abad—, que, a pesar de su proximidad a lo gestual, bien pueden considerarse ejemplo de CANTO PURO.

Como tú, piedra, de Miguel Alonso, sobre el conocido poema de León Felipe, fue el cuarto estreno mundial del ciclo. Lo mismo que las principales obras de su autor **(Improperia, Radio Stress, Biografía),** tiene a la voz humana por protagonista. Los instrumentos, sin destacar —aunque con algunos detalles realmente hermosos—, son hábilmente utilizados para crear un espacio dramático sobre el que se asienta la voz, y sobre el que la electrónica marca un estado de ansiedad y de tensión; el resultado de todo ello es una pieza de arrebatadora expresión, casi visceral.

Por vez segunda en estos festivales se reponía el **Retablo**, de Alfredo Aracil. Simplificando al máximo el material, logra el compositor con medios escasos dar vida a un discurso sonoro transparente, sereno, esquemático, de una belleza desnuda, que por momentos se convierte en hierática.

Dedicó también el grupo instrumental madrileño un apartado a la improvisación —ese género tan peculiar como denostado por los grandes intérpretes—, que él cultiva con especial profusión. Nos ofrecieron en esta ocasión dos jugosos ejemplos, que cuestionan muy seriamente los límites entre composición e interpretación.

La última faceta que el inquieto Laboratorio de Interpretación Musical desarrolla es la de la correspondencia imagen-sonido, a través de montajes colectivos con videos de Domingo Sarrey; montajes que van mucho más allá del mero experimentalismo, y que en Bil-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

bao lograron acaparar la atención de doctos y profanos.

Un recital del pianista y compositor argentino-canadiense Alcides Lanza —con la participación de la actriz Meg Sheppard— hacía las veces de apéndice en este VI Festival.

Entre las obras que presentó por vez primera en España nos dejó buena impresión **Doors,** de la estadounidense Ann Silsbee. Construida a partir del «cluster» como forma básica de expresión, y alejándose de todo amago de violencia, recoge claramente la herencia de la tradición del pianismo europeo: Prokofiev, Ravel, Debussy, e incluso Liszt, sin llegar nunca a la cita directa o el pastiche; ni siquiera «a la maniere de», y mucho menos a una actitud reaccionaria.

Cumplidos ya seis años de trayectoria ininterrumpida, bien puede decirse que el Festival de Música del Siglo XX de Bilbao ha alcanzado su mayoría de edad. Convencidos sus propios organizadores, la crítica y el público en general del indispensable papel que juega en la vida musical de la Villa, el nuevo reto que ahora se impone no será ya sólo el de mantenerlo, sino el de ampliarlo progresivamente en lo posible. El esfuerzo merecerá la pena.

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

«VARIACIONES CONCERTANTES», DE CARMELO BERNAOLA

EN PRIMERA AUDICION

Como es bien sabido, la práctica totalidad de las agrupaciones o entidades musicales mínimamente relevantes del mundo entero introduce en sus ciclos de conciertos estrenos de obras encargadas expresamente a sus autores por ellas mismas. Créase o no, Bilbao ha tenido que esperar hasta la presente temporada para que esta sana costumbre comience a arraigar en una de sus orquestas —la Sinfónica de Euskadi—, aunque todavía en un estrecho proyecto que sólo incluye a los compositores de origen local.

De este modo, el pasado 29 de enero tuvo lugar en Bilbao la primera audición —en realidad, fue presentada en los dos días anteriores en Vitoria y San Sebastián, respectivamente— de las **Variaciones Concertantes,** subtituladas **Espacios Variados núm. 2,** de Carmelo Bernaola.

Son las **Variaciones**, ante todo, obra de plena madurez, no sólo por el absoluto dominio —obvio en el autor— de los medios técnicos, sino por la lucidez que implica el saber en todo momento lo que se quiere decir, con una clara voluntad de estilo.

Si los **Espacios Variados núm. 1** resultaban DIFICILES a la escucha, no ocurre lo mismo con su homónima, ya que al estar estructurada simétricamente permite en cierto modo al oyente ADIVINAR lo que va a suceder, sin perder por ello un ápice de interés. El propio título reúne en sí los dos conceptos tradicionales que la partitura adopta por base: por un lado, la variación, entendida como las distintas reelaboraciones de un mismo material y, por otro, el «concerto grosso» (o la sinfonía concertante), al oponer a las secciones puramente orquestales otras cuatro a solo de los instrumentos de madera (fagotes, clarinetes, oboes y flautas, por este orden). La repetición —y no sólo ya la de una célula melódica o rítmica, tan querida del compositor— adquiere aquí valor constructivo al constituir la esencia de las propias estructuras sobre las cuales se asienta cada variación, que no excluye la mera repetición tal cual de algunos elementos (por ejemplo, la llamada de los timbales del comienzo). A la vez concede a la partitura un fuerte carácter unitario, que irremisiblemente arrastra al oyente.

Bernaola, autor de «Espacios Variados número 2».

Bernaola vuelve con esta obra a la orquesta de líneas geométricas, de aristas, con una instrumentación más descarnada que vaporosa, más impactante que sugerente; de vocación más expresionista que impresionista, por así decirlo.

La Sinfónica de Euskadi, a las órdenes de su actual titular, Maximiano Valdés, tocó esforzada y valerosamente, disipados ya al parecer inveterados temores hacia la música contemporánea.—**CARLOS VILLASOL.**

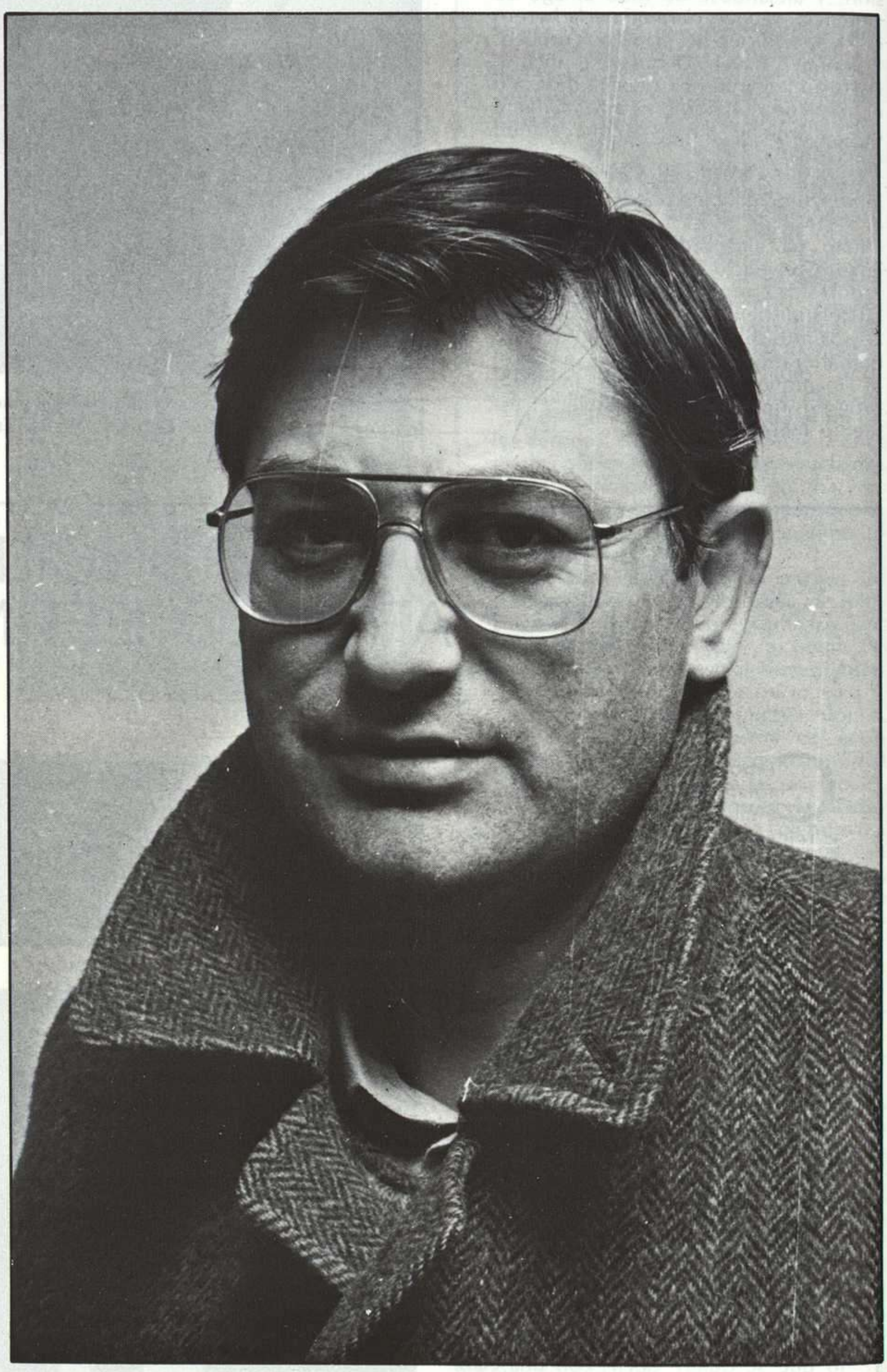
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Junta de Castilla y León

SANTIAGO TRANCON,
DIRECTOR DE PROMOCION CULTURAL

Por Francisco J. Tascón

Con motivo de la celebración del I Festival Coral de Castilla y León, los días 7, 8 y 14 de diciembre, hemos mantenido una entrevista con Santiago Trancón Pérez, Director General de Promoción Cultural de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, en la que además de abordar todo lo concerniente a esta primera experiencia coral, se manifiesta sobre los planteamientos que van a guiar la política musical de la Comunidad en el próximo año.



FRANCISCO J. TASCON.—¿Qué causas, objetivos y mecánica de selección de coros participantes se ha seguido en esta primera edición?

SANTIAGO TRANCON.—Ha surgido como una necesidad, dado el número y la tradición de Asociaciones Corales que existen en esta Comunidad y que convenía dar a conocer de forma global. La selección, ya que no había posibilidad de intervención de todos, se ha regido fundamentalmente por criterios de calidad, tras consultar con expertos y revisar el historial de algunos de los grupos. Como objetivos, nos fijamos el tomar conciencia de que hay catorce o dieciséis coros de calidad suficiente, que intentamos eleven, aunque sólo sea por comparación en la misma actuación, observando las diferentes reacciones del público ante el programa presentado. También, promocionar la participación de lo que puede llamarse CULTURA VIVA como actividad realizada en conjunto; asimismo, se supera el ámbito de actuación local o provincial de cada coro, ayudando a crear atmósfera de autonomía compartida.

F.J.T.—¿Por qué, a igualdad de costo, se ha elegido el concierto conjunto en vez de un concierto de cada coro?

S.T.P.—Existían varios condicionantes; en primer lugar, la disponibilidad de fechas de los propios coros; en segundo lugar, la variedad que para el público de cada provincia suponía escuchar tres programas diferentes en cada sesión; y finalmente, fomentar el conocimiento entre los propios grupos, lo que va creando conciencia de Comunidad. El resultado ha sido positivo y hasta los más reticentes, en principio, se han mostrado satisfechos.

F.J.T.—¿Cómo contempla su Dirección General el movimiento federativo que surge entre los coros? ¿Tiene ventajas? ¿Interesa? ¿Tipo de ayudas?

S.T.P.—Siempre es positivo fomentar el asociacionismo, pero en ningún caso lo vamos a forzar; ha de salir de los propios coros. Naturalmente, una Federación, manteniendo la independencia de los asociados, puede y debe programar mejor actividades conjuntas que beneficien a todos: montaje de cursos, intercambios con otras comunidades, actuaciones que reúnan a más de un grupo, etc. Para nosotros, además del apoyo administrativo, que ofrecemos desde ahora mismo, nos sería más práctico dotar económica-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

mente a la Federación de la Comunidad, porque el alto número de coros impide hacerlo individualmente: naturalmente, ésta no puede tener un trato igualitario con los asociados, ya que se debe primar ante todo la calidad an cada momento, consiguiendo asi que haya afán de superación en el resto.

F.J.T.—¿Cuál ha sido el costo de este I Festival Coral?

S.T.P.—El presupuesto máximo reservado al efecto era de cinco millones, aunque posiblemente no se agoten todas las partidas. Se han cubierto todos los desplazamientos y las cenas de convivencia habidas en cada una de las nueve provincias, además del alquiler de locales, gastos de publicidad, propaganda, etc. Los coros aceptaron no cobrar un cachet, sino valorar sus costos de desplazamiento.

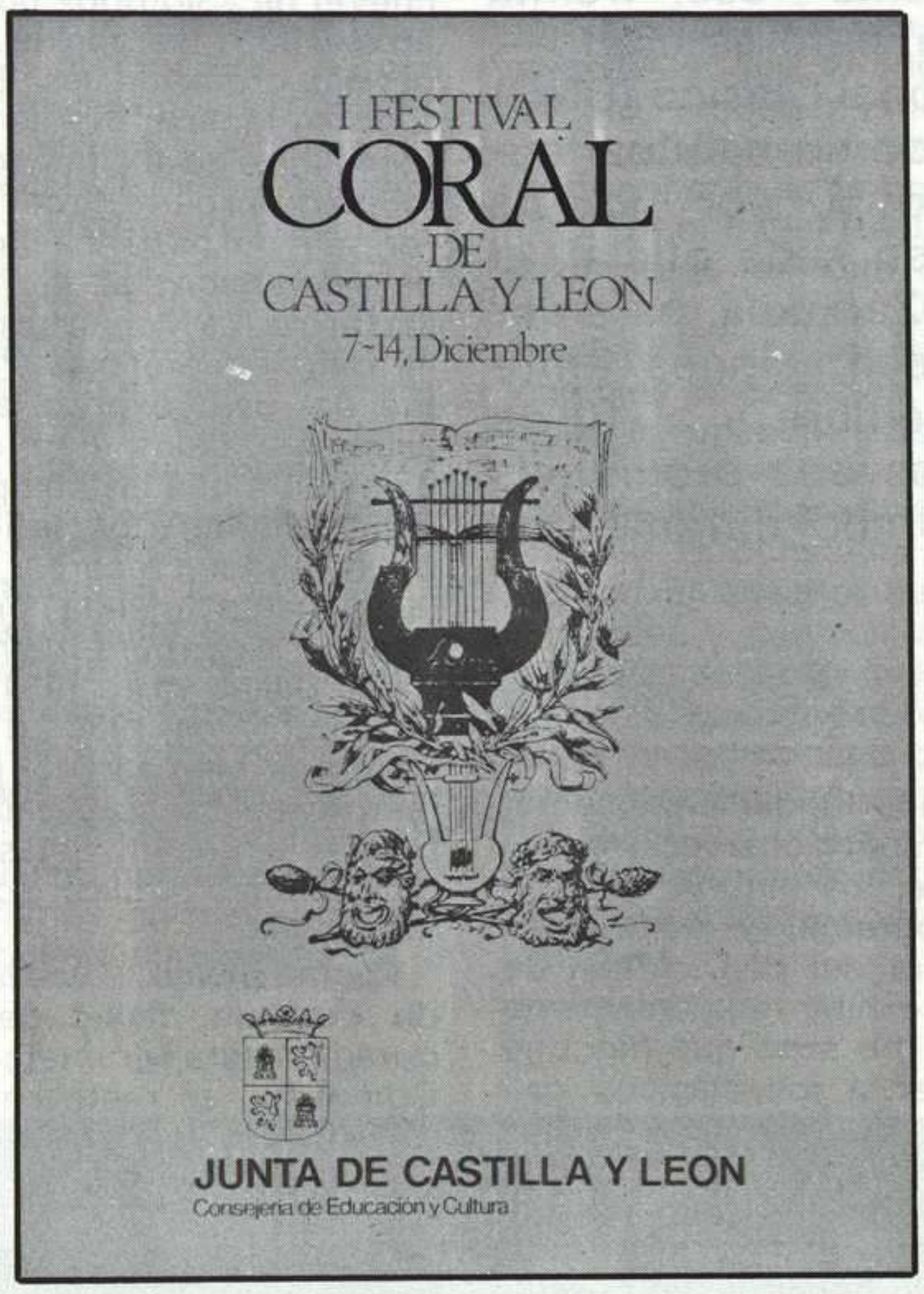
F.J.T.—Respecto a la política de subvenciones, ¿qué criterios se han seguido y se van a seguir? ¿No serían preferibles los convenios?

S.T.P.—Teníamos la obligación moral de abrir mucho la oferta, sin que existieran criterios excesivamente rígidos, con el fin de posibilitar que, al menos una vez, pudieran sentirse todos incluidos: era como una primera oportunidad general que señalase un cambio en el interés por parte de la Junta. Tras esta fase de trato homogéneo se seleccionarán los mejores proyectos con contrapartidas de los propios grupos musicales: trabajo y mayor capacidad de acción. No más subvención a fondo perdido. Queremos que la ambición de un montaje no esté limitada por la falta de dinero. Tal vez se elijan sólo dos o tres proyectos, pero se potenciarán por su importancia para la Comunidad.

F.J.T.—Así pues, ¿la política musical de la Junta es la de seguir potenciando estas actividades: cursos de dirección, festivales corales, etc.?, ¿se van a abrir nuevos caminos de participación?

S.T.P.—En principio se mantendrán aquellas experiencias que han resultado positivas en el presente curso. Así, se abrirá una nueva edición del Curso de Dirección Coral, aumentando aún más su nivel y perfeccionamiento. También tenemos la intención de elevar a permanente esta experiencia de un Festival Coral de la Comunidad. Otras realidades para el nuevo año es la reconversión de la Orquesta Ciudad de Valladolid en Orquesta de Castilla y León, y con ello todas las posibilidades de montajes dignos que se ofrecen: un mayor acercamiento a nuestras ciudades y pueblos que muestran gran interés por este tipo de música, conciertos extraordinarios con uno o varios coros de la Comunidad, giras frecuentes por otras Comunidades autónomas, etc. También se está estudiando un ambicioso proyecto en torno a nuestro querido musicólogo Antonio Baciero, recientemente galardonado con el premio Castilla y León de la música, quien ya este año ha ofrecido seis conciertos, subvencionados por esta Junta. Seguimos, asimismo, en contacto con el genial pianista Piotr Palézcny, que este año incluiremos en la programación general de la Orquesta de Castilla y León, puesto que tenemos como referencia el rotundo éxito alcanzado a lo largo de sus catorce conciertos, divididos en dos ciclos, ofrecidos por toda la Comunidad. Estamos en contacto y negociaciones con la Dirección General de Música y el Ministerio de Cultura para poder sacar adelante el estreno de la ópera **El mozo de mulas,** del compositor burgalés Antonio José, con motivo del cincuentenario de su muerte, que celebraremos en 1986. Lógicamente, seguiremos programando las actividades culturales veraniegas en un próximo «Estival-86», donde, como bien se sabe, no están, ni mucho menos, ausentes las actuaciones musicales. Tenemos también la intención de publicar un **Cancionero Popular** para nuestras escuelas: pero esto, lógicamente, requiere tiempo y muchas horas de dedicación por parte de las personas y técnicos que lo deben confeccionar, estructurar, etc. Proyectamos también la constitución de un Consejo Asesor de Música —que incluiría a los músicos y musicólogos más importantes de nuestra región— para fomentar la creación musical y posibilitar los estrenos. Las vías para ello serían los encargos de obras, la creación de un Certamen o Concurso de jóvenes compositores, etc., que tendrían una buena salida a través de nuestra orquesta. Intentamos ofrecer una programación digna que cubra las necesidades, cada vez mayores, de nuestros colectivos en este campo.

EL I FESTIVAL CORAL DE CASTILLA Y LEON



El Festival se desarrolló por todas las Ciudades de la Comunidad autónoma, incluyó nueve conciertos, en cada uno de los cuales actuaron varias agrupaciones corales. En resumen, los conciertos fueron los siguientes:

Día 7 de diciembre.—Burgos: Coral de Cámara San Estéban, Coral Soria y Capilla Clásica de Valladolid. Palencia: Coral Veccea, Coral Segoviana Agora y Coral Vallisoletana. Valladolid: Sociedad Lírica Amigos de la Zarzuela; Coro San Juan de Mata y Coro Universitario de León.

8 de diciembre.—León: Sociedad Lírica Amigos de la Zarzuela y Coral Polifónica Castilla. Salamanca: Coro San Juan de Mata, Coral Carrionesa y Coral de Cámara San Estéban. Zamora: Coro Alonso de Tejeda, Coral Abulense Tomás Luis de Victoria, Coral Vaccea y Coral Vallisoletana.

Día 14 de diciembre.—Avila: Coral Abulense Tomás Luis de Victoria, Coral Carrionesa y Coral Polifónica Castilla. Segovia: Coral segoviana Agora, Coro Alonso de Tejeda y Coro Tomás Luis de Victoria (Universidad Pontificia de Salamanca). Soria: Coral Soria, Capilla Clásica de Valladolid y Coro Universitario de León.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

REENCUENTRO CON EL B.N./C.

Por Francisco Hernández

Después de haber dado un número ridículo de actuaciones públicas durante 1985, treinta —es increíble, pero es cierto—, el Ballet Nacional Clásico (BNC) ha abandonado su habitual enclaustramiento y, por fin, ha regresado a su sede oficial, el Teatro de La Zarzuela, para dar quince representaciones entre el 25 de diciembre y el 10 de enero, con los dos programas que ha elaborado durante dos largos años.

Ha regresado, fundamentalmente, para hacer soñar otra vez, y estrepitosamente, los timbres de alarma. En estos programas y representaciones, la directora del BNC, María de Avila, ha vuelto a exhibir impúdicamente su incompetencia: no sabe qué hay que hacer para montar a los clásicos con dignidad, encarga la confección de ballets largos y para ser bailados por toda la compañía a quien no ha probado sus dotes de coreógrafo, y aún no ha iniciado la urgente tarea de construir un cuerpo de baile —los cimientos de la compañía—.

Porque interpretar a los clásicos no es repetir sin más unos movimientos, sino asimilar un estilo de baile muy concreto y nada fácil, todas las compañías serias recurren a versiones de prestigio y llaman para realizarlas a montadores de probada competencia. Algunas ventajas de este procedimiento se harán visibles si se recuerda que el Ballet de Minsk mejoró su mediocridad, y llenó el Monumental hasta la bandera, con la versión de Gorski y Messerer de **El lago de los cisnes** montada por profesionales de Bolshoi. Si ponemos estas evidencias en relación con la versión anónima, sin apellidos, del acto segundo de **El lago de los cisnes** presentado por nuestro BNC, las consecuencias son dolorosas. La directora, María de Avila, había afirmado públicamente que su versión sería la cubana de Alicia Alonso, pero después no se atrevió a imprimir su aseveración en los programas de mano. En el **Lago** español, el cuerpo de baile repitió maquinalmente los movimientos de la coreografía cubana, e ignoró por completo el estilo. Y, provincianamente, cada intérprete individual pareció elegir libremente la concepción más cercana a su gusto personalísimo. Así, el papel de «von Rotbard» fue improvisado cada noche; el de «Sigfrido» no fue interpretado, no existió. Y, vergonzosamente, dos estupendas profesionales, Elena Figueroba y Carmen Molina, puesto que, como en las compañías de aficionados, nadie les había montado su parte (la de «Odette»), parecieron salir del paso echando mano del video de la versión de la inimitable Natalia Makarova. La Molina tuvo la inteligencia de introducir diferencias. Para unos la juventud del BNC explica la mediocridad de estos resultados. Para otros, el desastre demuestra que las compañías bisoñas no deben abordar a los clásicos. Los unos y los otros deberían recordar, por ejemplo, que la compañía fundada por Ninette de Valois en 1931, la que con el tiempo llegaría a ser el Royal Ballet, ya en 1934 produjo **Giselle** y **El lago,** ¡y en 1939 **La bella durmiente!** Como es bien sabido, los tres montajes fueron realizados por una personalidad, Nicolai Sergueyev. Estas peroguyadas son hoy dominio público, sólo María de Avila las ignora.

Poema Divino, sobre la **Tercera Sinfonía** de Scriabin, ballet de 45 minutos de duración para ser interpretado por toda la Compañía, se representaba por primera vez en Madrid. **Nocturno,** un paso a dos con música de Dvorak, era un estreno mundial. Aunque ambas coreografías pertenecen al mismo autor, Ray Barra, reveladoramente nada tienen en común, excepto el hecho de que en las dos es llamativa la ausencia de un lenguaje personal y los elementos expresivos heredados del academicismo y de la modernidad se convierten en vana retórica. Puede haber varios motivos para hacer experimientos con gaseosa: para permitirle a alguien que desea ejercitarse como coreógrafo, el que confeccione ballets cortos y para pocos intérpretes. Pero con todo el respeto que merece Ray Barra, su carrera de bailarin, su trayectoria de profesor, sus esfuerzos por ordenar el caos de María de Avila, hay que recordarle que en ninguna parte del mundo le permitirían estos experimentos, con toda la compañía, para obras largas, sin antes demostrar valía. El precio que paga el BNC, que no es una compañía privada, es del Estado, a cambio de que a María de Avila le hagan las tablillas —el orden del día— es desmesurado.

Como hemos vuelto a comprobar en estas representaciones, el BNC cuenta con algunos elementos muy valiosos: Raúl Tino, técnicamente completo, tiene un talento escénico extraordinario. La maravillosa Arantxa Argüelles, con un giro verdaderamente excelso, ya ha conseguido una extensión suficiente, y, aunque todavía debe vigilar el estiramiento de sus pies, rodeada del ambiente adecuado llegará a donde se proponga. El aclamado Antonio Castilla posee el inapreciable tesoro de la elevación, pero debe de afianzar sus virtuosismo para que desaparezca la crispación en su baile. Las dos intérpretes de «Odetta» antes mencionadas, serían alguien en cualquier compañía. Santiago de la Quintana, con giro sobresaliente, es seguro y tiene personalidad. Y hay que saludar la presencia de un recien llegado. Juan Manuel Armas. Pero, además de estas personas y cinco o seis más, ¿con qué cuenta el BNC? La tarea fundamental, la contrucción de un cuerpo de baile, aún no ha sido comenzada, y, lo que es trágico, no podrá serlo nunca porque más de la mitad de sus componentes son siempre gente nueva. De esta forma la crítica musical, que desconoce el ballet, que ocultamente lo desprecia, tiene siempre siniestra razón cuando ante los problemas de BNC se lava las manos alegando bisoñez. Hay que obligarla a leer la lista de la Compañía. Aquí todo el mundo tiene un mezquino interés en olvidar que el BNC tiene ya seis años de historia a las espaldas.

Para terminar. En las actuaciones que se

María de Avila, directora del Ballet Nacional.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ray Barra. coreógrafo de «Poema Divino» y «Nocturno».

comentan intervinieron dos discretas artistas invitadas. Eva Evdokimova y Lynne Charles: ambas pasaron por Madrid sin pena ni gloria. Las luces, de Federico Gerlache, fueron brillantes en **Poema Divino,** de aficionadillo en **El lago,** eficaces en el resto. La dirección musical de Jorge Rubio no pudo disimular el desprecio que siente por el ballet. Y, de verdad, de verdad, sólo entres ocasiones se agotaron las localidades.

CUATRO ESTRENOS DEL BALLET NACIONAL ESPAÑOL

Por Rosa Paz

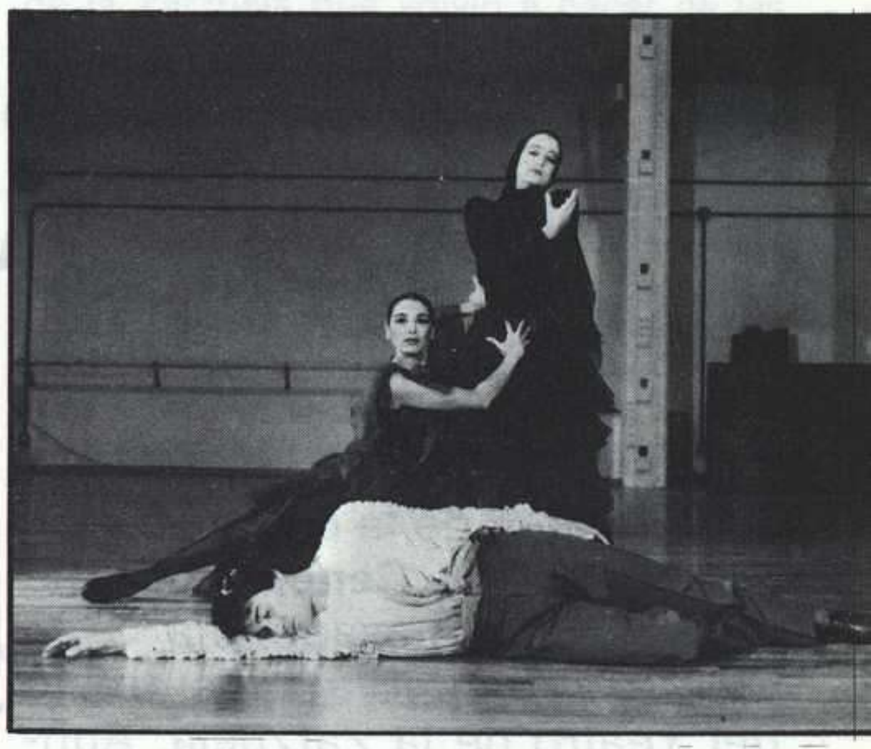
En el Teatro de la Zarzuela de Madrid se presentó el Ballet Nacional de España, en su sector español, con cuatro coreografías de reciente factura que pretenden abarcar las tendencias que el baile español puede ofrecer actualmente.

Abrió el programa una muestra del estilo más clásico de nuestro baile, la Escuela Bolera, coreografiada por un especialista en el tema: Angel Pericet. Basándose en piezas inéditas de Scarlatti **(Seis sonatas para la Reina de España,** arregladas por Miguel Angel Coria), Pericet recrea un ambiente galante y refinado de manera bastante correcta. Esta escuela requiere una técnica estilizada, técnica que consiguieron las bailarinas de la compañía, sobresaliendo Aida Gómez y Maribel Gallardo. Más floja fue la interpretación masculina. El cuidado vestuario y la sobria escenografía contribuyeron al buen gusto reinante en toda la obra.

La coreógrafa Victoria Eugenia aprovecha hábilmente la bella música de Granados, en **Danza IX,** la segunda de las piezas estrenadas, para montar un solo a la medida de la sensual Lola Greco. Lola recreó por todo el escenario su gracia y conquistó al público desde el primer momento. Tuvo ciertas dificultades, pues resulta muy complicado acoplarse en el baile a una orquesta en directo, sobre todo si la agrupación pierde a veces los papeles, lo que sucedió bastante a menudo a lo largo de toda la representación.

En cuanto a **Laberinto,** quizá su coreógrafo José Antonio piense que la evolución de la danza española camina por la senda de mezclar su estilo depurado con el psicoanálisis. Si esa es su intención y ése es el camino, en esta coreografía concreta no funciona tal relación; el resultado fue una pieza pretenciosa y pesada. La música de Montsalvatge, no obstante, sobresale por su belleza y también hay que decir que los bailarines ejecutaron con corrección su parte. El hombre, el diablo burlón, la lujuria, el placer y el dolor se entremezclan con las tinieblas y las sombras para dar como resultado un interminable LABERINTO MALIGNO.

Para terminar, el Ballet Nacional español nos presentó una versión bailada de la zarzuela de Amadeo Vives **Doña Francisquita.** Está claro que si algo conocemos bien los madrileños es la zarzuela, y encima **Doña Francisquita** es lo bastante famosa como para que cada cual se la represente mentalmente. De esta manera, sólo si la versión de la archiconocida obra que contemplamos en el escenario es lo suficientemente brillante y original que nos haga olvidar las múltiples versiones conocidas, podremos afirmar que estamos ante una buena coreografía de la



Conchita Cerezo, Ana González y Jose Antonio.

obra de Vives. Pero no fue así, Alberto Lorca ha coreografiado la bella música de forma vulgar, nos recordó a los montajes televisivos que se han hecho de este género, aunque la brillantez del vestuario y el buen trabajo de los bailarines elevó el nivel general de la obra.

Quizá el Ballet Nacional español no ha encontrado en esta ocasión el camino apropiado a seguir. Tras siete años de existencia, en los que ha habido tres cambios de dirección, es lógico que cualquier agrupación artística esté hecha un lío. Aunque en el sector clásico se traduce más abiertamente esta desorientación que en la compañía española que nos ocupa. El español tiene elementos más definidos y gente muy capaz dentro de sus filas, para que puedan subsanarse los fallos reflejados. Sobre todo hay que destacar la indisciplina que flota en el ambiente y repercute en los resultados. Si hay algo que una compañía de ballet, sea del tipo que sea, debe obligatoriamente tener es trabajo continuado y disciplina absoluta.

PACO RUIZ

Ensayo general de «Laberinto».

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

AGNES BALTSA INAUGURA LA TEMPORADA CON LA «CENERENTOLA»

Por Carlos Ruiz Silva

Con una realización globalmente aceptable de la ópera cómica de Rossini **La Cenerentola** dio comienzo el pasado día 3 de febrero la temporada de abono del Teatro de la Zarzuela. Aunque muy inferior a las óperas mozartianas del mismo género, esta **Cenicienta** es una obra agradable (casi siempre) hecha con buen pulso y comicidad y en ciertas partes de su curso con inspiración. El dominio de los recursos teatrales y de la técnica del canto se muestran en toda la partitura, si bien la larguísima duración del primero de los dos actos en que se divide la obra, que pasa de hora y media, llega a hacer que ésta resulte algo pesada, sobre todo en lo que respecta a los pasajes en los que el oficio suple a la vena creadora.

Sobre unos decorados y figurines diseñados por Allen Charles Klein, bonitos y originales, con un sentido que podríamos calificar de barroquismo ingenuo —creados en principio para el festival de Glyndeaburne— pudimos asistir a una representación dirigida con eficacia por Emilio Sagi, que siguió los pasos de la dirección escénica original de John Cox. En general fue adecuado el ritmo de la escena y conseguido el ámbito cómico aunque, en mi opinión, faltó algo del espíritu poético que también se halla en la historia, singularmente vinculado a la protagonista. El vestuario de la señora Baltsa, diseñado por Pepe Rubio y realizado por Cornejo, se aparte bastante del excelente hecho para el coro y no es muy afortunado, como tampoco lo son los de las hermanas malvadas y sobre todo el muy feo —por qué confundir fealdad con comicidad— de «don Magnifico

POLYGRAM

En su aspecto vocal, lo mejor estuvo, sin duda, en la actuación de la mezzosoprano griega Agnes Baltsa que hacía su presentación operística en Madrid. De hecho, estas representaciones de **La Cenerentola** se montaron exclusivamente para ella, que, al parecer, exigió este título para su debut madrileño. Es indudable que se trata de una buena voz, mejor en centros y en agudos que en graves, aunque personalmente encuentro que su timbre y su forma de cantar, en general muy incisiva, no son los más apropiados para este personaje. A su «Cenicienta» le faltó cierta dulzura en la emisión y en el fraseo y en las agilidades no siempre estuvo perfecta. Un fallo en la memoria le hizo dar un pequeño traspiés a comienzos del segundo acto, oyéndose luego al apuntador en demasía. El éxito o el fracaso de una protagonista de **La Cenerentola** estriba casi exclusivamente en el rondó final. Hasta esos momentos la representación había transcurrido con bastante frialdad y Baltsa, sabiendo que se jugaba todo en este final, supo ofrecer un canto seguro y brillante que coronó con un excelente Si bemol. No fue un debut memorable, aunque sí muy aceptable para una figura que se encuentra entre las más cotizadas y prestigiosas de su cuerda.

El resto del reparto fue muy gris. Ninguna buena voz ni tampoco ninguna gran actuación escénica. Particularmente malo me pareció el «Don Magnifico» de Enzo Dara, de voz pequeña y opaca además de corta. Intentó suplir sus carencias vocales con sus dotes de caricato, aunque sin conseguirlo. Tampoco Graciela de Gyldenfeldt ni Gertrude Jahn —«Clorinda» y «Tisbe»— poseen voces interesantes. Ya sé que para estos personajes secundarios no se pueden ofrecer voces de primera línea, pero ¿no existen cantantes españolas capaces de interpretar dignamente este tipo de papeles? El «Don Ramiro» de Douglas Alhstedt tuvo al menos una línea correcta dentro del tipo de tenor rossiniano ligero y salvó con dignidad algunos difíciles escollos de su no muy

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

largo papel. Tanto Bruno Pola como Simone Alaimo —Dandi y «Alidoro»— pertenecen a un tipo de cantantes que pueden resultar muy adecuados como comprimarios pero que no alcanzan la suficiente categoria como para enfrentarse con brillantez a dos arias dificiles como las que Rossini les dedica en su ópera.

El coro masculino del Teatro de la Zarzuela se movió con soltura escénicamente, aunque en el aspecto musical resultó más bien gris. Director musical de esta **Cenerentola** fue Alberto Zedda, estudioso de la obra de Rossini a quien se debe la edición critica de esta ópera que presentaba numerosos problemas filológicos. Su labor en el foso fue digna, si bien no siempre acertó a plasmar con la transparencia requerida la escritura rossiniana. La concertación fue realizada, en general, con corrección y algunos pequeños desajustes seguramente serán corregidos en representaciones sucesivas. La Orquesta Sinfónica de Madrid respondió con corrección ya que no con brillantez a las órdenes del maestro italiano. Fue, pues, una representación de **la Cenerentola** de nivel aceptable pero poco más. Esperemos poder escuchar de nuevo a Agnes Baltsa en algún otro título y con compañeros de más categoria.

El público de la primera representación estuvo frio, como ya se ha indicado, durante toda la velada y sólo después del rondó final mostró visos de calor. La salida en solitario de Agnes Baltsa fue acogida con aclamaciones, y con aplausos más o menos corteses la de los demás intérpretes. Ya en otras ocasiones me he quejado de mal funcionamiento del telón de la Zarzuela que volvió a hacer de las suyas en la representación comentada. Esperemos que, de una vez, se ponga remedio a esta falta de profesionalidad.

Una última nota sobre el programa de mano. En general, puede calificarse de excelente, con el libreto en el original italiano y la traducción castellana, varios artículos sobre la ópera y reproducción de diversas ilustraciones vinculadas al mundo de la **Cenicienta.** Sólo sobran, a mi juicio, las páginas que en inglés y en francés se dedican al argumento de la ópera.

HINDEMITH Y MENOTTI EN VERSION CASTELLANA

Anticipándose a la temporada de ópera propiamente dicha, se escenificaron en el Teatro de la Zarzuela los dias 16 y 18 de enero un tríptico de piezas breves formado por **Ida y vuelta,** de Paul Hindemith y **El teléfono** y **La medium,** de Giancarlo Menotti, las tres en versión castellana. No es éste el momento de discutir los pros y los contras de cantar las óperas traducidas. Personalmente soy partidario de ofrecerlas en su versión original, aunque en algunos casos pueda estar justificado el verterlas a una lengua distinta de la suya propia. A este respecto creo que la solución más satisfactoria es la que combina ambas formas, tal y como sucede en Londres: un primer teatro, el Covent Garden, ofrece siempre —alguna excepción no hace sino confirmar la regla— las óperas en su lengua original, mientras que un segundo teatro, el Coliseum, brinda su repertorio en inglés. Desgraciadamente cuando en Madrid no disponemos siquiera de un teatro difícil es pensar en una solución como la que brinda la capital británica. En el caso particular que nos ocupa, me parece aceptable que estas tres breves óperas, en las cuales el elemento teatral corre importancia pareja al musical, se hayan ofrecido en castellano; contando con reparto, escenografía y dirección propios de la Zarzuela.

Ida y vuelta (Hin und Zurück) de Hindemith es una brevísima ópera, apenas un cuarto de hora, sencilla y original. Estrenada en 1927, es una mirada irónica y burlona sobre los melodramas cinematográficos de la época, una historia de infidelidad conyugal que acaba en asesinato y suicidio; pero al igual que sucede en el cine, en el que la cámara puede dar marcha atrás, en la ópera todo vuelve a suceder sólo que al revés. La música de Hindemith se adecua perfectamente a la situación escénica, aunque tal vez le falte un poquito más de sentido de juego y de ligereza. Pero es una obrita muy agradable de ver y escuchar.

Las dos obras de Menotti son muy diferentes. **El Teléfono** es una ópera cómica que recoge el problema de un enamorado que quiere pedir a su novia que se case con él y es interrumpido una y otra vez por las llamadas telefónicas, por las que la joven siente especial predilección. Al final, la petición amorosa, se hará, naturalmente, por teléfono. Menotti consigue una pieza fresca y graciosa con efectos teatrales de buena ley que hacen reir al espectador. Refleja, además, una cierta realidad social en clave de humor: la implantación masiva del teléfono en los Estados Unidos en los años cuarenta. Esto lo habia ya realizado en Francia Jean Cocteau, con el estreno de su monólogo **La voz humana,** dado a conocer en 1932 y convertido en ópera por Francis Poulenc en 1959 y en el que una joven abandonada por su amante realiza un desesperado monólogo a través del teléfono. (Por cierto que seria interesante contemplar estas dos obras en una misma sesión en la Zarzuela: el monólogo de Cocteau, en traducción castellana, que podría hacer alguna de nuestras jóvenes y buenas actrices —Angela Molina o Victoria Abril— y la ópera de Poulenc de la que podría ser buena intérprete Enedina Lloris, cuyos rasgos vocales tienen una línea más o menos similar a los de Denise Duval, la soprano para quien Poulenc escribió su ópera). **La Medium** es una ópera más amplia y ambiciosa en la que una espiritista acaba siendo víctima de sus propias supercherías. Sin embargo, tanto el aspecto teatral como el musical de **La Medium** han envejecido mucho desde 1946 y el lirismo un poco artificial de Menotti aparece caduco y pasado, a pesar de la innegable habilidad del autor en los dominios de los entresijos teatrales.

Tanto la escenografía de Simón Suárez como la dirección escénica de José Luis Alonso resultaron muy positivas y adecuadas a las tres historias, al igual que la actuación de los actores-cantantes. Tal vez en **La Medium** no se solucionó adecuadamente el problema de la luz, demasiado viva para el tono misterioso y oscuro de la obra. La interpretación fue globalmente aceptable, en especial por lo que se refiere a las cantantes femeninas: Ascensión González en **Ida y vuelta,** Enedia Lloris en **El Teléfono** y Carmen González y Mabel Perelstein en **La Medium.** Las cuatro desarrollaron una buena labor en su doble vertiente teatral y musical aunque la señorita Perelstein, en algunos momentos, no contuvo lo suficiente su innata, al parecer, tendencia a la sobreactuación. La Orquesta Sinfónica de Madrid estuvo gobernada por José Ramón Encinar, que consiguió de ella una buena prestación. Pero más que esta o aquella labor individual, las tres piezas obtuvieron un meritorio resultado propio de una labor de conjunto. El público pasó un buen rato y aplaudió con cariño a todos los intérpretes, especialmente a las protagonistas femeninas. En conjunto, un espectáculo modesto pero digno. ¿No se animarán los responsables de la Zarzuela a encargar tres óperas breves a tres autores jóvenes españoles?

Paul Hindemith, autor de «Ida y vuelta», ópera breve estrenada en 1927.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Universidad Internacional Menéndez Pelayo

CURSO DE ANTROPOLOGIA DEL FLAMENCO

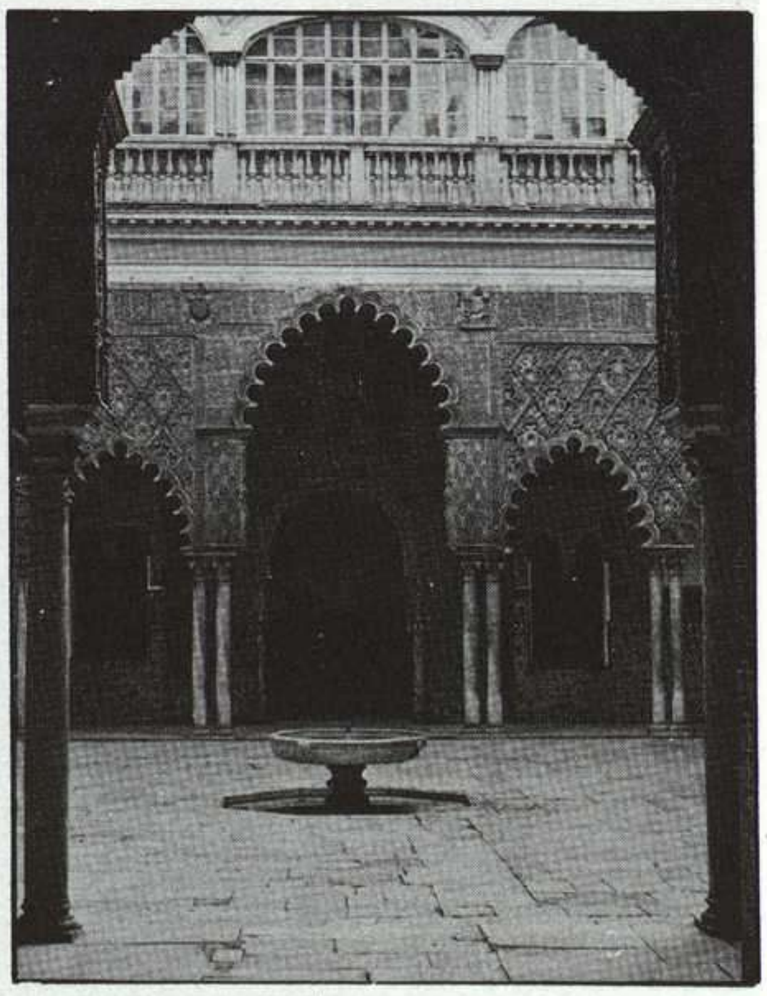
Por Sabas de Hoces

En colaboración con el Ministerio de Cultura y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y dentro de los Cursos de Otoño-85 de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, se realizó en Sevilla un Seminario teórico de Introducción a la Antropología del Flamenco, paralelamente a las demostraciones prácticas de las correspondientes Actividades Culturales, específicamente programadas para profesores y cursillistas, que cuando era posible se extendían también al público interesado.

Durante una semana lectiva, los diversos especialistas y profesores, congregados por los directores del Curso, Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, también ponentes del mismo, como catedráticos de Lengua y Literatura Españolas, fueron dando sus comunicaciones ante un alumnado nutrido, generalmente procedente de la Universidad española —estudiantes o graduados— junto a no pocos extranjeros interesados todos en ahondar por las manifestaciones peculiares del pueblo más culto de Europa: Andalucía.

Desde muy especializados saberes, el Flamenco fue analizado mañana y tarde, por un grupo de acreditados conocedores del tema, que tras detalladas exposiciones en apretados resúmenes de un par de horas o más, entraban en abierto coloquio con los participantes en el Curso, para aclarar conceptos o pedir explicaciones complementarias, hasta que se daba por agotado el temario.

La inauguración del Curso corrió a cargo del codirector del Seminario, José María Pérez Orozco, que paralelamente a su análisis semiológico del Flamenco, fue describiendo los diversos niveles o estados por los que pasa el aficionado al cante flamenco, según va ganando conocimientos, parejos al de la iniciación en un exorcismo ascético, capaz de llevarle a la percepción del techo más elevado, semejante a los más intensos fenómenos de la vida contemplativa. Y no es para menos, contado por quien en su entendida y sentida disertación, fue capaz también de emocionar al auditorio, al transmitirle su enamoramiento lleno de recursos poéticos por el cante. José María resulta además un presentador facultativamente ideal —al decir ideal, desde un punto de vista facultativo, no estamos pensando en ningún guaperas hortera, de los que aparecían en RTVE repartiendo a las cámaras mecánicas sonrisas de mil dientes, sin un gramo de talento en las meninges— para hacer de maestro de ceremonias en todo acto escénico que quiera simplemente presentarse con una voz sentida, poética y entendida. En la presentación de las «Estampas del Flamenco» que el Ayuntamiento de Sevilla, ofreció en los Reales Alcázares a las Delegaciones Sudamericanas de la OTI, su locución inicial. ahorró muchos minutos de calentamiento a la Fragua Flamenca de la Familia Peña, a pesar de encontrarse en el auditorio un público no idóneo. La observación no es gratuita, si reparamos en que todavía subsiste por nuestras candilejas, la idea de que quien se suba a ellas, tiene que ser un cuerpo que se caiga de guapo y no una inteligencia a lo Mellizo, que si se cae de algo, es de humano, capaz y sensible, como José María Pérez Orozco. Por la tarde, el escritor y periodista Romualdo Molina trató sobre la historia del Flamenco, considerando las etapas principales: los inciertos orígenes, la etapa hermética, el café cantante, la ópera flamenca, la época de Festivales... períodos que por sí solos podrían ser objeto de temas monográficos. Los nombres más destacados salieron a relucir, entre los que el alumnado hizo su acopio y polemizó después en el coloquio, incluso con disparidad de criterio respecto a la ponencia. Se veía que las categorizaciones en la materia, son siempre muy objetables, tratándose de un público aficionado y en ocasiones entendido.



Los Reales Alcázares.

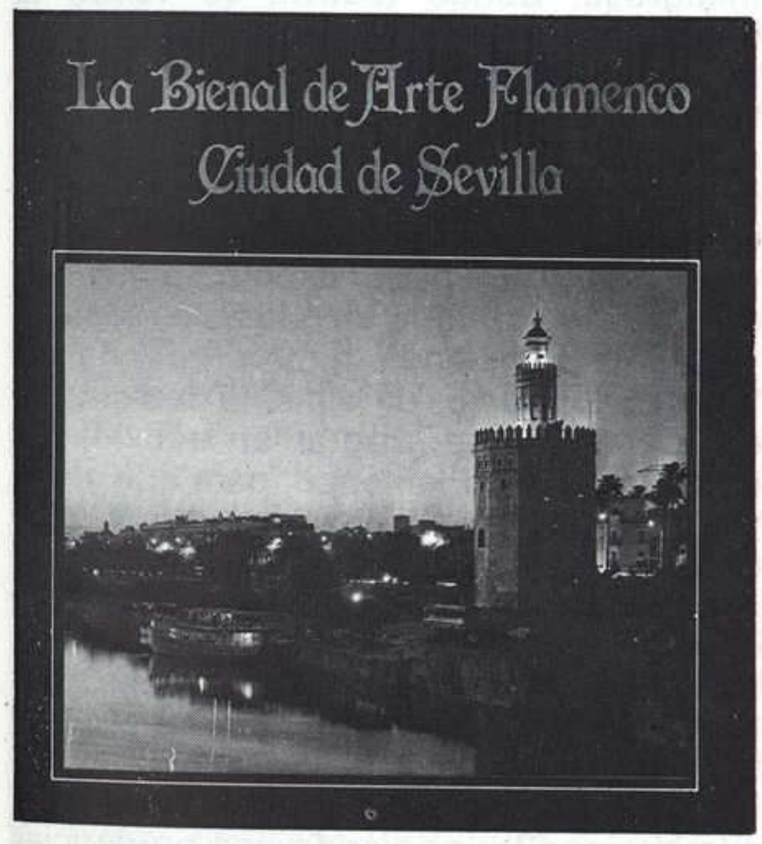
El segundo día, martes 17, por la mañana, Sabas de Hoces presentó su ponencia ofreciendo una explicación de los componentes internos de la música flamenca, para la que proveyó al alumnado de unos conocimientos elementales de la teoría rítmica, melódica y armónica. Fue valioso colaborador en la disertación, el joven tocaor de diecisiete años, Pedrito Peña, que con ilustraciones ensayadas brevemente con el ponente, la noche anterior, permitieron la comprensión práctica de cuanto iba puntualizando el disertarte, con ayuda también de una pizarra.

A continuación se reservó dos sesiones a Miguel Acal Jiménez, un conocedor directo de los contenidos de su lección sobre **Los estilos flamencos.** El autor de sus dos documentadas conferencias, periodista y director de los programas de Flamenco de Radio Cadena Andaluza durante más de veinte años (y al parecer interrumpido éste enciclopédico trabajo, por insuficiente valoración del mismo, desde los responsables de la emisora), dio una espléndida muestra de sus conocimientos al detalle sobre el cante y los cantaores, de los que aquí en Madrid, en la periferia del Arte Flamenco, generalmente andamos de oídas. Hace falta haber vivido en Andalucía por los entresijos del Flamenco, para saber todo lo que Miguel Acal enseñó, al estar envidiablemente relacionado, en persona, con los grandes del cante de los últimos años y en particular con el recientemente desaparecido maestro Antonio Mairena.

Por la tarde, turno para el otro codirector del seminario Juan Alberto Fernández Bañuls, que además de desarrollar una aleccionadora ponencia sobre **La poesía flamenca** como profesor de Lengua y Literatura que es, se multiplicó durante el Curso, para estar en todas partes y resolver los mil imprevistos propios de estos casos, presentar a los profesores, conducir a los cursillistas, preparar las actividades paralelas, citar a participantes e intérpretes, gestionar tramitaciones administrativas, cumplir socialmente —y sociablemente—, poner orden entre el auditorio para colocar al máximo posible de espectadores en los habitualmente desbordados recintos y en fin, hacer una permanente superación de medios disponibles, sin cuya labor de alguien, estos eventos transcurren frecuentemente, peor que una rifa de gallos en un corral de zorros

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

hambrientos. Mencionemos en el éxito del organigrama, a la eficaz secretaria de los directores Ana Córdoba Montesinos. Uno, que va siempre a la consideración crítica de toda labor organizativa con demostraciones públicas y en las que parezco tener una cierta fama de severo —lo que no resulta objetivo, pues cuando veo posibles fallos, expongo claramente sus deducibles causas y a veces hasta sugiero soluciones, que si se ponen en práctica, da la casualidad que son las que funcionan, como no podía ser menos, ya que RITMO CASI SIEMPRE TIENE RAZON — no tengo inconveniente en manifestar en esta ocasión que el tandem José María Pérez Orozco-Juan Alberto Fernández Bañuls-Ana Córdoba Montesinos está muy capacitado para poner en pie cualquier proyecto, por grande que sea su envergadura, en materia de cultura andaluza y vistas sus respectivas demostraciones técnicas y humanas, así como sus conocimientos directos, intrínsecos, de lo que se proponen colaborar, con vistas a desplegar la próxima Bienal del Arte Flamenco en la ciudad de Sevilla. Llamamos pues la atención de cuantas entidades intervengan en venideras promociones de divulgación sobre la mencionada cultura andaluza, empezando por el Ministerio de Cultura, pasando por la Junta de Andalucía y terminando por la Diputación Provincial de Sevilla, para poner de relieve que estos jóvenes mentores del Arte Flamenco en la Universidad Internacional



Próximamente se organizará una Bienal de Flamenco.

Menéndez Pelayo y su director en Andalucía Pedro Romero de Solís, saben lo que se hacen artística y culturalmente —se podría decir también económicamente— con bastante más predicamento, que lo que se ha hecho hasta ahora en cualquier promoción de este Arte, incluidas las sonadas «Cumbres Flamencas», de gastos cuantiosos y resultados artísticos menores, con unos tratamientos estereotipados, disposición rutinaria cuando no cansina, endeble e inauténtica, al creer por parte de los organizadores ministeriales, que los foráneos o desconocedores del Flamenco se conforman simplemente con un aluvión de artistas, desvalorizados por la propia cantidad y desustanciados de su propio tópico sobre un escenario, al que no se suben más que retazos desmembrados de cómo verdaderamente se produce el Arte Flamenco, en su propia estirpe de cada grupo familiar: el estilo de las Dinastías del cante, que se llama y que es como Fernández Bañuls y Pérez Orozco tienen concebido su conocimiento y divulgación universal, por que ya no es simplemente cante, sino además teatro, marco de trabajo, marco social, marco de vida... algo insuperable e increible como espectáculo testimonio.

El penúltimo día del Seminario, tuvimos ocasión de oír a una eminencia del Folklore: el hispanista Paulo de Cabalho Neto, autor del trabajo más exhaustivo tocante a la obra del padre de la cultura popular Antonio Machado y Alvarez llamado también «Demófilo». El profesor Carbalho nos demostró, cómo en estos años ha perfeccionado la bibliografía que reunió sobre Demófilo, hace ya casi quince años con ocasión de su tésis presentada en la Universidad de Sao Paulo y que le valió el título de Doctor en 1971. El tema de tal trabajo era **La influencia del folklore en Antonio Machado.** El disertante encomió a los alumnos la importancia de un rigor en las citas y datos bibliográficos hallados a lo largo de la obra de Machado y Alvarez, autor entre otros textos importantes de su **Colección de Cantes Flamencos,** obra maestra y precursora del género.

Por la tarde el escritor Fernando Quiñones, nos hizo una lectura de su relato flamenco **El testigo,** en donde demostró y encantó al auditorio por su milimétrico conocimiento del lenguaje flamenco, a la magistral altura de lo que hace el vallisoletano Miguel Delibes con el habla rural castellana. Además, ilustró la lectura con gracia y arranques de cantes que culminaba en ocasiones, apoyado por la discreta guitarra de «El niño de los rizos»... Sesión poética, musical y cachonda, en la que los cursillistas se relajaron tras varios días de ponencias más cerebrales. Tras la sesión de Fernando Quiñones, el alumnado se consolaba comentando que había salido ganando con el CAMBIO. Se referían al hecho de que originalmente fue invitado Antonio Gala al Seminario pero al no poder llegar a un acuerdo con los organizadores —que padecieron incluso un epistolario problemático del señor Gala— se resolvió llamando a Fernando Quiñones, que zanjó la contrariedad en cuanto llegó al curso.

El último día por la mañana, se presentó una semblanza de Antonio Mairena, por medios videotelevisivos, cuya glosa corrió a cargo de Alfonso Eduardo Pérez Orozco, periodista experto en múltiples temas —cine, jazz, música popular, flamenco— además de ser un gran comunicador de mass-media con los que se desenvuelve perfectamente, desde un punto de vista técnico y además humano. Alfonso Eduardo nos describió muy apropiadamente la personalidad del último gran cantaor del arte gitano-andaluz —como gustaba decir al propio Antonio Mairena—, sus pensamientos, sus criterios, sus cualidades, sus cantes, sus trabajos de perfección interpretativa, su ortodoxia, con la que se cerraría por el momento, estos casi dos siglos de historia pública del cante. Tres videos grabados en su propia casa familiar, mostraron, con distinto énfasis, el arte del último clásico, que resumió en su obra lo que ha sido el flamenco hasta hoy.

Por fin la última sesión la ocuparon cinco ponentes simultáneamente, para desarrollar el título general de «Flamenco y marginación» del que luego cada uno de los conferenciantes se desentendió todo lo que pudo. Manuel Barrios, recopilador de la obra flamenca de Blas Infante, hizo una primera intervención muy densa que hubiera requerido él solo una sesión exclusiva para ella. Apoyó los supuestos históricos de Blas Infante, entre otros diversos conceptos. Después, Amós Rodríguez Rey consideró en intervención justa y acertada el tema de la Generación del 98 y sus conocidos criterios peyorativos sobre el Flamenco, debido como se sabe al desconocimiento de esta pléyade de intelectuales sobre el particular y cuya influencia de criterios no sería neutralizada hasta que posteriormente Falla no se manifestara en oposición, al convocar el legendario y por otra parte ingenuo Concurso de Cante en la Granada de 1922. Antonio Carmona, de la Secretaría de Estudios y Aplicaciones para la Comunidad Gitana y Pedro Peña, destacado y conocido guitarrista flamenco —padre del muchacho Pedrito Peña que colaboró tan valiosamente en la comunicación de Sabas de Hoces— y participante también notable en las Muestras de Flamenco paralelas al Seminario, forzados ambos por el poco tiempo que les dejaron sus compañeros disertantes de mesa, hicieron breves pero interesantes intervenciones. A Pedro Peña le faltó sólo disponer de una guitarra para ilustrar adecuadamente sus explicaciones musicales. Habría encandilado al auditorio más y mejor que nadie. Para la próxima vez, ya lo sabe: venirse con su guitarra, de la misma manera que otros se vienen con sus libros, sus cintas o sus videos... Cada loco con su zoco, dicho sean sin el menor reproche mercantil hacia nadie. Félix Grande por su parte, que llegó tarde, disertó sobre varios puntos cogidos al vuelo de lo que tocaron los demás, al no valerle la ponencia que inicialmente había preparado. Poético y comedio, como siempre,

Antonio Mairena fue evocado por Alfonso Eduardo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

medió con acierto en cuantas controversias se sucitaron. Sin embargo, en el coloquio se manifestó alguna diferencia sobre la importancia decisiva —o por el contrario equivocada— del intelectual en el Flamenco. Aunque quien esto escribe alegó en el coloquio que «*empezaban a sobrar intelectuales en el flamenco*», —sin duda influido por el inmediato hecho de los que no nos regalan ni una sola mañana de su vida para integrarse en un Seminario, al venir con el tiempo justo, o llegan tarde, o incluso no vienen...— me faltó tiempo para explicar que en realidad lo que sobran son los tratamientos de algunos intelectuales para con el flamenco. A Félix Grande, que se apresuró a decir que «*aquí no sobra nadie*» —humanamente desde luego que no, pero técnicamente lamento discrepar— no pude materialmente detallarle el sentido de lo que se debatía —al haberse prolongado demasiado los cinco ponentes y tener que marcharnos varios de los que allí estábamos, para los Reales Alcázares a los que si llegábamos tarde, corríamos el riesgo de no tener acceso al espectáculo hermoso, único, de la Muestra de Flamenco en familia de Pedro Peña y su linaje— pero se lo voy a explicar brevemente desde aquí, porque Félix Grande es importante en la cultura flamenca, y si le convenzo, puesto que él no es ningún pertinaz intransigente —todo lo contrario— a lo mejor hasta nos ayuda a dar un golpe de timón, a la actual relación del cante con sus posibles y mejores vías de estudio, conocimiento e investigación, para una más documentada divulgación. El profesor Carbalho Neto lo esbozó un poco, cuando al hilo de la pequeña controversia suscitada medió en estos términos: «*Nosotros los antropólogos, cuando hacemos reuniones de trabajo, divulgación, investigación, etc., contamos siempre con varios brujos y alrededor de ellos, nos esforzamos una serie de expertos en indagar sus artes y saberes...*» Es decir, ya no funcionan como bustos parlantes ante los no iniciados. En EE.UU., los denostados USA, pero que son los que son, primordialmente gracias a su capacidad de investigación, que subvenciona la gran industria y realiza en buena parte la Universidad, sobre cualquier materia, ciencia, sociología, antropología... cuando a alguien se le ocurre llevar adelante un trabajo no ya científico, sino de simple divulgación, por ejemplo: sobre marginación, no se limitan a reunirse una docena de expertos más o menos cualificados, sino que lo primero que hacen es buscar prostitutas, delincuentes, drogadictos, homosexuales... y a partir de ahí, inician

Félix Grande.

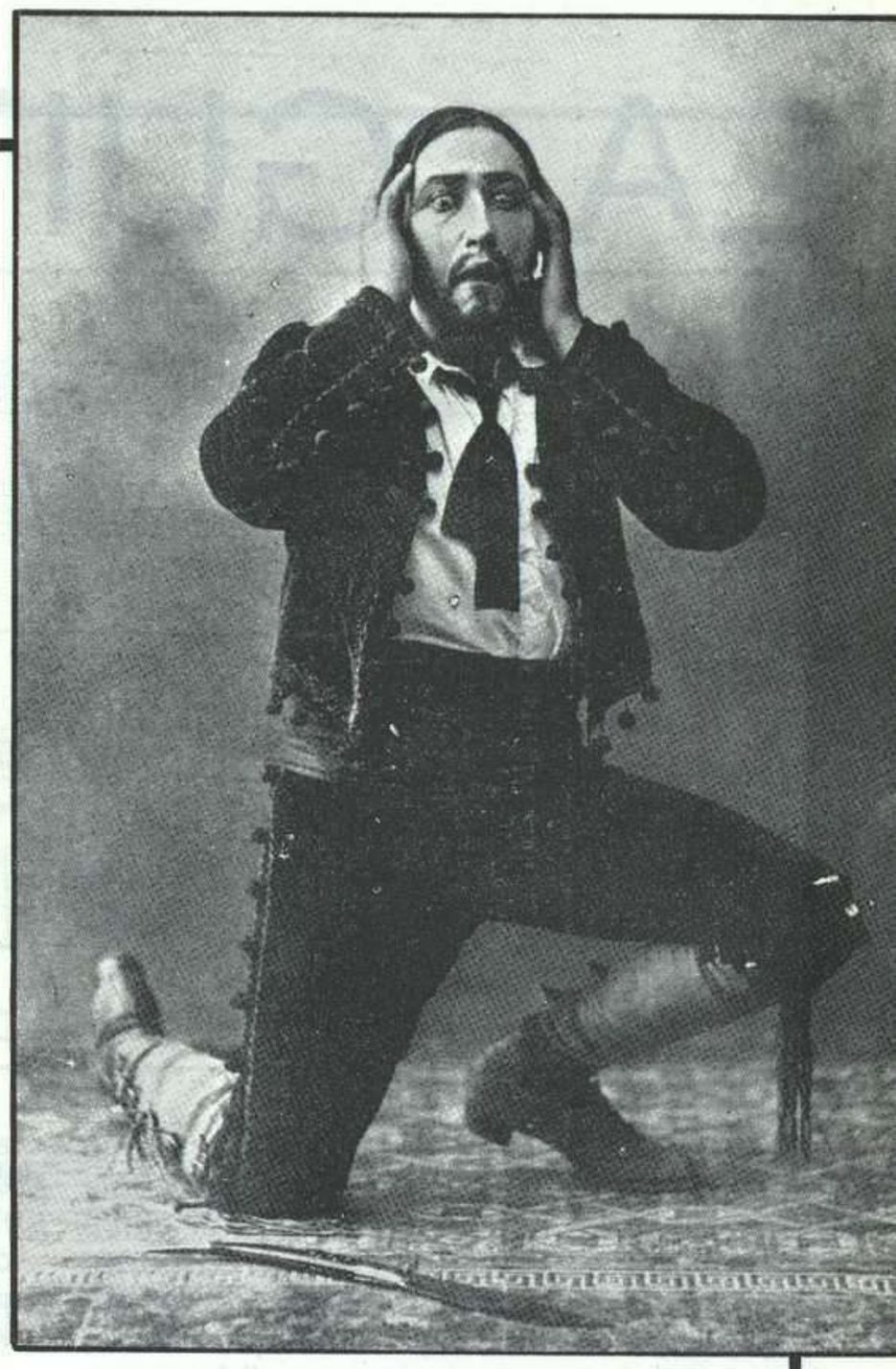
una comunicación exhaustiva, bien ante un público físicamente presente, bien ante otro ausente que sigue a través de la radio o la televisión, los cuestionarios y respuestas. Agotada la sesión meramente divulgativa, el material grabado puede aprovecharse después para realizar un estudio analítico de investigación, que a lo mejor requiere un año de trabajo.

¿Quién hace en España algo, ni parecido, sobre el flamenco? ¿Quién llama a cantaores, tocaores, bailaores... para trabajar en PLAN AMERICANO con todos ellos? Y si alguna vez se ha acudido a algún profesional del Arte Flamenco —lo que suele ser de muy mal fario, porque es señal de que el interfecto se tiene que estar muriendo, ya que vivos y coleando, no parecen mover la curiosidad de nadie— para indagar sobre su arte ¿Cuántos antropólogos, sociólogos, musicólogos, etnólogos, semiólogos, filólogos... figuran en el encuentro? ¿A cargo de quien corren, estos encuentros, cuando corren? Hasta ahora la aproximación al Flamenco ha sido mayoritariamente a cargo de aficionados, que en algunos casos eran periodistas, o todo lo más gentes de letras. Estamos mejorando. Antaño no pasaban de ser boticarios. En los tres casos, boticarios, periodistas o literatos, nos encontramos ante indudables amantes del género, pero hay que tener la franqueza de decir, sin animosidad alguna, que ninguno de ellos dispone de las HERRAMIENTAS ADECUADAS para empezar a entrarle al Arte Flamenco, de otra manera a como lo ha venido haciendo la flamencología al uso. Estamos velando el cadáver de una flamencología al uso, sin que nadie se atreva a cerrar el ataúd de tan interminables exequias. La perspectiva es que o acabamos el velatorio, o esta nos va a matar a todos revestidos de flamencólogos. De momento está pasando esto último. Llevamos casi un cuarto de siglo viviendo a costa de Ricardo Molina en los saberes más ciertos del Flamenco y cerca de setenta años desde aquella básica indagación técnica y musical que hiciera Manuel de Falla. Los demás no hemos pasado de ser divulgadores culturalistas, mejor o peor ilustrados, que a menudo hacemos más literatura que investigación. Mucha lírica y poca ciencia. A esta unilateralidad le hemos puesto el presuntuoso nombre de Flamencología. Yo definiría la flamencología como ese común error frecuente de periodistas y literatos —y en ocasiones de inspirados poetas— que nos hablan de una cultura racial (sin sentido ideológico, quede claro) con criterios NO ETNOLOGICOS de una cultura humana con criterios NO ANTROPOLOGICOS de una cultura social con criterios NO SOCIOLOGICOS de una cultura de signos con criterios NO SEMIOLOGICOS de una cultura lingüística —originalísima— con criterios NO FILOLOGICOS y finalmente y para desiderata total, de una cultura musical con criterios NO YA MUSICOLOGICOS SINO NI SIQUIERA MUSICALES. O sea, es como una película de chinos... pero sin chinos. La flamencología es una rebotica milagrosa, donde todavía se vende el ungüento desungüentado. En esta rebotica, el tema literario, lo trillan —los que lo trillan— como efecto lisiado de la tradicional educación literaria en nuestros planes de enseñanza general, donde las otras materias —ciencias relativamente nuevas— no figuran ni por asomo, lo que trae el curioso fenómeno de que no se sepa, ni siquiera, a quienes habría que llamar fuera de los corros de la patata de siempre, cada vez que se programan actividades paralelas sobre Flamenco, para que aporten algo nuevo de una vez, desde esas ciencias y ya que no queremos pensar que lo que ocurre con el Flamenco es que es un coto cerrado de unos cuantos amiguetes, que aman tanto el cante, que han decidido monopolizar sus conciliábulus, a medias con los gestores oficiales del Ministerio de Cultura —¿mediocridad o complicidad?— poniendo una prudencial distancia ante PELIGROSOS técnicos graduados en esta materia científicas, pero extraños al cotarro amiguista de tuertos en país de ciegos. O sea, lo de siempre... cuestión de momio.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Viejas fotografías de mi álbum

MIGUEL FLETA



Por F. Hernández Girbal

Una bella voz es un don del cielo», dijo la famosa soprano Adelina Patti, nacieda en Madrid, que la tuvo bellísima. Y lo mismo pudo repetir aquel muchacho aragonés que vio la luz en el pueblecito oscense de Albalate de Cinca. Nunca pudo suponer Miguel Burro Fleta, pues éste era su nombre, que en corto espacio de tiempo habría de alcanzar la más alta cumbre del arte lírico. Fue como si un hada generosa le hubiese tocado con su varita mágica, haciéndole vivir, deslumbrado, lo que nunca llegó ni a imaginar. De la pobreza y la oscuridad a la gloria y la opulencia.

Jotero aficionado en su niñez y juventud y cabo de cornetas en el servicio militar, manifestó pronto una gran intuición musical. A los veinte años era todavía mozo de labranza en Zaragoza; a los veintiuno estudiaba solfeo y canto en Barcelona con su profesora Luisa Pierre-Clerc y a los veintidós deja pasmado al público de Trieste interpretando en su teatro de ópera la parte de «Paolo» en **Francesca da Rimini** de Zandonai. ¿Cómo pudo producirse este asombroso milagro? ¿Cómo fue posible que el joven Miguel consiguiese, tan fácilmente, lo que a otros les costaba largos años de esfuerzo y estudio?

Fleta, aunque era inculto, poseía ese DON DEL CIELO y una gran disposición para la música. Aprendía rápidamente cualquier composición. Si a ello añadimos que su voz era, a la par, poderosa y dulce, bellísima de timbre y capaz de expresar todos los matices, tendremos contestadas, en parte, las dos preguntas. Pero esto, con ser mucho, no bastaba para hacer de él un tenor excepcional. Hacía falta el artífice que tallara tan rico diamante y este fue esa cantante francesa conocida en el mundo artístico por Luisa Pierrick, que en seguida fue su amante y madre de sus hijos Miguel y Alfonso. Ella hizo a Fleta y cuando ya convertido en «primo tenore» se produjo el alejamiento, Fleta se acabó. Su fulgurante y corta carrera duró tan sólo cinco años. Fue como una luminaria poderosísima que tras alcanzar su plenitud deslumbrante comenzó a declinar hasta acabar en tibios y tristes destellos.

Los ecos de la triunfal noche de Trieste se extendieron por todo el orbe lírico y el joven tenor fue llamado por los grandes teatros. No defraudó en ninguno. Los éxitos que obtuvo fueron resonantes. Su nombre era suficiente para llenar las salas. Las óperas se sucedieron: **Tosca,** que nadie había cantado con tanta exquisitez y emoción; **Aida,** en la que conseguía fundir en uno los cuatro tenores que en verdad necesitaría; **Rigoletto,** cuyo dúo cantaba de manera maravillosa; **Pagliacci,** en la que daba medida de su temperamento dramático y, sobre todo y ante todo, su portentosa interpretación de «don José» en **Carmen**, como actor y cantante. Yo, que le escuché en ella, puedo asegurar que no he vuelto a oír cosa igual. En la célebre romanza de la flor, su voz privilegiada sonaba cálida, brillante y seductora, expresando admirablemente el amor traicionado, la pasión y los celos. En el final, tal como aparece en la fotografía que ilustra estas líneas, llegaba a estremecer al público y a la protagonista con sus acentos de dolor y desesperación. ¿Quién ha cantado y representado este último acto como Miguel Fleta? Sinceramente creo que nadie.

Baste decir, para dar una idea de la magnitud de su triunfo en el Teatro Real de Madrid, que los aficionados exclamaron: «*Desde los tiempos de Gayarre no se había oído a un tenor tan completo*». Llegó el año 1922 cobrando seis mil pesetas, de las de entonces, y acabaron pagándole nueve mil por función. Con sus actuaciones el regio coliseo recobró sus antiguos esplendores. En Madrid no se habló de otra cosa.

Luisa seguía siendo para él su «*ángel de la guarda*», como Miguel reconocía ante todos. Este mismo año le acompañó en su gira a América y más tarde, después del nacimiento de su segundo hijo, acabaron por alejarse: él de un teatro a otro cosechando triunfos; ella, la mayor parte del tiempo en Francia. Por esos días de 1926, Fleta estrena en el Teatro de la Scala, de Milán **Turandot,** la ópera póstuma de Puccini dirigida por Toscanini. Ella marca el cenit de su vertiginosa carrera. Sigue cantando, pero alejado de los cuidados de Luisa, falto de su autoridad y disciplina se entrega a las aventuras galantes y a los amigos interesados y halagadores. Y llega, al fin, la esperada ruptura que se ultima por cartas. Los hijos quedan en poder de la madre.

Al iniciarse el año 1927 conoce en Salamanca a una joven de distinguida familia. Se llama Carmen Mirat y tal vez en su belleza morena cree ver a la «Carmen» de Bizet. Se casan en el mes de mayo y quien esto escribe tuvo la suerte de asistir a la boda como periodista. Entonces conocí personalmente a Fleta. Luego hablé varias veces con él durante su lastimosa decadencia. La nueva esposa acompaña a su marido en la «tournée» que hace por Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro y otras capitales. Es la última que hace como tenor de «primo cartello». Al regreso, en 1928, se inicia el declive del gran divo. Su voz pierde brillantez y potencia. Es una voz fatigada por falta de los necesarios cuidados.

Ya no le llaman los grandes teatros. Gasta en demasía y comienzan los apuros económicos. Entonces se refugia en la zarzuela al amparo de su nombre. Yo le oí en 1936 una **Carmen** desdichadísima en el Teatro Calderón de Madrid. Aquella voz aterciopelada y cálida estaba ahora rota y tenía un feo trémolo como balido de cabra. No me atreví a ir al camerino para saludarle. Y la ópera **Christus** del periodista Santiago Aguilar y el músico canario Juan Alvarez García, ambos buenos amigos míos, constituyó su muerte artística. Los sonidos se rompían, fallaban los alientos, el timbre era opaco y las caídas de tono frecuentes. ¡Qué tristeza! Aquella voz que conmoviera a los públicos volvió a la nada de donde salió.

Miguel Fleta murió a causa de un ataque de uremia a los cuarenta y un años, envejecido y triste. Sucedió en La Coruña, en plena guerra civil. A su lado se hallaba Carmen Mirat y más lejos Luisa Pierrick con sus hijos.

El mito de Pigmalion quedó deshecho.

Próximo artículo:
PEPE ROMEU

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LA GUITARRA DE JOE PASS

Como demuestra Joe Pass, ser músico de jazz, incluso un buen músico de jazz, no es cuestión dígase lo que se diga, de raza y mucho menos de una iniciación musical misteriosa, reservada a unos cuantos adeptos subrepticios y marginados. Hoy el mejor jazz del mundo resulta que es japonés o checoslovaco y las técnicas de esta música se estudian en toda escuela o conservatorio que se precie de estar al corriente sobre el tiempo que nos ha tocado vivir.

Por Sabas de Hoces

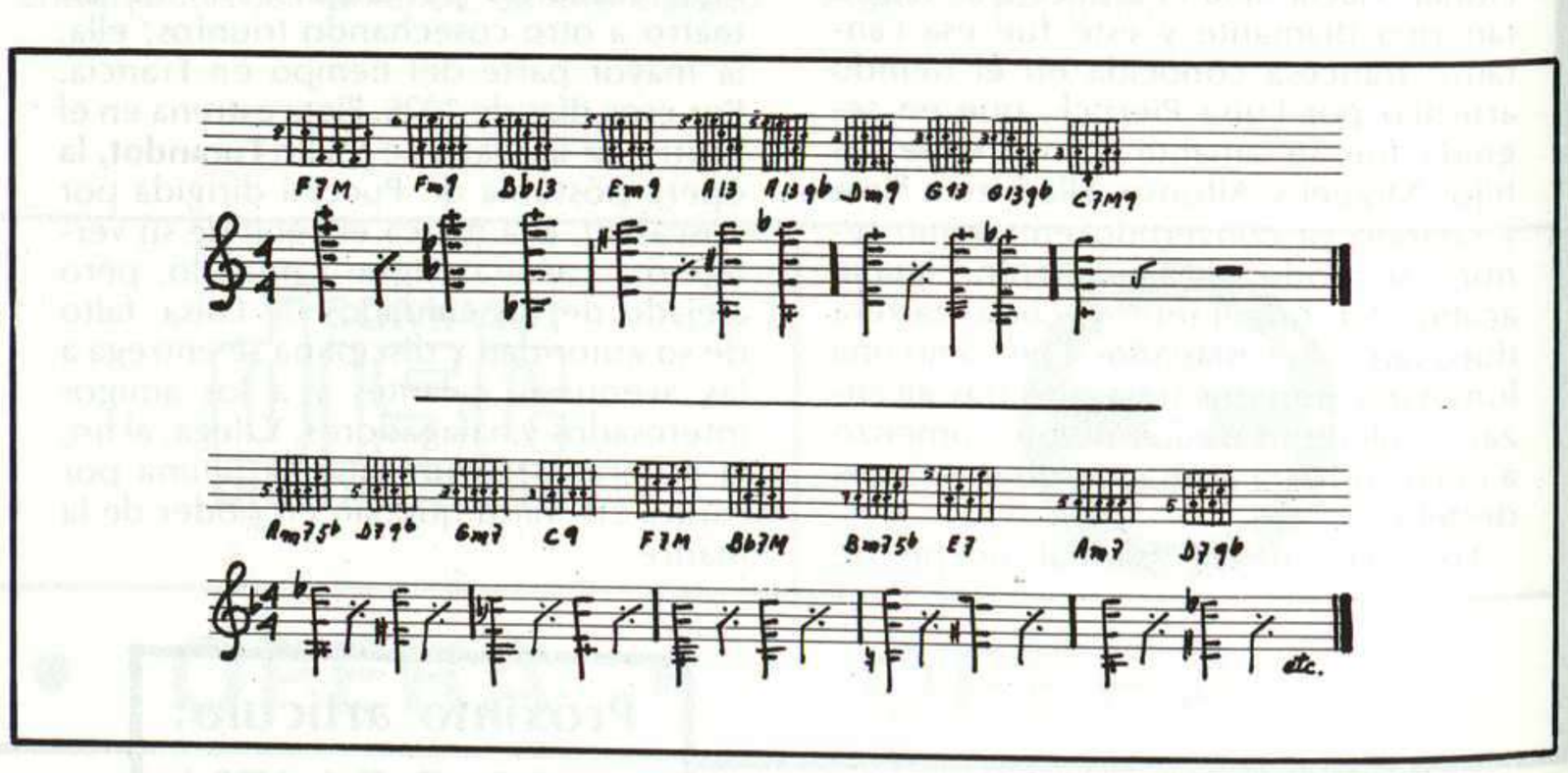
Para entrar en algunos aspectos de la guitarra de Joe Pass debo recordar que la música, cualquier clase de música, está formada por un conjunto de elementos o parámetros, algunos de los cuales son: ritmo, melodía, armonía, intensidad, altura, timbre, medida, tonalidad, compás, aire o movimiento, agógica o dinámica interna, modificación de matices, estructura de formas o géneros musicales, temas, pasajes, períodos, frases, grupos células... etc. De tal modo, que según los que tomemos de estos elementos o parámetros y cómo los tomemos, estamos condicionando el género de música que queremos hacer. Es más, se han cogido obras de los grandes maestros, tal que Beethoven o Mozart y se ha observado exhaustivamente cómo usaron esos autores los diferentes elementos musicales, por medio de ordenadores de alta capacidad analítica, para después programar una cinta con los datos obtenidos, en un puro juego de reversión matemática y se ha conseguido música QUE SUENA a Beethoven o a Mozart. Admitamos que el experimento es válido solo informáticamente, es decir, paramétrica o matemáticamente, pero de ninguna manera estéticamente por la sencilla razón, de que no hay por el momento ningún ordenador que pueda programarse, como la cabeza de Beethoven o la de Mozart lo estaban.

Lo que se quiere decir es que podemos someter a la guitarra de Joe Pass a un análisis semejante, sin necesidad de ordenador alguno, pero técnicamente suficiente para lo que sabemos y queremos de la analítica musical. Como hacerlo bajo todos los parámetros que hemos señalado, iba a resultar un ejercicio interminable, además de muy aburrido, vamos a limitarnos a realizarlo solamente sobre dos o tres de ellos. Por supuesto, el elemento más interesante y asombroso de la guitarra de Joe Pass es la armonía. Podríamos decir en esencia, que la guitarra de este músico, es una pequeña orquesta que armónicamente se lo hace ella todo. De aquí el que pueda grabar un disco a solas con la voz de Ella Fitzgerald ¿Para qué más acompañamiento que una pequeña orquesta de seis cuerdas, siempre que estén tocadas como él hace? Cualquier otro timbre que metieramos sobraría. No le hace falta ni el bajo. El se lo pone también con la sexta cuerda. Esto hace que tengamos el propósito de aludir ocasionalmente a los aspectos contrapuntísticos de su acompañamiento rítmico, así como algo al estilo de sus melodías.

Advierte el propio Joe Pass, en uno de sus cuadernos didácticos, de los varios que se han publicado por su agente exclusivo americano (1), que toda improvisación inteligente depende para su realización de entender la realización existente entre los acordes y las líneas melódicas posibles. En otras palabras, todo acorde sugiere una determinada escala y a la inversa, toda escala está mostrando horizontalmente un acorde, que es la síntesis vertical de tal escala. Esta teoría está muy bien explicada por Barney Kessell en su conocido método **The Guitar,** con el estudio de cuatro estructuras de escalas principales correspondientes a otras cuatro posturas de acordes básicos junto a la cejuela, llevados luego a lo largo de todo el diapasón y que son Do, Re, Fa, y La (en realidad hay una quinta estructura, si bien de poco uso, que es la que se digita sobre el acorde de Sol). Es imprescindible para todo guitarrista de jazz, estudiar exhaustivamente estas estructuras de acordes, considerando todos los intervalos posibles hasta la trecena, que es el límite de los acordes extendidos, pues más allá de la trecena, se empieza a repetir otra vez el ciclo de intervalos a partir de la tercera octava. La moderna armonía tonal, diríamos que se hace con acordes comprendidos siempre entre dos octavas o lo que es lo mismo, armonías limitadas por el intervalo de quincena. Lo que en el apropiado lenguaje musical se expresa diciendo que se hace uso tanto de intervalos simples —los comprendidos en una sola octava— como de intervalos compuestos —los comprendidos dentro de dos octavas— los cuales, al montarlos por superposición de terceras, nos llevan al uso de los acordes bitonales.

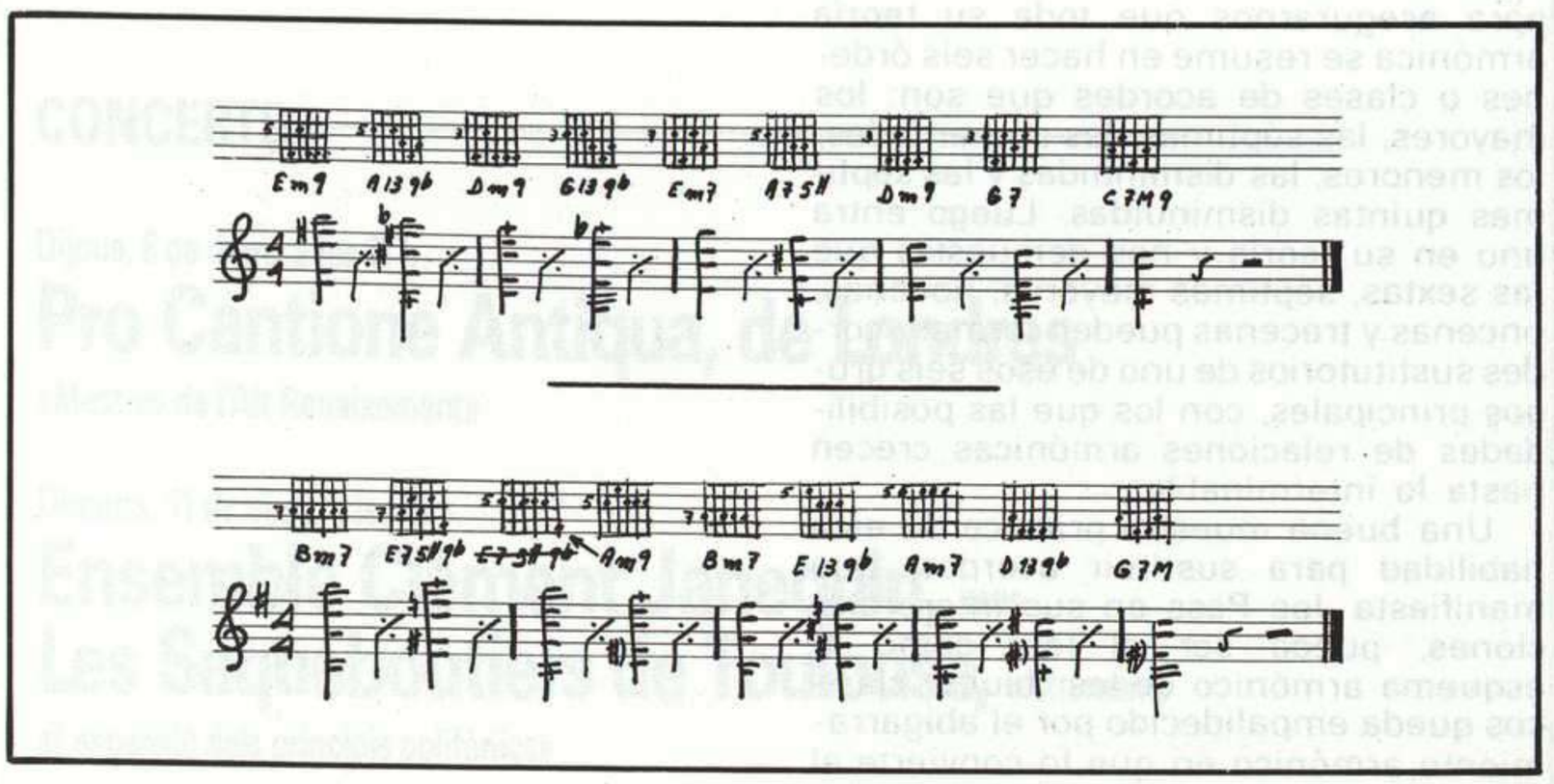
Una vez familiarizados con el estudio de todos esos intervalos, hay que entender lo que es una progresión armónica. A bote pronto y para dar alguna orientación, diremos que consiste en una sucesión de acordes, con un movimiento de sus voces o partes armónicas, determinados por la diatonalidad de las escalas contenidas en tales acordes, y que cuando estos no se salen de una misma tonalidad se llaman progresiones unitónicas y cuando se salen, progresiones modulantes.

Joe Pass es un maestro consumado construyendo progresiones en el diapasón de la guitarra. Posiblemente no hay ahora nadie con la guitarra en todo el mundo capaz de hacer lo que él hace desde un punto de vista armónico. La armonía de su guitarra es el secreto de este músico total que es Joe Pass. Mostremos un par de ejemplos breves en donde comprobamos el lucimiento que hace para soldar en una síntesis perfecta, belleza estética y ciencia armónica:

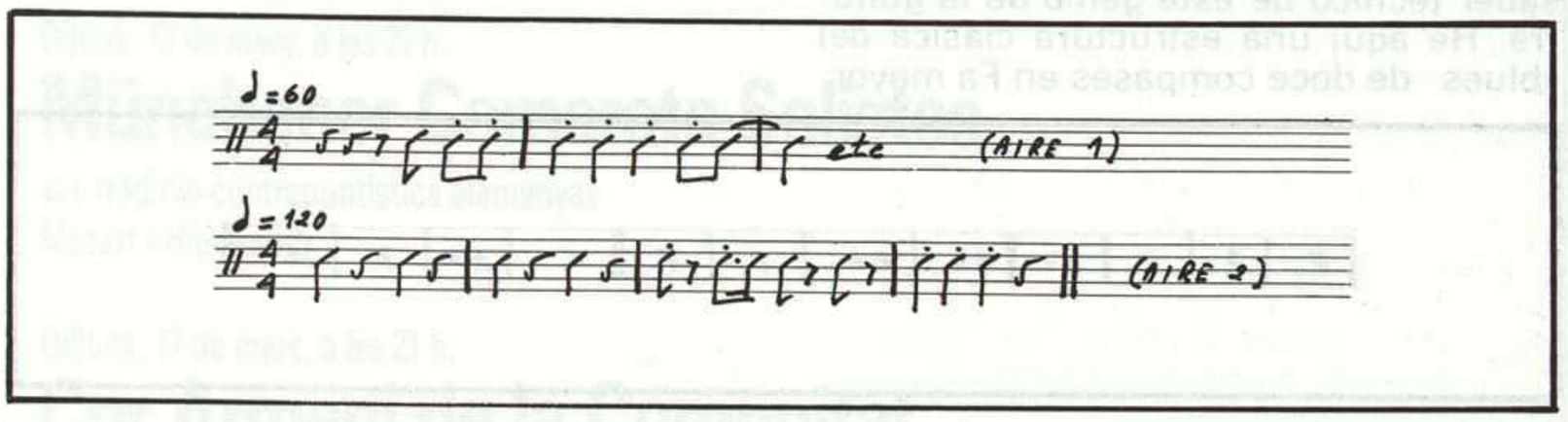


Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

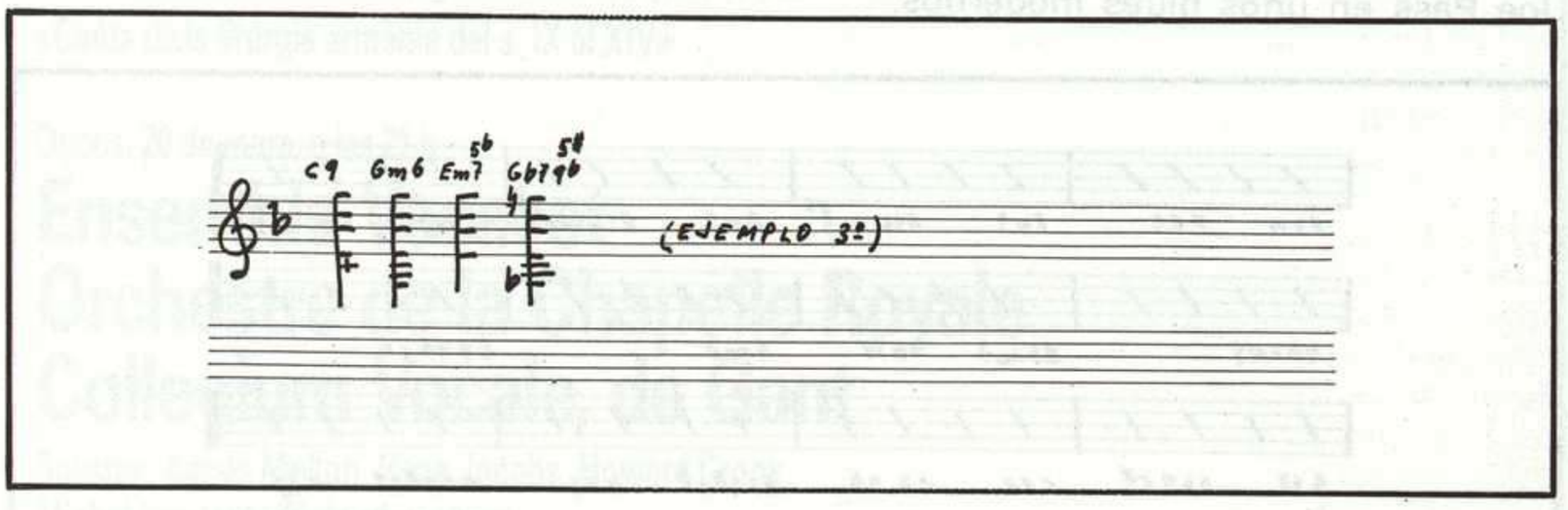
En el sutil arte de inventarse introducciones previas a la propia ejecución temática es igualmente de una técnica e imaginación muy fluida. Veamos otras dos ilustraciones al respecto:

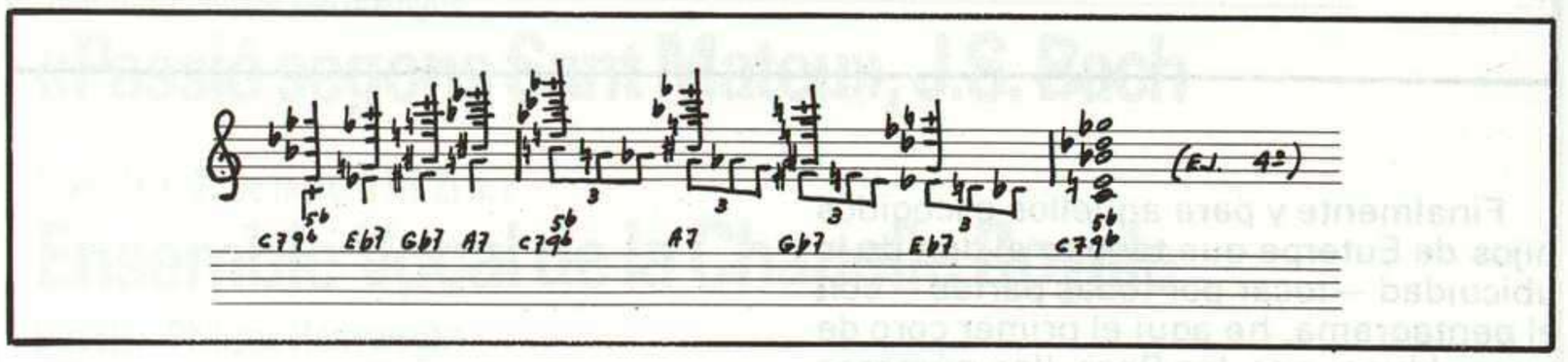
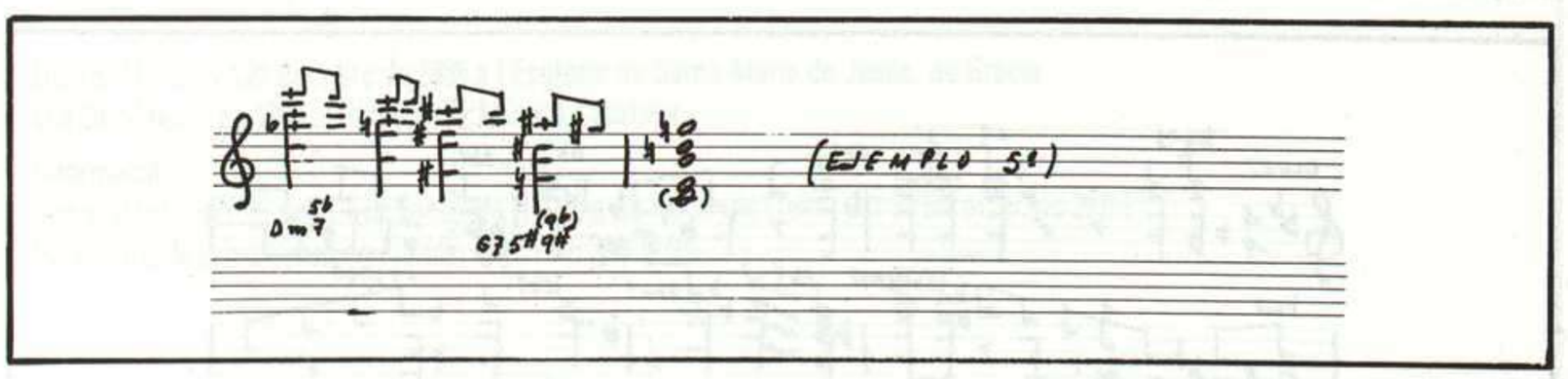


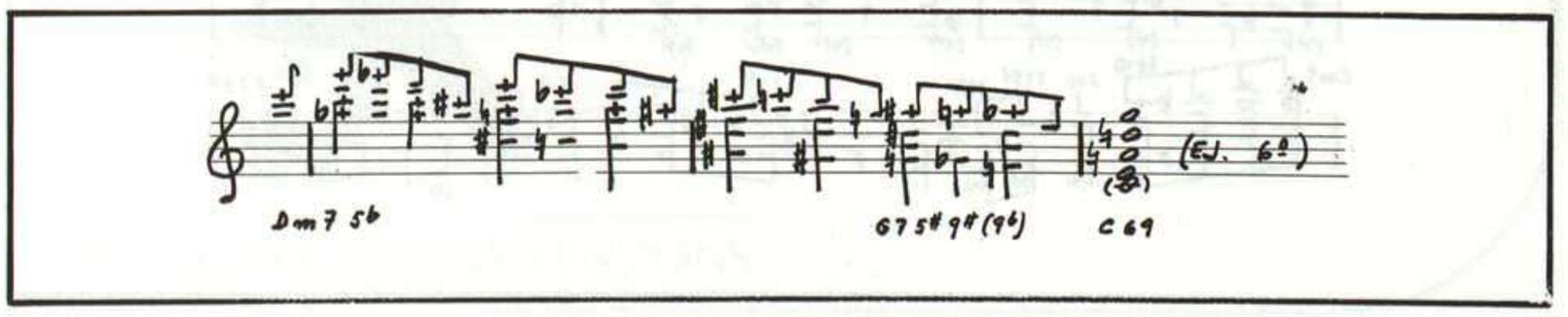
En estas introducciones, escritas para mayor claridad, simplemente con las alturas armónicas pero sin métrica rítmica, Joe Pass hace unos juegos con el elemento rítmico, lleno de gracia y «swing», empleando figuras como las que se pueden leer a continuación en dos distintos aires:



Es sabido para cualquier compositor o simple escritor de temas populares, que los movimientos contrarios de las partes armónicas suelen resultar los más efectistas de todo arreglo. Veamos sin embargo un ejemplo que no es de movimiento contrario armónico, sino simplemente oblicuo, de resultados siempre más grises, y cómo en la guitarra de Joe Pass adquiere un notable enriquecimiento armónico:



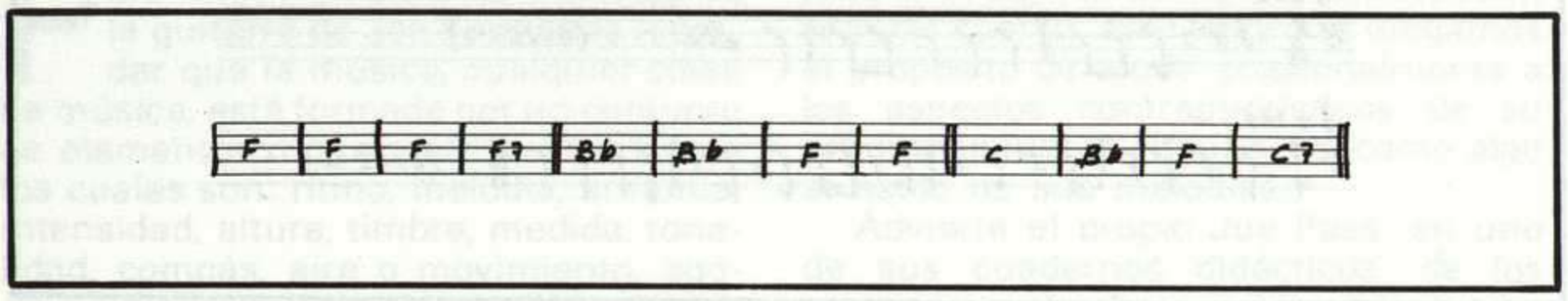
Frecuentemente oimos en la guitarra de Joe Pass un acompañamiento de bajos que se hace él mismo. He aquí, en una progresión de disminuidas, la muestra de tal técnica contrapuntística:

Joe Pass incorpora habitualmente esa técnica de línea melódica entre armonías, a la voz más aguda, resultando el efecto de una melodía perfectamente engarzada con unos acordes que sostienen todo el tejido musical:

Otra muestra semejante pero de línea melódica más ondulante:



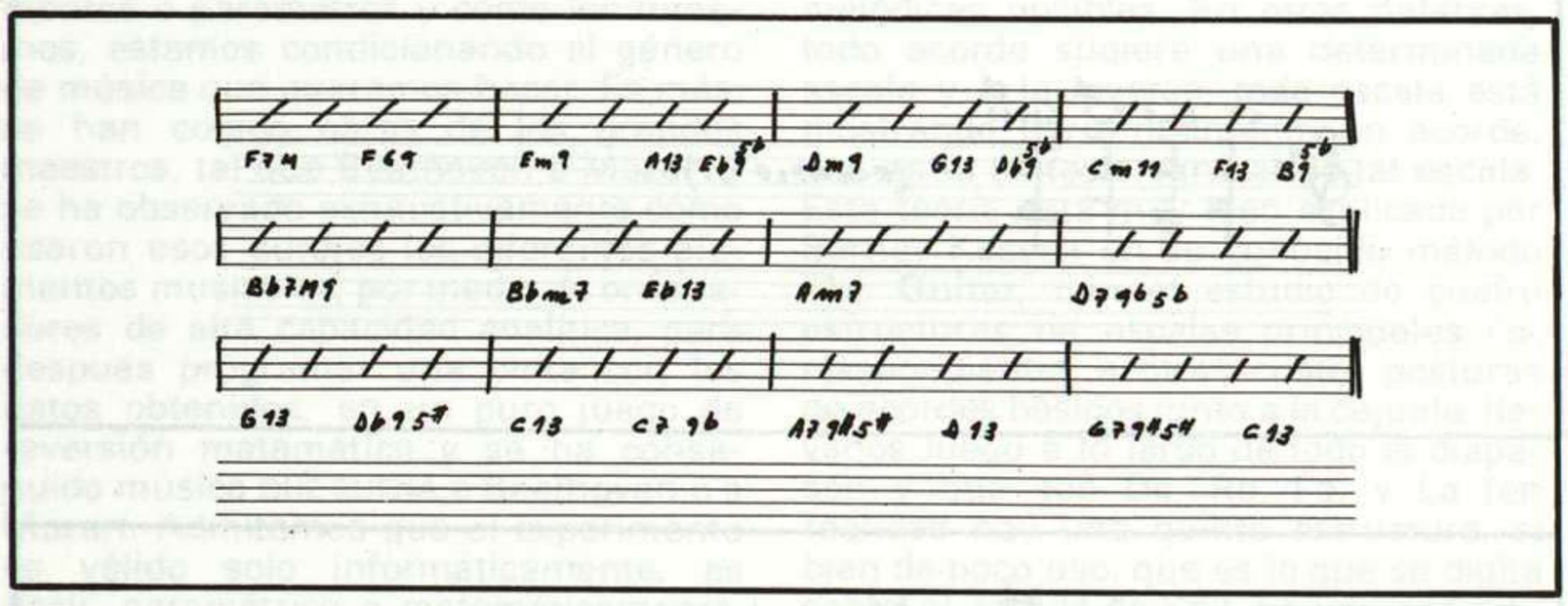
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Con estas armonías tan ricas, resulta un poco sorprendente, la capacidad de síntesis didáctica que luce Joe Pass, para asegurarnos que toda su teoría armónica se resume en hacer seis órdenes o clases de acordes que son: los mayores, las séptimas, las aumentadas, los menores, las disminuidas y las séptimas quintas disminuidas. Luego entra uno en su teoría y nos demuestra que las sextas, séptimas mayores, novenas, oncenas y trecenas pueden formar acordes sustitutorios de uno de esos seis grupos principales, con los que las posibilidades de relaciones armónicas crecen hasta lo interminable.

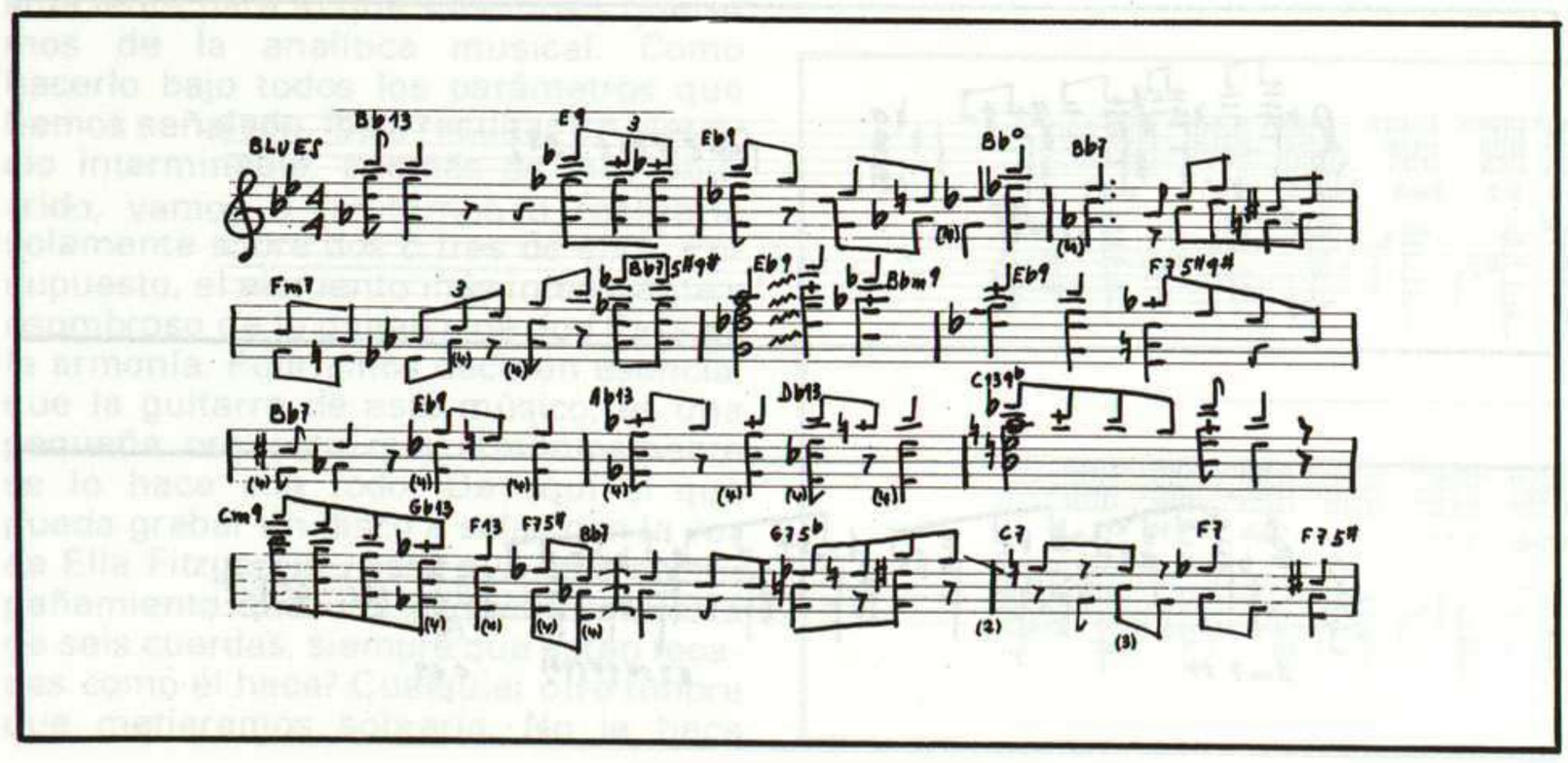
Una buena muestra práctica de esta habilidad para sustituir acordes, que manifiesta Joe Pass en sus interpretaciones, puede ser el leer cómo el esquema armónico de los «blues» clásicos queda empalidecido por el abigarramiento armónico en que lo convierte el saber técnico de este genio de la guitarra. He aquí una estructura clásica del «blues» de doce compases en Fa mayor:



Y ahora lo que hace armónicamente Joe Pass en unos blues modernos:



Finalmente y para aquellos escogidos hijos de Euterpe que tengan el don de la ubicuidad —tocar por todas partes— con el pentagrama, he aquí el primer coro de unos «blues» por Joe Pass: (los números entre paréntesis indican la cuerda donde empieza el acorde).



Un esbozo biográfico de Joe Pass

Su verdadero nombre es Joseph Anthony Passalaqua, nació en New Brunswick, New Jersey. Empezó a tocar a los nueve años. Comenzó como profesional a los catorce, con el fin de ayudar a sus padres en una familia de cinco hermanos. Practicaba en sus estudios seis horas diarias. Fue primero admirador de Django Reinhardt siguiendo sus primeros pasos el estilo del Hot club de Francia . Oyendo a Django, entrenó su formación auditiva para esas líneas temáticas que le caracterizan hoy llenas de melodiosidad. Ha aprendido a tocar sin trucos ni suciedades. Para él cada nota tiene su significado. Por esto es uno de los pocos guitarristas admirados por todos los instrumentistas. Su estilo está influido de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins y otros «bopper». En 1963 su fama creció como director de «Sounds of Synanon Tour» y ganó el premio «New Star» de la primera revista especializada en jazz, **Down Beat.** Joe Pass fue primeramente descubierto por el famoso autor de la **Enciclopedia del Jazz,** Leonard Feather y ha grabado incontables álbumes —**Catch me, 12-String Guitar, For Django, Simplicity, Sign of the Times, Stone Jazz**—. Participó en muchos otros como **Brass-Samba, Folk and Flutes** (con Bud Shank), **Moment of Truth, Portraits, On Stage** (con Gerald Wilson) y **Something Special, On Time, Out Front, Jazz I Feel it.** Ha tocado junto a figuras de la talla de George Shearing, Louis Bellson, Frank Sinatra, Julie London, Johnny Mathis, Leslie Uggams, Duke Ellington, Pearl Baily, Sarah Vaughan, Carmen McRae, Joe Willians, Billy y Eckstine y muchos otros. Apareció regularmente en programas de televisión como: Jazz Scene USA, The Steve Allen Show, The Johnny Mann Show, The George Sharing Show, The Johnny Carson Show, The Pearl Baily Show y también bajo sus propios rótulos personales.

Sus últimos discos son: **Intercontinental Joe Pass** y **Better Days.** La vida corriente de Joe Pass transcurre en trabajos de estudio, conciertos y enseñanza. Está casado y tiene dos hijos. Reside en Northridge, California. La música de Joe Pass refleja una hermosa, honesta y sólida autoridad, que le viene de largos años y práctica y experiencia, lo que le hace ser apreciado como un maestro y por algunos como un genio.

Discografía recomendada

Take Love Easy, con Ella Fitzgerald. **The Trio,** con Oscar Peterson y el bajo Niels Peterson. **Duke's big Four,** con Louis Bellson y Ray Brown. **Joe Pass: Virtuoso 1 y 2**, solos de Joe Pass con temas «evergreen». Todos estos álbumes por Pablo Records 451 N. Canyon Drive, Beverly Hills, California 90210. En España, distribuido por Discos Columbia.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

IX SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA

Del 6 al 21 de març de 1986

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

TEMPORADA MUSICAL '86

CONCERTS

Dijous, 6 de març, a les 21 h.

Pro Cantione Antiqua, de Londres

«Mestres de l'Alt Renaixement»

Dimarts, 11 de març, a les 21 h.

Ensemble Clément Janequin, veus
Les Saqueboutiers de Toulouse, instruments

«L'expansió dels principis polifònics»

Dijous, 13 de març, a les 21 h.

Münchener Camerata Solistes

«La tradició contrapuntística alemanya»
Mozart i Hindemith

Dilluns, 17 de març, a les 21 h.

Cor Armeni de la Comunitat Mekhitarista, de Venècia

«Cants de la litúrgia armènia del s. IX al XIV»

Dijous, 20 de març, a les 21 h.

Ensemble Vocal et Orchestre de la Chapelle Royale Collegium Vocale, de Gant

Solistes: Agnès Mellon, Rene Jacobs, Howard Crook,
Michel Brodard i Richard Jackson
Director: Philippe Herreweghe

«Passió segons Sant Mateu», J.S. Bach

Divendres, 21 de març, a les 21 h.

Ensemble Vocal de la Chapelle Royale

Director: Philippe Herreweghe
«Música *a cappella* del segle XVI italià»
Lassus i Palestrina

Dies 6, 11, 13, 17 i 21 de març de 1986 a l'Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia
Dia 20 de març de 1986 al Palau de la Música Catalana.

Informació
Servei d'informació de l'Obra Social de la Caixa de Pensions (Telèf. 302 54 54, extensió 207) i
Palau de la Música Catalana (Telèfs. 301 11 04; 302 09 95)

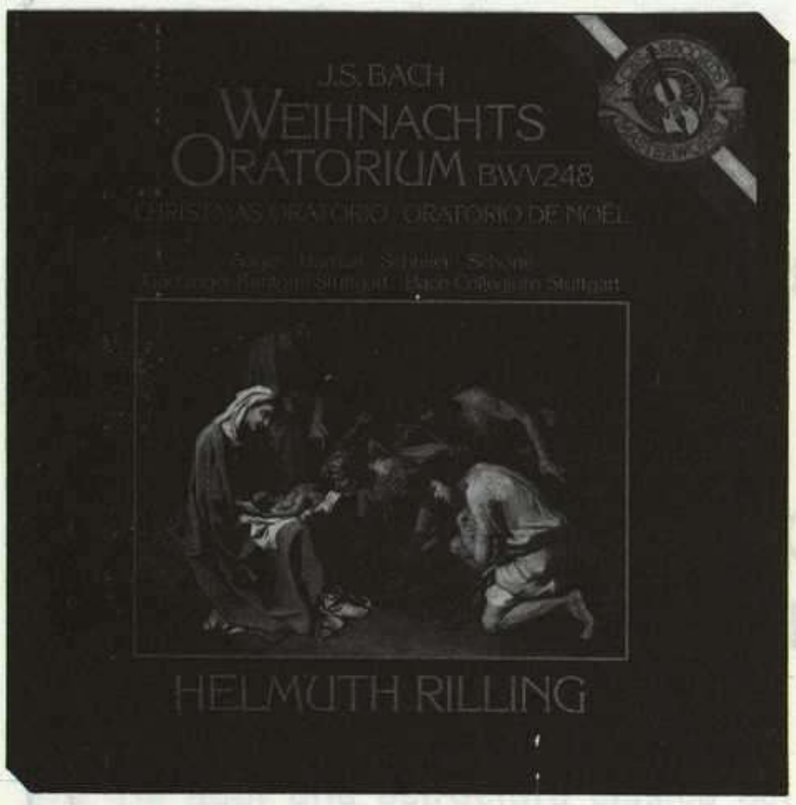
FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

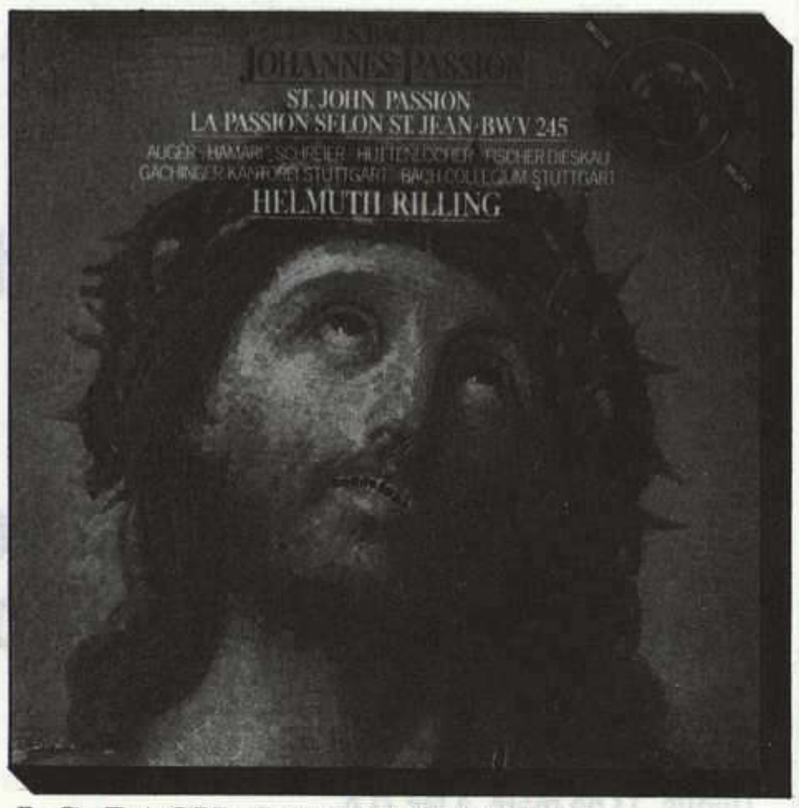
LANZAMIENTOS EXTRAORDINARIOS

PRIMAVERA 1986

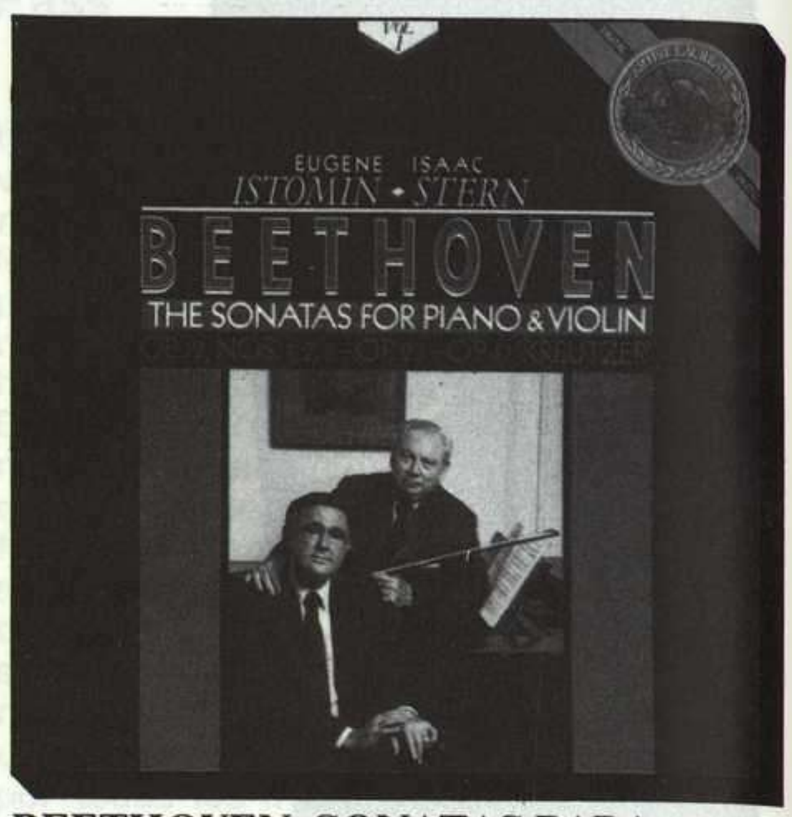
OFERTA ESPECIAL LIMITADA



J. S. BACH: ORATORIO DE NAVIDAD
Arleen Auger, Julia Hamari, Peter Schreier
Collegium Bach de Stuttgart
Helmuth Rilling
I3M 39229-3 Lps - Digital

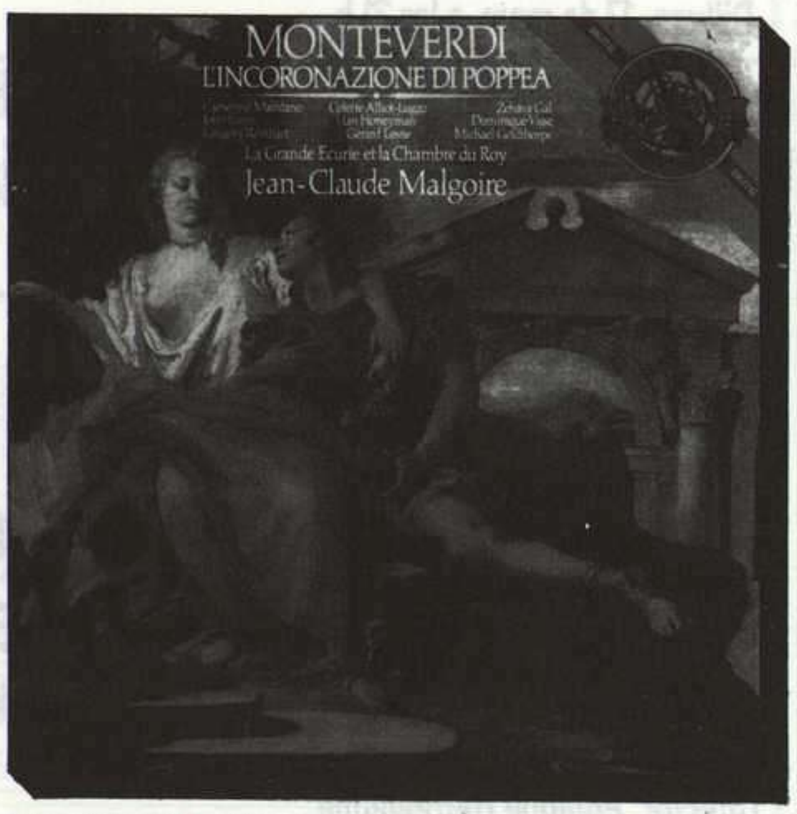


J. S. BACH: PASION SEGUN SAN JUAN
Arleen Auger, Julia Hamari, Peter Schreier
Collegium Bach de Stuttgart,
Helmuth Rilling
I3M 39694-3 Lps - Digital

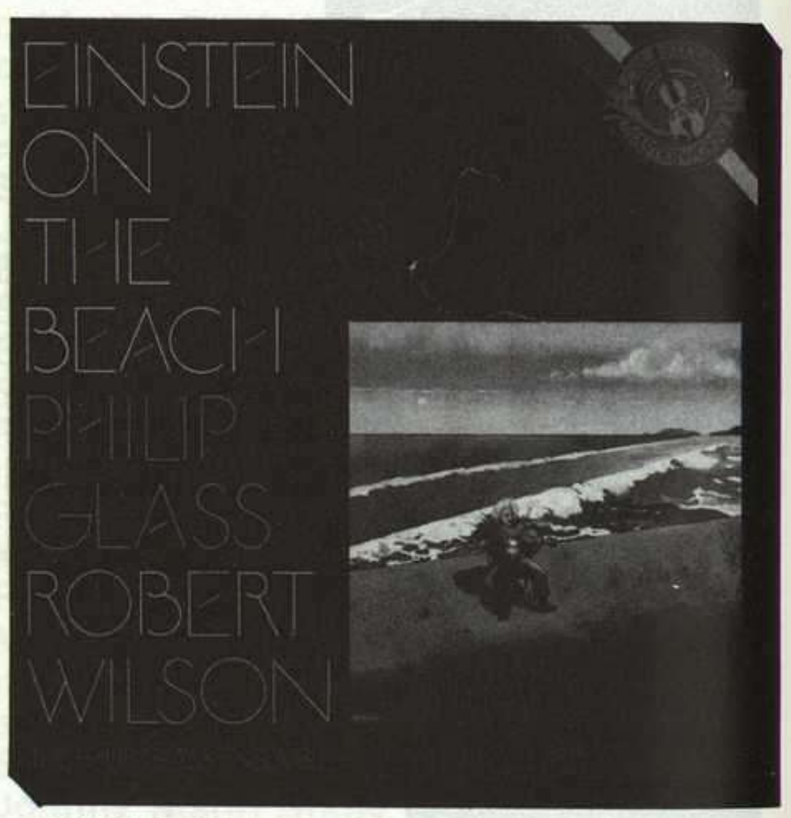


BEETHOVEN: SONATAS PARA VIOLIN (I)
Nos. 1, 2, 3, 4 y 9 "Kreutzer"
Eugene Istomin, piano
Isaac Stern, violín
I2M 39680 - 2 Lps - Digital

MAHLER: SINFONIA N.º 7
Filarmónica de Viena
Lorin Maazel
I2M 39860 - 2 Lps - Digital
I2T 39860 - 2 MCs



MONTEVERDI: LA CORONACION DE POPEA
Catherine Malfitano
La Grande Ecurie et la Chambre du Roy
Jean-Claude Malgoire
I4M 39728 - 4 Lps - Digital



PHILIP GLASS: EINSTEIN ON THE BEACH
Solistas vocales, instrumentistas y coros dirigidos por Michael Riesman
M4 38875 - 4 Lps

CELEBRACION ISAAC STERN
Wieniawski: Concierto para violín n.º 2 - Schubert: Quinteto en Do mayor - Sarasate: Aires gitanos - Ravel: Tzigane - Haydn: 2 Tríos - Saint-Säens: Introducción y Rondo caprichoso - Vivaldi: Concierto para 2 violines - Prokofief: Concierto para violín n.º 2 - Mozart: Sinfonía Concertante - Haydn: Concierto para violín n.º 1 - "Hora Staccato", "Perpetuum mobile", "Humoresca", "El vuelo del moscardón"...

Isaac Stern, con David Oistrak, Leonard Rose, Eugene Istomin, Pau Casals, Paul Torțelier, Pinchas Zukerman, Daniel Barenboim

M4 42003 - 4 Lps

DISCOS DE IMPORTACION • EJEMPLARES LIMITADOS

La Gala del Metropolitan

Les agradecería que en su sección de consulta discográfica, me dieran su opinión sobre las siguientes versiones:

1.— Mahler, **Sinfonía núm. 1.** Leonard Bernstein. CBS.
2.— Mahler, **Sinfonía núm. 3.** Zubin Mehta. DECCA.
3.— Shostakovitch, **Sinfonía núm. 5.** Leonard Bernstein. CBS digital.
4.— Beethoven, **Sinfonía núm. 9.** Herbert von Karajan y Leonard Bernstein, las dos de Deutsche Grammophon.
5.— Tchaikovsky, **Sinfonías 5 y 6.** Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon.

¿Qué versiones me recomendarán de:

1.— **Fausto** de Gounod.
2.— **Bodas de Fígaro** de Mozart.
3.— **Turandot** de Puccini.

¿Saben si la Gala que se celebró sobre el Centenario del Metropolitan y que vimos por la televisión se piensa llevar al disco?

Dándoles las gracias anticipadas, me despido atentamente. **ALFREDO MONTES CATALA.**

CONTESTACION

Puntuaciones a las grabaciones por las que pregunta (interpretación/sonido), de cero a diez:

—1ª de Mahler por Bernstein: 5/6.
—3ª de Mahler por Mehta: 8/8.
—5ª de Shostakovich por Bernstein: 9/9.
—9ª de Beethoven: por Karajan (DG 7-7): 7/9; Bernstein: 8/9.
—5ª de Tchaikovsky por Karajan: 9/9.
—6ª de Tchaikovsky por Karajan: 7/9.

Versiones recomendadas de:

—Fausto de Gounod: plenamente, ninguna de las disponibles en España (Corelli), Ghiaurov, Sutherland/Bonynge en Decca, y Aragall, Plishlca, Caballé/Lombard en Hispavox), aunque cualquiera de ambas es notable. La mejor sigue siendo, con diferencia, la ya no encontrable en España de Gedda, Christoff, Los Angeles/Cluytens en EMI, de 1959. Y también es superior a las dos disponibles, la no hace mucho descatalogada de Domingo, Freni, Ghiaurov/Pretre (EMI 79), seguramente la mejor dirigida de todas.

—Las Bodas de Fígaro de Mozart: abundan las grandes versiones. En España: Solti (Decca, digital), Bohm (DG) y Giulini (EMI, antigua). En el extranjero, además: Klemperer y Barenboim (ambas EMI).

—Turandot de Puccini: en conjunto, la mejor es, con diferencia, la de Sutherland, Pavarotti, Caballé, Ghiaurov/Mehta (Decca). No tenemos noticia de que la «Gala» del Metropolitan vaya a ser grabada en discos, y ello sería extremadamente difícil, dada la diversidad de exclusividades discográficas de varios de los artistas.—A. C.

? ? ?

Versiones comparadas

¿Cuál es vuestra opinión o comparación de las grabaciones de **La Creación** de Haydn por Antal Dorati (Popp, Hollweg), Karajan (Mathis, Araiza...) y Frühbeck (Donath, Tear...). Y, por fin, vuestra similar opinïón o comparación de **La Pasión según San Mateo** entre las versiones del Karl Richter de Archiv (con Fischer-Dieskau), N. Harnoncourt, con Equiluz, Egmond, y la de Helmut Rilling, con Baldin, Huttenlocher, etc.— **CESAR MOYA VILLASANTE (Madrid).**

CONTESTACION

Grabaciones de La Creación **de Haydn: la versión de Dorati está muy conseguida estilísticamente y muy bien cantada, pero el director no consigue mantener la inspiración y el interés todo el tiempo.**

La segunda de Karajan (con O.F. Viena) y la de Frühbeck tienen en común que están concebidas un poco A LO GRANDE y en plan casi romántico, pero, desde esta perspectiva, están muy bien. También están ambas muy bien cantadas (un poco menos por Van Dam, sobre todo con Karajan). El Coro con Frühbeck (New Philharmonia) está sensacional.

La Creación **mejor dirigida, es en mi opinión, la reciente grabación de Solti (Decca, digital), pero su equipo de solistas vocales no es todo lo bueno que debería.**

La Pasión según San Mateo: **desde la perspectiva de las interpretaciones historicistas con instrumentos de la época, La de Harnoncourt es la más significativa. La nueva de Richter (con Mathis, Baker y Fischer-Dieskau como «Cristo») es una admirable interpretación no historicista, línea en la que sólo Klemperer y tal vez Jochum le superen. Rilling, en un término medio entre una y otra vía, resulta tan correcto como impersonal y pálida.— ANGEL CARRASCOSA**

? ? ?

Vídeo de «Las Cuatro Estaciones»

Hace pocos meses he adquirido una nueva versión de **Las Cuatro Estaciones** de Vivaldi, de la casa EMI en versión digital y con Anne-Sophie Mutter, Filarmónica de Viena con dirección de Von Karajan.

Mi cuestión es la siguiente: el mismo disco anuncia una producción en vídeo de ésta mísma versión, producida por la Telemondial, teniendo interés por adquirir dicha grabación de vídeo, quisiera que me informasen de qué forma puedo obtenerlo, a quien solicitarlo, alguna referencia, etc.—**FERNANDO GARCIA MARQUEZ (Málaga).**

CONTESTACION

Para obtener esa información le recomendamos que se dirija al Departamento de Clásico de la casa EMI, Plaza de Ramales, 2. 28013 Madrid.

? ? ?

HI-FI

Me permito aprovechar la oportunidad que nos brindan a los lectores, dedicando una sección a Consultorio y Correo. Hace un año adquirí el equipo que les detallo a continuación, y me gustaría conocer su opinión sobre el mismo, así como que elementos serían susceptibles de mejora.

Plato **Micro Seiki,** Modelo **BL-41.** Cápsula **Shure M95He.** Amplificador Yamaha **A-400** (40W). Pletina **Yamaha K-560.** Pantallas **AR-48** de 3 vías.

Al propio tiempo que les agradezco el interés con que atiendan mi petición, quisiera felicitarles por la importante labor que RITMO realiza «*al servicio de toda la música*«.— **JULIO HERNANDO GALVEZ (Madrid).**

CONTESTACION

Su instalación es de línea media de calidad y prestaciones, pero está bien equilibrada. Más que mejorarla cabría hablar de una nueva instalación ampliada a partir de la que ahora tiene, empezando por el amplificador, que podría ser sustituido por un modelo óptimo, elegido en base al segundo paso de ampliación o sustitución de la cadena, que estaría referido a las pantallas. Es decir, las dos etapas de renovación que le indico están interrelacionadas, y conviene realizar la primera de ellas teniendo decidida cual va a ser la segunda. Esta, que consiste en el cambio de las pantallas, está muy supeditada a los gustos subjetivos de cada oyente, y no pueden darse indicaciones válidas para todo el mundo. Un tercer paso sería el cambio de la cápsula manteniendo el plato.—JOSE ANTONIO DIAZ PINILLA.

ferysa import
VIDEOS DE MUSICA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Discoteca básica

Retrato de James Thornhill.

LA "MUSICA PARA LOS REALES FUEGOS ARTIFICIALES" de HAENDEL

Grabado de la época que representa el estreno de la "Música para los reales fuegos artificiales".

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El 18 de octubre de 1748 se declaró oficialmente el fin de la larga guerra de Sucesión de Austria. Al término de esta aventura Luis XV reconocía los derechos de María Teresa, y a su esposo Francisco de Lorraine como Emperador de Austria.

Por Gerardo Queipo de Llano

Pero Inglaterra no cesaba en su empeño de detener la expansión colonial francesa, puesto que Canadá y la India, valerosamente defendidas por Dupleix, permanecían en poder francés. A pesar de ello Jorge II, Rey de Inglaterra, decidió, por razones meramente políticas, conmemorar la paz con fastos extraordinarios y fijó la ceremonia para el 27 de abril de 1749, en los jardines de Green Park.

Para el Master General of the Ordnance y para el Comptroller of His Majesty's Firework aquello fue lo que podríamos denominar el asunto de su vida. Bajo las órdenes del arquitecto Servandoni y dos proyectistas de Bérgamo, trabajaron afanosamente como perfectos cortesanos, estando atentos al menor pestañeo del rey. Su Majestad deseaba para los festejos la utilización de «*instrumentos militares*», y desde ese momento se estableció una verdadera guerra entre Haendel, encargado de la composición de la música y empeñado en añadir violines a la instrumentación, y el Duque de Montague, que se lamentaba de no poder hacer cumplir la voluntad del soberano, situación que le llevó casi a la ruptura.

Pero tan tenaz como diplomático, Haendel parece haber vencido y convencido, a juzgar por todos los testimonios de que disponemos tanto del ensayo general como de la propia ceremonia, que nos hablan de un centenar de instrumentistas, mientras que la partitura para vientos se reducía a unos sesenta: nueve trompetas, nueve trompas, veinticuatro oboes, doce fagots, un contrafagot, a los que se añaden seis timbales y tambores.

Música típica para ser tocada al aire libre, como tantas obras de la escuela de Versailles: **Carroussel**, de Lully; **Conciertos de trompetas para las fiestas del canal de Versailles**, de Delalande; **Fanfarrias** y **Suite de sinfonías**, de Mouret o el **Canon de Versailles**, en cinco partes, de Philidor.

Como ocurre con la **Música acuática** de 1717, la **Música para los Reales Fuegos artificiales** es una de las obras más populares de Haendel. Y decimos POPULARES en todos los sentidos del término. Otras composiciones pueden haberse hecho famosas posteriormente aunque hubieran estado destinadas a un círculo más restringido, pero nada de eso se da aquí: el regocijo ordenado por el Rey («La Réjouissance») era una fiesta destinada al pueblo. En este sentido, Haendel se adelanta a los compositores de la Revolución Francesa, tales como Gossec o Mehul, escribiendo para una masa anónima, pero con un deseo claro de obtener su beneplácito por medio de un lenguaje apropiado, tonificante y sin complacencias demagógicas.

Ya en su ópera **Atalanta**, escrita en 1736, Haendel había incluido unos fuegos artificiales, recibidos con gran aplauso. Aquí el campo es, a la vez, más limitado, por estar insertado en una ceremonia Real, y más amplio, por las posibilidades que otorgaba la ejecución al aire libre. En estas circunstancias, el músico, el excepcional músico que era Haendel, utilizará todo su genio en infinidad de detalles, tales como la superposición de líneas, el encadenamiento de los acordes, los efectos de eco entre grupos de instrumentos, la fluidez y ligereza del lenguaje musical. Así, la **Música para los Reales fuegos artificiales** es una explosión de alegría, de libertad, de grandeza.

Menos compleja y desarrollada que la **Water Music**, sin embargo, la partitura que comentamos la aventaja en fuerza, majestad y autoridad. Es la obra de un músico en plena posesión de sus medios técnicos y de su genio artístico, del que ha asumido las reglas como un gran clásico, yendo derecho a su esencia, con un lenguaje directo, de una excepcional sobriedad.

Haendel alcanza este lenguaje por medio de esquemas, a través de la utilización de repeticiones, que ilustran su manera de trabajar, casi beethoveniana. Se conocen diversos esbozos sinfónicos que demuestran cómo la fuerza de expresión la conquistó por etapas y grados, contrastando ritmos y acordes, transportándolos de Fa a Re, como ocurre con el tema de la «Obertura», o modificando el diseño melódico a fin de obtener un sonido de total plenitud. Todo en esta partitura grandiosa nos demuestra la maestría, la fuerza de Haendel para escribir a lo grande, para multitudes, pero también su voluntad de referirse a un arte cortesano que imperaba en toda Europa. Majestuosa de poderío y nobleza, la «Obertura» adopta el estilo lullista de ritmo punteado. Pero Haendel sabe medir el énfasis y el aliento metronómico confiriendo a los bajos un dinamismo que transforma el conjunto en algo felizmente refrescante. Los otros movimientos revelan igualmente su origen francés, incluso en los propios títulos: «Bourrée», «La Paix», «La Rejouissance», «Menuets I y II», manteniendo la atención del oyente permanentemente en vilo por la constante y exquisita renovación de la escritura.

Jorge II de Inglaterra, retrato de Charles Jerva.

Si el ensayo general de la orquesta, en los jardines de Vauxhall constituyó un éxito personal para Haendel, a pesar del alto precio fijado, de dos chelines y medio, se reunieron cerca de 12.000 personas —que ocasionaron un embotellamiento monstruoso de más de tres horas en el London Bridge—, en cambio la ceremonia oficial fue un verdadero fracaso, ya que los fuegos de artificio se encendieron prematuramente, se quemaron algunas de las construcciones creadas por Servandoni y además, a ratos, la lluvia deslució el espectáculo.

El florentino montó en cólera y culpó del fiasco al Comptroller Charles Frederick.

Pero de esta jornada nada gloriosa —a pesar de los cien cañonazos de ordenanza— ha sobrevivido una obra inmortal: la **Música para los Reales fuegos artificiales** de Haendel. Así, no puede resultar extraño que diez años más tarde Thomas Coram, fundador del Foundling Hospital, destinado a recoger y educar a niños abandonados, eligiera para su inauguración estas páginas memorables, reorquestadas con violines, oboes, trompas y trompetas. Como tampoco lo es el que para siempre se haya convertido en obra de repertorio gustada y aplaudida en todos los confines del orbe.

Muchas y grandes versiones

El disco ha sido fiel a este legado y a esta influencia, de tal modo que se trata, sin duda, de una de las obras más grabadas de la historia del fonógrafo. Antes de entrar en el análisis concreto y específico de cada una de las versiones discográficas, parece conveniente hacer una primera clasificación de lo que podríamos llamar líneas maestras o principios interpretativos. Así, bajo este prisma, las lecturas de esta obra han sido enfocadas de la siguiente manera: interpretaciones románticas o a gran orquesta, que han constituido el modo habitual de entender a Haendel hasta la aparición de las nuevas tendencias barrocas muy experimentadas en el mundo anglosajón. Estas constituirán el segundo grupo; y el tercero está integrado por la presente atención que los grupos de cámara han dirigido a lo que por algunos se llaman interpretaciones historicistas, y que tienen en común, a

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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 Via, 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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

pesar de las diferentes concepciones, la utilización de instrumentos de la época o copias y aplicando a la ejecución las técnicas existentes en el barroco. Línea ésta iniciada ya hace bastantes años por grupos como la Schola Cantorum Basiliensis, seguida a ultranza por el Concentus Musicus, y hoy difundida y ampliada por toda Europa y especialmente en Gran Bretaña.

De acuerdo con los criterios expresados, he aquí agrupadas las más caracterizadas versiones de la **Música para los Reales fuegos artificiales.**

Versiones románticas o a gran orquesta:

Royal Philharmonic Orchestra. George Weldon.
Orquesta de Filadelfia. Eugene Ormandy.
London Symphony Orchestra. George Szell.
Orquesta Filarmónica de Nueva York. Pierre Boulez.

Versiones modernas:

Virtuosi of London. Arthur Davidson.
Pro Arte Orchestra. Sir Charles Mackerras.
English Chamber Orchestra. Karl Richter.
Academy of St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner.
English Chamber Orchestra. Raymond Leppard.
English Chamber Orchestra. Johannes Somary.
London Symphony Orchestra. Sir Charles Mackerras.
Cleveland Symphonic Winds. Fennell.
Menuhin Festival Orchestra. Yehudi Menuhin.

Versiones con instrumentos originales:

La Bande des Hautbois. Michel Piguet.
La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. Jean C. Malgoire.
Schola Cantorum Basiliensis. August Wenzinger.
Collegium Aureum. Franz J. Maier.
The English Baroque Soloists. John E. Gardiner.
Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood.
The English Concert. Trevor Pinnock

El mero examen de la relación arriba insertada ya da una idea suficiente al lector de cuán distintos han sido los criterios interpretativos de los diversos grupos instrumentales y orquestas para acercarse a estas hermosas páginas haendelianas.

Las románticas o a gran orquesta

George Weldon y la Royal Philharmonic Orchestra utilizan el arreglo del inglés Hamilton Harty para traducir esta obra. Su versión es a gran orquesta, que en este caso cumple admirablemente. Es una versión entrañablemente vieja, no sólo por su antigüedad, sino por los propios criterios interpretativos. En cualquier caso es de destacar la espléndida forma de la Orquesta y una elegancia inatacable. El disco contiene además una «Suite» de la **Water Music**, interpretada con las mismas características. La grabación es aceptable para su época. Hasta hace no mucho tiempo podía encontrarse en nuestro mercado. Hoy está descatalogada.

Charles Mackerras dirige la versión de Pye.

Bajo unos criterios interpretativos similares a los de Weldon y utilizando, asimismo, la transcripción de Harty, Eugene Ormandy y la Orquesta de Filadelfia nos ofrecen un Haendel ampuloso, excesivamente grandilocuente, si bien el conjunto orquestal norteamericano actúa con la brillantez y potencia habituales. Por esta versión ha pasado más tiempo que por la de Weldon y la grabación no es de lo mejor de CBS.

Acaso la mejor interpretación entre el grupo de las que hemos denominado románticas sea la que corre a cargo de George Szell y la London Symphony Orchestra. También emplea Szell el arreglo de Harty, pero su lectura supera con claridad a las de Weldon y Ormandy, no sólo por la primorosa ejecución de la orquesta, donde las trompas dan una auténtica lección, sino por la espléndida sonoridad de la cuerda, de la que Szell extrae exquisitos resultados. No es el Haendel ideal, y el tiempo nos lo confirmará, pero lecturas así se escuchan con placer siempre. La grabación es aceptable para su época. El disco contiene además una de las «Suites» de la **Water Music,** un «Minueto» de **The Faithful Shephers** y el «Largo» de **Jerjes.**

Pierre Boulez, aunque parezca impropio de su figura musical, se ha acercado por dos veces a la **Música para los Reales fuegos artificiales** de Haendel. La primera de ellas, que no hemos citado en la relación anterior, por tratarse de una grabación antigua y de escasa repercusión en el mercado, lo fue con la Orquesta de la Residencia de La Haya. La segunda, de la que nos vamos a ocupar, lo ha sido con la Orquesta Filarmónica de Nueva York, o mejor dicho, con un grupo reducido de la misma. Boulez, conocedor a la perfección de las nuevas orientaciones interpretativas de la música barroca, pretende, aunque a mi entender sin conseguirlo, ofrecernos un Haendel por esos derroteros. Y no lo consigue porque para ello no basta sólo con acentuar el ritmo y el dinamismo. Faltan otras cosas. La gracia y la pomposidad del compositor no aparecen y la Orquesta de Nueva York se limita a aportar su gran clase, sin excesivo interés.

Las modernas

Una de las primeras agrupaciones inglesas de cámara que abrieron el camino hacia nuevas interpretaciones de la música barroca fue el grupo Virtuosi of London, del que apenas hemos tenido noticias en nuestra geografía. Adoptando ya una visión de Haendel y su obra mucho más próxima a como se debía interpretar en el siglo XVIII, este conjunto inglés nos ofrece una lectura de la **Música para los Reales fuegos artificiales** en las antípodas de las tres anteriormente comentadas. En el disco figura, como suele ser habitual, una de las «Suites» de la **Water Music**, que es modélica en algunos aspectos. No tan eficaz nos parece su visión de los **Fuegos artificiales**, pues aunque su estilo es inatacable y lleno de vitalidad, la sección de metal desdice bastante respecto a una magnífica cuerda, y este desequilibrio es su peor defecto. La grabación y el prensado son francamente buenos.

La primera grabación de Sir Charles Mackerras de la **Música para los Reales fuegos artificiales** es sorprendente por varios conceptos. En primer lugar, porque este primer acercamiento es muy superior a la segunda lectura que el mismo director realizó bastantes años después. En segundo término, porque se trata de la primera versión en disco de la partitura original de Haendel, es decir con 24 oboes, 12 fagotes y contrafagotes, nueve trompas, nueve trompetas y un gran número de percusionistas en las secciones de tambores y timbales. El resultado que obtiene Mackerras de la Orquesta Pro Arte y el Conjunto de instrumentos de viento es absolutamente espectacular. La espontaneidad de la interpretación y la riqueza del sonido del conjunto es apabullante. Es un auténtico «tour de force» del que sale absolutamente triunfador el director inglés. La grabación es totalmente adecuada y por lo tanto impresionante. Supongo que muchos lectores se estarán preguntando en cuál de las grandes marcas discográficas ha aparecido esta grabación que se recomienda por sí sola. Y esta es una de las sorpresas a que aludía al principio. El disco original está producido por la casa Pye, y en España apareció en el año 1976 bajo el sello Classical Records, distribuido por la Sociedad Anónima de Ediciones Fonográficas de Barcelona, casa absolutamente desconocida, y que seguramente ignoraba que estaba comercializando una de las mejores y más originales versiones de la **Música para los Reales fuegos artificiales.**

Tres años más tarde, la casa EMI-Odeón trajo a nuestros anaqueles la más oficialista y conocida versión de Mackerras con la colaboración de la Orquesta Sinfónica de Londres, que por varios motivos resulta de inferior calidad respecto a la primitiva. La partitura es la habitual para estas ocasiones y no la original para instrumentos de viento, pero es que además Mackerras se deja llevar por el aburrimiento y a él somete al oyente de tal modo que este disco ha sido uno de los pocos fracasos de este gran director, especialista en Haendel. Virtudes quedan algunas, como el buen sonido de la Orquesta y una fuerza algo tosca en los triunfales pasajes de la «Obertura». Además, la grabación no ayuda demasiado ni el prensado de la EMI española, a pesar de tratarse de uno de aquellos discos de sonido cuadrafónico, que con adaptador o sin él, no supusieron nada definitivo en el alta fidelidad.

El frío, calculador y gran especialista en

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Bach y en el barroco alemán que era Karl Richter se acercó a esta obra con la English Chamber Orchestra, colaboración buscada de propósito para intentar lograr con el conjunto inglés lo que el sólido intérprete alemán debía considerar algo lejano a su repertorio. La versión resulta como era de temer. Los instrumentistas ingleses se saben la obra de memoria (seguramente será el conjunto que más veces ha grabado esta pieza), pero Richter no es capaz de otra cosa sino salir del paso. Eso sí, un paso perfectamente ajustado a la partitura y con un nervio y una tensión propias de su batuta, pero honestamente entiendo que la música de Haendel no es así. La grabación es limpia y clara, con una buena separación estereofónica.

Yehudi Menuhin y su orquesta nos dan una visión sensible y muy cuidada de los **Fuegos artificiales**, en versión de gran musicalidad, a la que únicamente habría que añadir la grandeza que estas páginas requieren. Excelente el movimiento «La Paix», un «largo alla siciliana» dicho con exquisito gusto. El disco se completa muy acertadamente con las «Marchas» de **Atalanta, Joshua** y del **Ocassional Oratorio**, el **Concierto para violín y orquesta** y uno de los **Conciertos para dos coros orquestales.** En suma, un disco excelente, bien grabado y que la casa EMI ha tenido el acierto de reeditar en su serie económica Acorde.

De nuevo la English Chamber Orchestra bajo la dirección de Johannes Somary se acerca a esta pieza de Haendel. Somary es un director solvente, que ha interpretado en numerosas ocasiones la música del compositor de Halle y que sabe dar el justo toque para que las versiones resulten adecuadas pero sin que nada especial destaque en ellas. En esta ocasión ha seguido el mismo camino que Mackerras en la primera de las versiones; utilizar la partitura original para instrumentos de viento. Los resultados, sin llegar al esplendor de Mackerras, son también soberbios. Muy recomendable. La otra cara del disco contiene la «Suite» de la **Water Music**, en una versión algo plana.

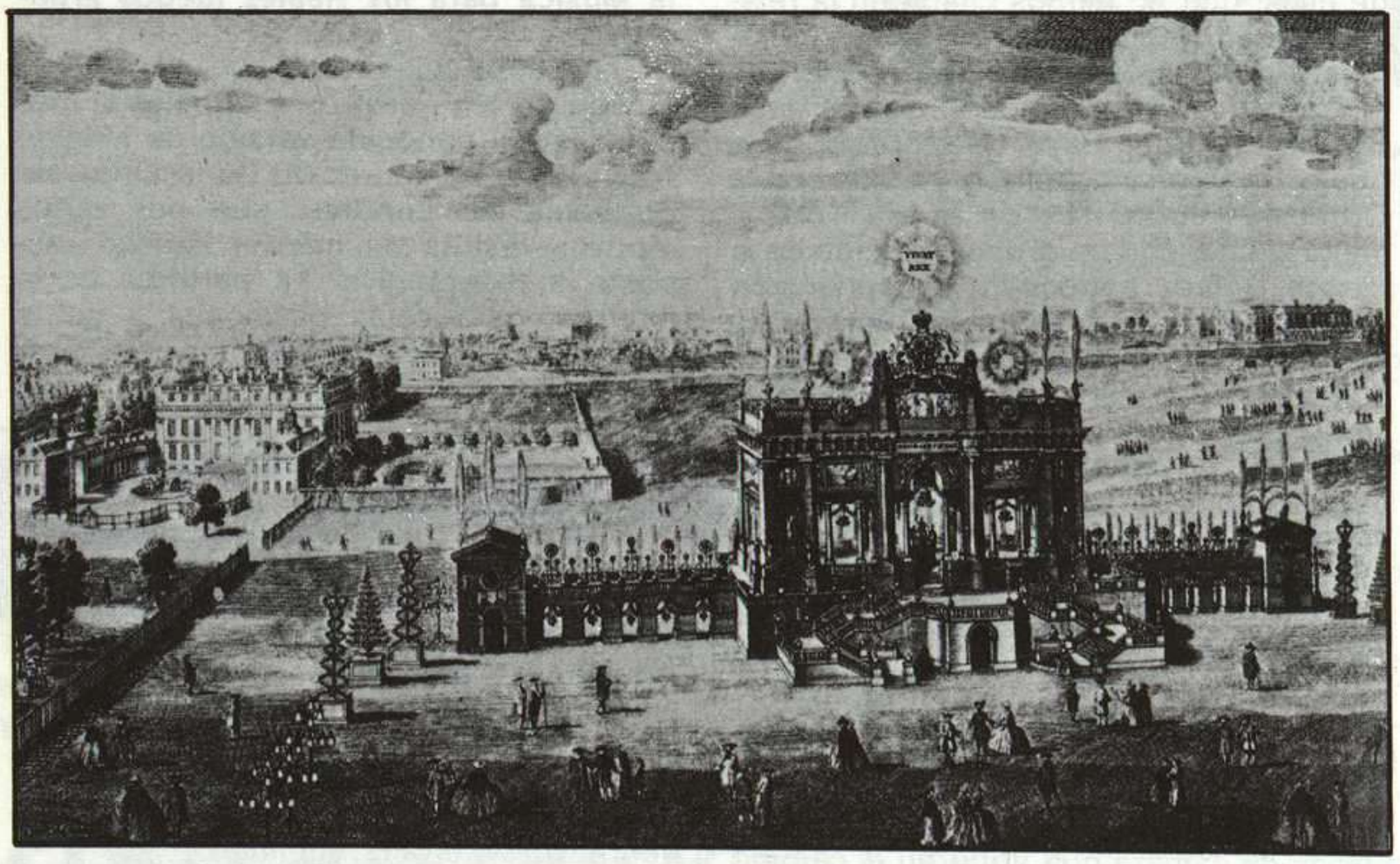
Raymond Leppard y de nuevo la English Chamber Orchestra consiguen una excelentísima y brillante versión de la obra. Durante mucho tiempo ha sido ésta la primera opción discográfica, sin duda de ningún género. La pasmosa vivacidad, la dinámica sostenida a toda prueba, las prestaciones perfectas de la orquesta, no pueden merecer otros calificativos. Su aparición constituyó un verdadero hito discográfico, amparada por una grabación y prensado notabilísimos. Hoy en día la versión de Leppard sigue figurando entre las mejores.

Dentro de este grupo hemos incluido la versión de The Cleveland Symphonic Winds bajo la dirección de Frederick Fennell. Se trata de la primera grabación digital de la obra, realizada en el Severance Hall de Cleveland en 1979, con una enorme banda de instrumentos de viento, dentro del estilo del primer Mackerras. No sólo por los medios técnicos, sino por el excelente nivel musical alcanzado, se trata de una de las interpretaciones, si no la mayor, en las que la espectacularidad y la brillantez son proverbiales. Y digamos que no todo es espectacular, puesto que en los movimientos lentos se logran momentos de gran belleza. Una versión sorprendente que adquiere su total dimensión en su transferencia al disco compacto. Recomendabilidad absoluta. El disco contiene también una versión especial de la **Fantasía en Sol** de Bach, que no sale tan bien parada, y la **Suite para bandas militares**, de Holst.

Neville Marriner y la Academy of St. Martin-in-the-Fields tenían mucho que decir en esta partitura. Su versión era esperada por los aficionados con auténtica expectación, y la verdad es que no han defraudado. Una orquesta brillantísima, de claridad aterciopelada, una dirección enérgica, brillante y puntillista a la vez, un Haendel redivivo y omnipresente, hacen de esta lectura una de las más geniales. Incluye además el disco el **Concerto grosso «Alexander Fest»** y la **Obertura en Re**, pieza prácticamente desconocida, lo que aún aumenta el valor de esta grabación, que técnicamente es irreprochable.

Con instrumentos originales

Dentro de las ejecuciones que hemos llamado historicistas, se agrupan algunas de las más destacadas interpretaciones de la obra que examinamos. Acaso la menos valiosa sea la realizada para Erato por La Bande des Hautbois, dirigida por el excelente oboísta Michel Piguet. La realización de conjunto es acertada pero falta aquella grandeza y espectacularidad de la que gozan las lecturas de Fennell o Mackerras. En cualquier caso, la tendencia de acercarnos a un Haendel auténtico es apreciable y Piguet consigue en parte su propósito. La grabación resulta algo opaca, y para quien esté interesado en la adquisición de este disco, aparecido en una serie económica, diremos que lo completan los **Aires de trompetas, oboes y timbales**, de Lully; la **Suite para oboe, trompas y fagot**, de Telemann; la **Partita para oboes**, de Krieger y la **Marcha para trompeta, oboes y fagotes**, de Haendel.



La escenografía de Servandoni para los fuegos artificiales.

La más antigua agrupación musical que utiliza instrumentos originales es la Schola Cantorum Basiliensis, y hay que reconocerlo así, cuando muchos parece que acaban de descubrir el Mediterráneo. Esta institución viene realizando una labor investigadora, de estudio y de interpretación, importantísima en el ámbito de la música renacentista, prebarroca y barroca. La utilización de instrumentos originales en el grupo se da por supuesta y la calidad interpretativa también. La versión que nos ofrecen de la **Música para los Reales fuegos artificiales** es sencillamen-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

te espléndida y cuando apareció en nuestro mercado en 1968, absolutamente inusitada. Recientemente ha sido reeditada en la serie económica Archiv Privilege.

Brillante, colorista y algo superficial, pero no por eso menos divertida y de calidad, es la lectura que nos ofrece Jean-Claude Malgoire con La Grande Ecurie y La Chambre du Roy. Grabada en 1975 para la CBS, el sonido es excelente, y los solistas de oboe, fagot y trompas naturales alcanzan un gran nivel. El sonido típico de este conjunto, algo tosco y agreste, le va bien a esta partitura. Malgoire se conduce como en él es habitual, con buena dinámica y con ciertas libertades metronómicas. El disco se completa con el **Concierto para doble orquesta núm. 1**.

La seriedad interpretativa del Collegium Aureum, otro conjunto que lleva muchos años interpretando con instrumentos originales, se aprecia en su visión de Haendel. Ante todo es una versión de gran calidad, de exquisita elegancia, donde los instrumentos no buscan la sonoridad a veces dura, sino un empaste sonoro especial. Así, con ser una versión notable, resulta algo fría, demasiado pensada y falta de lo que llamaría aliento haendeliano. Queda lejos de lo que los ingleses son capaces de hacer en esta materia. La grabación es gratificantemente clara.

La penúltima grabación aparecida en el mercado es la que protagonizan los English Baroque Soloists bajo la batuta de John Eliot Gardiner, una de las más recientes incorporaciones al mundo del barroco y de los instrumentos originales. No hace mucho comentábamos elogiosamente en estas mismas páginas la magnífica versión que estos mismos intérpretes hacían de la serenata pastoral de Haendel **Acis y Galatea.** Si mi memoria no me es infiel, Gardiner ya se había acercado a estas páginas para el sello Erato. Ahora, nos llega a esta recientísima grabación efectuada en Londres el mes de junio de 1983, en la que además de la **Música para los Reales fuegos artificiales** podemos escuchar los **Conciertos para dos coros números 2 y 3.** La grabación es digital y el prensado inmaculado. Desde un punto de vista musical, la lectura de Gardiner y su orquesta es primorosa. Clara, alegre y con toda la marcialidad que exige una música para ser interpretada en el exterior. El peculiar sonido de este conjunto adquiere aquí su verdadera dimensión. Se trata de una de las primerísimas opciones entre las muchas que puede elegir el oyente. La verdad es que a la hora de tomar una decisión sobre las muchas posibilidades que existen, la respuesta es altamente complicada, como ya habrá adivinado el lector, ante la avalancha de buenas y muy buenas lecturas.

Recientemente ha salido al mercado otra versión que era también muy esperada, y más aún en el año Haendel. Se trata del disco que protagonizan The English Concert y su director Trevor Pinnock, que el año anterior se habían enfrentado con la otra música compuesta por Haendel para una celebración externa: la **Música Acuática.** La verdad es que Trevor Pinnock y The English Concert han dado plenamente en el clavo. Es decir, que hoy por hoy, juntamente con la lectura de Hogwood al frente de la Academy of Ancient Music, se ha colocado para lo que a mi entender es el ideal interpretativo haendeliano. La audición de esta versión en disco compacto resulta emocionante, pues la fuerza, el vigor, la adaptación al estilo, el sonido tremendamente acertado del conjunto, son proverbiales. Algo difícil de olvidar. Como diría un profesor universitario: «Summa cum laude».

También este altísimo calificativo nos merece la versión de la Academy of Ancient Music dirigida por Christopher Hogwood. El disco de L'Oiseau-Lyre acopla la **Música para los Reales fuegos artificiales** con otras músicas para instrumentos de viento nada frecuentes en nuestra discografía, todas ellas de Haendel. Se trata de la **Sonata para flauta y continuo en La menor**, de las **Arias núms. 1 y 2 para oboes, trompas y fagotes**. En más de una ocasión he podido ocuparme del análisis de las interpretaciones de este grupo inglés de tan especiales características y que en sólo unos años se ha colocado a la cabeza en las lecturas de músicas barrocas, clásicas y preclásicas. Desde su primera actuación en los «Proms» ingleses hasta hoy, su evolución ha sido constante, y frente a las críticas acerbas de quienes lo enfrentan con otros grupos, especialmente italianos, en cuanto a su forma de entender el barroco, es lo cierto que su calidad, la especial tersura de su sonido, la profundidad de su estilo se han ido imponiendo. La escuela barroca inglesa no tiene secretos para Hogwood, de tal forma que desde Purcell a Haendel, pasando por Arne, su forma de interpretar resulta modélica. Así las cosas, su visión de los **Fuegos artificiales** es sencillamente primorosa, por estilo y por musicalidad. Desde el punto de vista técnico el disco es inatacable, así como su presentación, es decir, al mismo nivel que nos tiene acostumbrados el sello discográfico.

La decisión ante esta avalancha de grabaciones es cosa del lector. La opinión ha quedado expresada, con la brevedad y síntesis de que he sido capaz. A continuación se enumeran las grabaciones examinadas, a las que se califica con arreglo al sistema RITMO, tanto en sonido como en interpretación. Si tuviera que elegir entre cada una de los tres grupos establecidos, mis preferencias estarían al lado de George Szell y la London Symphony Orchestra, para las versiones románticas, para la de Charles Mackerras y la Orquesta Pro Arte, entre las modernas, junto a Marriner y Leppard, con sus respectivos conjuntos, y entre las que nos brindan los grupos que utilizan instrumentos de época o sus copias: Hogwood. Pinnock y Gardiner, por este orden.

Relación de grabaciones comentadas

Virtuosi of London. A. Davidson
Classics for pleasure. CPF 105
Interpretación: ★★★. Sonido: ★★★

Orquesta pro Arte. Sir Ch. Mackerras
Pye GSGC 15009
Interpretación: ★★★★★. Sonido: ★★★★

English Chamber Orchestra. Karl Richter
DGG Archiv 2553 151
Interpretación: ★★★. Sonido: ★★★★

Schola Cantorum Basiliensis. A. Wenzinger
Archiv Privilege 2547006
Interpretación: ★★★★ Sonido: ★★★

Orquesta de Filadelfia. E. Ormandy
CBS 61639
Interpretación: ★★. Sonido: ★★★

Royal Philharmonic Orchestra. G. Weldon
EMI SXLP 20033
Interpretación: ★★★. Sonido: ★★★

Orquesta Sinfónica de Londres. G. Szell
Decca SPA 120
Interpretación: ★★★★. Sonido: ★★★

Orquesta Filarmónica de Nueva York. P. Boulez
CBS 76834
Interpretación: ★★. Sonido: ★★★

Menuhin Festival Orchestra. Y. Menuhin
EMI-Acorde 10 C 037-001 962
Interpretación: ★★★. Sonido: ★★★

English Chamber Orchestra. J. Somary
Vanguard VSD 71176
Interpretación: ★★★. Sonido: ★★★

Orquesta Sinfónica de Londres. Sir Ch. Mackerras
EMI 10 C 065-002 894Q
Interpretación: ★★★. Sonido: ★★★

English Chamber Orchestra. R. Leppard
Philips 6580 147
Interpretación: ★★★★★. Sonido: ★★★★

Cleveland Symphonic Winds. Ch. Fennell
Telarc DG 5038. Digital y Compacto
Interpretación: ★★★★★. Sonido: ★★★★★

Academy of St. Martin-in-the-Fields. N. Marriner
Decca ZRG 697
Interpretación: ★★★★★. Sonido: ★★★★

La Bande des Hautbois. M. Piguet
Erato EPR 15511
Interpretación: ★★★. Sonido: ★★★

La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. JC. Malgoire
CBS 73172
Interpretación: ★★★★. Sonido: ★★★★

Collegium Aureum. F.J. Maier
Basf 3753080
Interpretación: ★★★★. Sonido: ★★★★

The English Baroque Solists. J E. Gardiner
Philips 411 122-1. Digital y Compacto
Interpretación: ★★★★★. Sonido: ★★★★★

Academy of Ancient Music. Ch. Hogwood
L'Oiseau Lyre DSLO 548
Interpretación: ★★★★★. Sonido: ★★★★★

The English Concert. T. Pinnock
Archiv 415 129-1. Digital y Compacto
Interpretación: ★★★★★. Sonido: ★★★★★

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ensayo discográfico

UN "RIGOLETTO" NUEVO Y OTRO REENCONTRADO

Por «Tartesos»

VERDI: Rigoletto. Bruson, Gruberova, Shicoff, Lloyd, Fassbaender. Coro y Orquesta de la Academia Santa Cecilia, Roma. Director: Giuseppe Sinopoli Philips 412592-1, 3 discos. Digital. Importación. (CD: 412592-2, 2 CDs).
Fischer-Dieskau, Scotto, Bergonzi, Vinco, Cosotto. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director: Rafael Kubelik. Deutsche Grammophon 413 294-1, 3 discos. Import.

Interpretación: ★★★★ (Sinopoli)
★★★★★ (Kubelik)
Sonido: ★★★★★ (Sinopoli)
★★★★ (Kubelik).

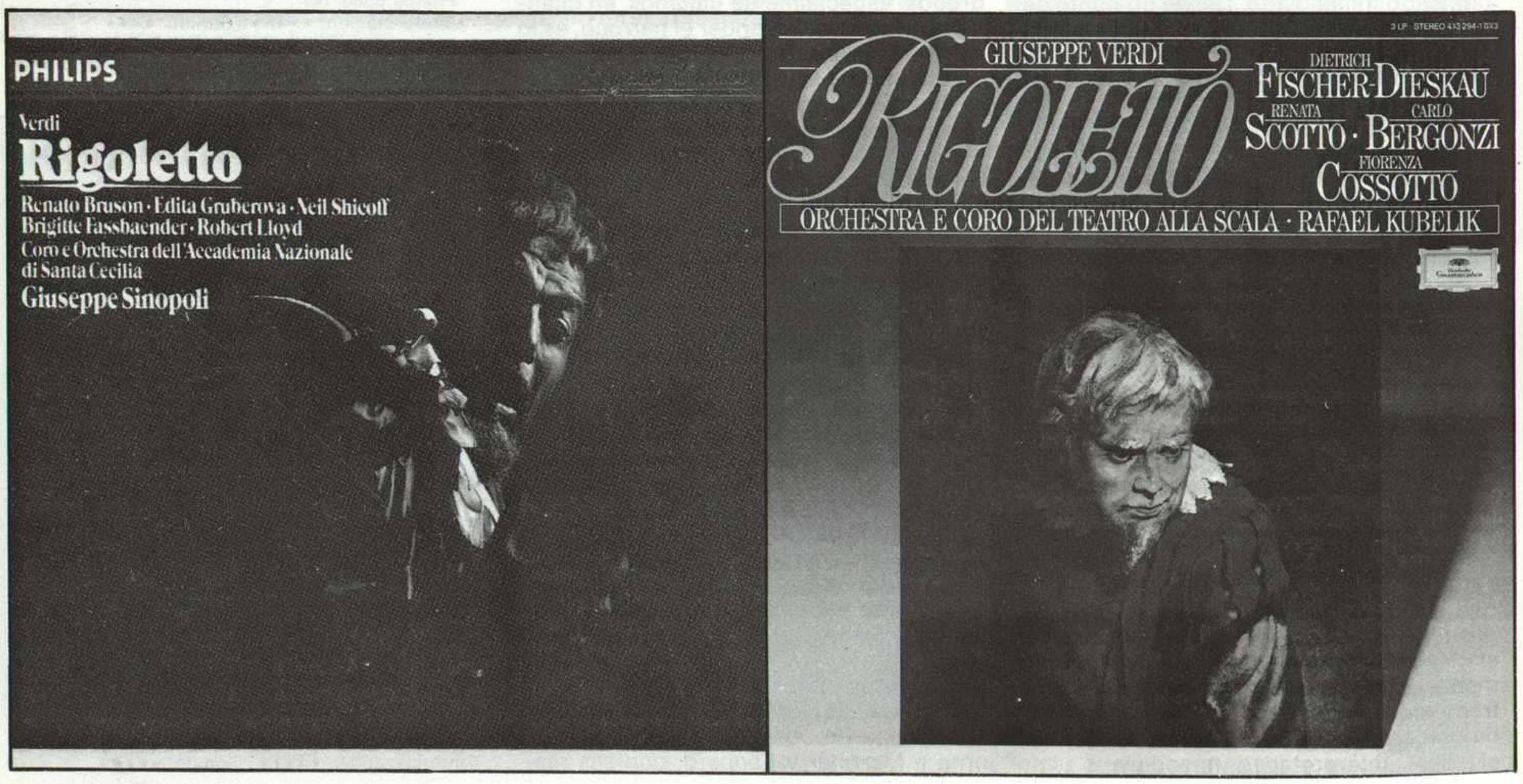
Los dos **Rigoletto** que acaban de aparecer —el de Sinopoli (1985) y la reedición del de Kubelik (1964)— cuentan con atractivos suficientes para justificarlos y darles la bienvenida, pero, como ocurre casi siempre en las grabaciones de óperas, ninguno de ambos constituye una opción indiscutiblemente recomendable. En realidad **Rigoletto,** pese a ser uno de los títulos operísticos más importantes y más veces grabados, no ha tenido toda la suerte esperable en disco: no ha sido frecuentado por los más grandes directores —con la excepción de Giulini, Kubelik o Solti, aunque este último defraudó aquí— y nunca por los más grandes o más indicados cantantes juntos. Por ello, sucede que no existe ni un solo registro discográfico en que coincidan los tres primeros protagonistas vocales y el director a plena satisfacción.

En estas dos grabaciones, por ejemplo, FALLAN: en parte Scotto en una y en la otra, Shicoff y, también en parte, Sinopoli. Hay registros en que ninguno está propiamente mal, pero tampoco alcanzan todo el nivel deseable: así los de McNeil, Grist, Gedda/Molinari-Pradelli, Milnes, Sills, Kraus/Rudel (ambos EMI) o Merrill, Moffo, Kraus/Solti (RCA). En una ocasión (DG 1980) se reunieron los nombres más prestigiosos, en un alarde espectacular: Cappuccilli, Cotrubas, Domingo, Ghiaurov, Obraztsova, Moll, Schwarz/Filarmónica de Viena, Giulini, pero el resultado global quedó fallido por la inadecuación de varios de los cantantes a sus papeles (Domingo y Moll, sobre todo).

Pero vamos ya a comentar concretamente estos dos. Giuseppe Sinopoli es uno de los directores más en alza actualmente, principalmente en el terreno de la ópera italiana. Pero, si bien ha demostrado varias veces talento, temperamento y rasgos de genialidad, también es cierto que casi nunca ha dejado de evidenciar defectos considerables, como efectismo, superficialidad y extravagancia. En este **Rigoletto,** por ejemplo, ya el Preludio es exageradamente lento y altisonante, con MAS RUIDO QUE NUECES. En la introducción a «Quel vecchio malevidami» y a «Pari siamo» volvemos a encontrar rebuscamiento y una lentitud innecesaria, injustificada y exasperante. Un afán de originalidad debe llevarle, por ejemplo, a acompañar inconvenientemente «Cortigiani». Esto son ejemplos de desaciertos que, por fortuna, son más bien aislados, porque en general la dirección de Sinopoli tiene fuerza y garra, a veces demasiada. De la Orquesta, que no es nada del otro jueves, obtiene más eficacia que refinamiento: un rendimiento bastante inferior al conseguido por Giulini en **Il Trovatore.** Algo similar diríase del Coro, muy adecuado en todo caso.

Sinopoli —lo mismo que suele hace Muti— impide a los cantantes emitir agudos no descritos, práctica la de añadirlos que personalmente no me atrevo a descalificar sin más, aunque sí es cierto que hay algunos para mí muy inconvenientes (como el que da la Sutherland al final del Cuarteto). La versión, rigurosamente íntegra, restituye algunos pequeños cortes habituales.

Renato Bruson será seguramente el «Rigoletto» más completo de hoy. No posee una voz tan dramática ni tan hermosa como McNeil o Bastianini, pero les aventaja —sobre todo a este último en su decepcionante grabación— en caracterización psicológica y en arte belcantista. Gruberoya tiene una voz bellísima e ideal para «Gilda», y además está mejorando considerablemente su estilo italiano, algo descentrado en ocasiones anteriores. Describe con acierto la evolución del personaje y destaca siempre por su dulzura. Sólo le achacarían algunos reguladores y portamentos innecesarios en «Caro nome». Neil Shicoff, como he dicho antes, constituye el mayor inconveniente de esta grabación: su voz, de lírico algo oscuro, es buena, pero su técnica es insuficiente —apiana mal— y el gusto, dudoso —tosquedad en «La donna è mobile», donde parece confundir la frivolidad del «Duque» con cantar con descuido y escaso control. Entre los restantes papeles,



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

muy bien Brigitte Fassbaender («Magdalena») —pese a flaquear un poco en los graves—, bronco y hueco Robert Lloyd («Sparafucile»), aunque no se ahoga por abajo, y suficiente Kurt Rydl («Monterone»).

La grabación es muy clara y brillante, aunque no de las más bellas tímbricamente (un poco metálica). Entiéndase la calificación como un 5 bajo, y en la interpretación global, como un 4 también bajo.

Rigoletto por Kubelik, ahora reeditado con sonido nítido y profundo, magnético en su momento, podría ser el más recomendable, en conjunto, de todos los existentes en disco: dos de sus tres protagonistas —Dieskau y Bergonzi— y su director se hallan a la máxima altura, y sólo un aspecto del tercero de los principales cantantes —el vocal— es poco convincente: Renata Scotto, en efecto, muestra que es una artista, una excelente intérprete —sobre todo en el acto final— que hace creíble y rico a su rol, pero trina regular y produce unos sonidos, en la zona que va del paso al sobreagudo, casi siempre muy agrios y desabridos. Aparte de esto, sólo criticarle además cierta inexpresividad en «Quanto dolor!».

Dietrich Fischer-Dieskau es, en mi opinión, el «Rigoletto» más convincente de cuantos han grabado este riquísimo y difícil personaje. No obstante, a veces se achacan a Dieskau dos defectos: que su timbre no es lo dramático que se requiere: esto es cierto. Sin embargo, es tan sólo un problema de color vocal, hecho cuya importancia es muy relativa, porque su asombrosa técnica y el formidable estado vocal de la época en que lo grabó le permiten moverse a lo largo de toda la tesitura (incluidos algunos agudos no escritos, pero bastante habituales) sin problemas, incluso en frases (por ejemplo «lieve quel capo amato») en que suelen quedarse semiahogados barítonos plenamente dramáticos. En «si, vendetta, tremenda vendetta» no sólo articula impecablemente las agilidades sino que, a la vez, aventaja en rabia y poderío a voces de más envergadura. El otro defecto de que se le acusa con frecuencia es un EXCESIVO REFINAMIENTO. Pues bien, esta es una acusación injusta y sin fundamento, que puede provenir de oyentes acostumbrados a voces más grandes e imponentes pero relativamente toscos como cantantes e intérpretes. Pero en ningún instante de la obra se le puede acusar de rebuscamiento, exquisitez empalagosa o fuera de lugar; sólo que algunos llaman así a cantar maravillosamente, con una asombrosa riqueza nunca desprovista de matización. Ejemplos:la fluida y bellísima línea de canto que despliega en las melodías más «cantabile», como en «Ah! deh non parlare al misero»: en «Voi conguiraste» da toda una lección de ironía «yaguiana» en su burla a Monterone; un paso admirable desde la invectica amenazadora a la humilde súplica en «Cortigiani»; una enorme inteligencia y diversidad de expresión y acentos, hasta en los menores detalles, en «Pari siamo», en «La ra, la ra» o en su diálogo con la hija moribunda.

Y Carlo Bergonzi es, probablemente, el más perfecto «Duque» que se haya podido escuchar, al que sólo Alfredo Kraus puede parangonarse —en escuela e interpretación, ya que no en la calidad tímbrica—. Es innecesario extenderse en los elogios, que pueden referirse a todos los aspectos, desde la línea de canto y la elegancia a la impecable seguridad o al bello esmalte de su voz entonces. Entre los restantes papeles, destaca la modélica actuación de Fiorenza Cossotto como «Maddalena». Mientras que su esposo, Ivo Vinco, hace un «Sparafucile» gris, y Lorenzo Testi un «Monterone» insuficiente.

Rafael Kubelik, uno de los más grandes directores de nuestro tiempo, es un completo desconocido en el campo de la ópera italiana. Por ello sorprende que realizase un **Rigoletto** casi perfecto, y que no haya reincidido en este repertorio. No sólo patentiza en todo momento su musicalidad, sino que consigue —de una Orquesta nada excepcional entonces, aunque sí muy habituada, como los idóneos Coros— un dramatismo concentrado pero intensísimo (sobrecogedor el Preludio) y, por otro lado, canta las melodías verdianas como si se hubiera dedicado a ello toda la vida (¿alguna vez se ha escuchado con mayor y más bella ITALIANIDAD el primer dúo «Rigoletto»-«Gilda», o mejor conjuntado, equilibrado y delineado el sublime Cuarteto?). Ciertamente, tan sólo Giulini le ha superado, y no mucho, pese a contar éste con la mejor Orquesta imaginable.

En conclusión: un **Rigoletto** (el de Sinopoli) para admirar a Bruson y a Gruberova, y otro (el de Kubelik), quizá el más completo hasta el momento.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ULTIMAS NOVEDADES E

LP's:

BRAHMS: Concierto para piano No. 2
Krystian Zimerman
Orquesta Filarmónica de Viena. Leonard Bernstein
LP 415 359-1. MC 415 359-4. Digital. Import.

BRAHMS: 21 Lieder para voz femenina
(incl. 5 Canciones de Ofelia y 2 Canciones con viola)
Jessye Norman, soprano
Daniel Barenboim, piano. Wolfram Christ, viola
LP 413 787-1. Digital. Import.

DVORAK: Las 2 Serenatas, op. 22 (cuerda) y op. 44 (viento)
Orpheus Chamber Orchestra
LP 415 364-1. MC 415 364-4. Digital. Import.

HAENDEL: 5 Sonatas en trío. Sonata para violín y continuo
Miembros del English Concert. Trevor Pinnock
LP 415 497-1. Digital. Import.

HAYDN: Sinfonías Nos. 44 "Fúnebre" y 77
Orpheus Chamber Orchestra
LP 415 365-1. Digital. Import.

MOZART: Trío de Kegelstatt
Los 2 Dúos para violín y viola
Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Valery Afanassiev
LP 415 483-1. Digital. Import.

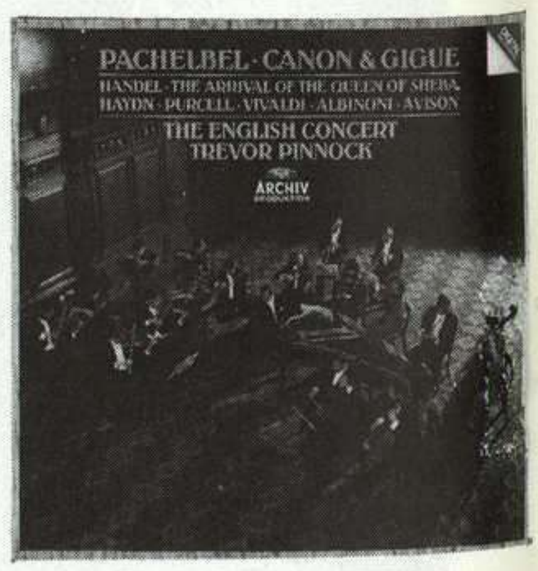
ORFF: Carmina Burana
June Anderson, Philip Creech, Bernd Weikl
Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. James Levine
LP 415 136-1. MC 415 136-4. Digital

RAVEL: Dafnis y Cloe (ballet completo)
Coro de la Opera Estatal de Viena
Orquesta Filarmónica de Viena. James Levine
LP 415 360-1. MC 415 360-4. Digital. Import.

SCHUMANN: Sinfonías núms. 1 "Primavera" y 4
Orquesta Filarmónica de Viena. Leonard Bernstein
LP 415 274-1. MC 415 274-4. Digital. Import.

«CANTO GREGORIANO»: Primera y Tercera Misas de Navidad
Coro de Monjes de la Abadía Benedictina de
Münsterschwarzach. P. Godehard Joppich
LP 410 658-1. MC 410 658-4. Import.

«COROS DE OPERA». VERDI: Nabucco, I Lombardi, Macbeth, Il Trovatore, Aida. MOZART: La Flauta Mágica. BEETHOVEN: Fidelio. WEBER: El Cazador Furtivo
WAGNER: Tannhäuser
Coro y Orquesta de la Opera Alemana de Berlín
Giuseppe Sinopoli
LP 415 283-1. MC 415 283-4. Digital



PACHELBEL: Canon y Giga. HAENDEL: Llegada de la Reina de Saba. VIVALDI: Sinfonía R149. ALBINONI: Concierto para oboe op. 9/2. AVISON: Concierto No. 9. HAYDN: Concierto para clave en Re mayor. PURCELL: Chacona
David Reichenberg, oboe. Trevor Pinnock, clave y director
The English Concert
LP 415 518-1. MC 415 518-4. Digital. Import.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EN DISCOS Y CASSETTES

ARCHIV PRODUKTION

MUSICASSETTES de Dióxido de Cromo

correspondientes a discos editados previamente:

BACH: Los Conciertos para violín
Standage, Wilcock. The English Concert. Pinnock
MC 410 646-4. Digital. Import.

BACH: Suites para laúd BWV 995 y 1006a.
Preludio BWV 999. Preludio, fuga y allegro BWV 998
Göran Söllscher, guitarra
MC 413 719-4. Digital. Import.

BACH: Las 4 Toccatas y fugas para órgano
Ton Koopman
MC 410 999-4. Digital

BACH: Variaciones Goldberg
Trevor Pinnock, clave
MC 33 10 425. Import.

BIZET: Carmen (selección)
Baltsa, Carreras, Ricciarelli, Van Dam. Coro de la Opera de París. Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan
MC 413 322-4. Digital

BRAHMS: Sinfonía No. 2
Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Giulini
MC 33 02 014. Digital. Import.

BRAHMS: Sinfonía No. 4
Orquesta Filarmónica de Viena. Carlos Kleiber
MC 33 02 003. Digital. Import.

CHOPIN: los 21 Nocturnos
Daniel Barenboim, piano
2 MC 33 82 012. Digital. Import.

DVORAK, TCHAIKOVSKY: Serenatas para cuerda
Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan
MC 33 02 012. Digital. Import.

HAENDEL: las 4 Antífonas de la Coronación
Coro de la Abadía de Westminster. The English Concert. Preston
MC 33 11 005. Digital. Import.

HAENDEL: Música Acuática (completa)
The English Concert. Pinnock
MC 410 525-4. Digital. Import.

HAYDN: Sinfonías Nos. 101 "El Reloj" y 102
Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan.
MC 410 868-4. Digital. Import.

HAYDN: Sinfonías Nos. 103 "Redoble de Timbal" y 104 "Londres"
Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan
MC 410 517-4. Digital. Import.

MOZART: Conciertos para piano Nos. 12 y 20 (K 414 y 466)
R. Serkin. Orquesta Sinfónica de Londres. Abbado
MC 33 02 053. Digital. Import.

MOZART: Conciertos para piano Nos. 19 y 25 (K 459 y 503)
R. Serkin. Orquesta Sinfónica de Londres. Abbado
MC 410 989-4. Digital. Import.

MOZART: Conciertos para piano Nos. 21 y 23 (K 467 y 488)
R. Serkin. Orquesta Sinfónica de Londres. Abbado
MC 33 02 095. Digital. Import.

MOZART: Sonatas para violín y piano, vol. 1:
Nos. 18 al 21 (K 301 al 304)
Itzhak Perlman. Daniel Barenboim
MC 410 896-4. Digital. Import.

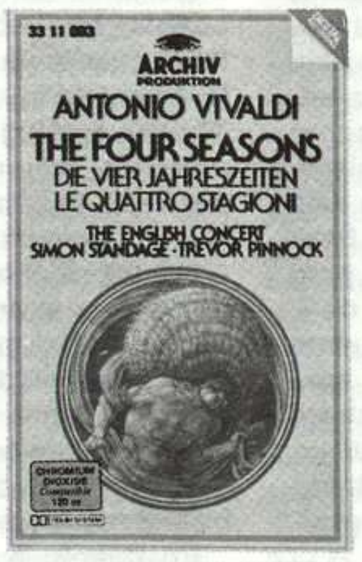
MOZART: Sonatas para violín y piano, vol. 2:
Nos. 17, 22 y 23 (K 296, 305 y 306)
Itzhak Perlman. Daniel Barenboim
MC 415 102-4. Digital. Import.

PUCCINI: Turandot (selección)
Ricciarelli, Domingo, Hendricks, Raimondi
Coros y Orquesta Filarmónica de Viena. Karajan
MC 410 645-4. Digital

SAINT-SAËNS: Sinfonía No. 3 "con órgano"
Cochereau. Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan
MC 33 02 045. Digital. Import.

R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra. Don Juan
Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan
MC 410 959-4. Digital

VIVALDI: Las Cuatro Estaciones
Standage. The English Concert. Pinnock
MC 33 11 003. Digital



WAGNER: Escenas orquestales de El Anillo del Nibelungo
(Amanecer y Viaje de Sigfrido por el Rin, Marcha Fúnebre, Finale, Murmullos del Bosque, Cabalgata de las Walkyrias)
Orquesta de París. Barenboim
MC 410 893-4. Digital

ALBINONI: Adagio. PACHELBEL: Canon y Giga. VIVALDI: Concierto "La Notte". BACH: Aria. GLUCK: Danza de los Espíritus. MOZART: Serenata No. 6 "Notturna"
Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan
MC 413 309-4. Digital

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Crítica discográfica

BACH: Conciertos para clave (piano): para 4 (BWV 1065), para 3 (BWV 1063) y para 2 (BWV 1060 y 1061) intrumentos. Christoph Eschenbach, Justus Frantz, Gerhard Oppitz, Helmut Schmidt, pianos. Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Director: Christoph Eschenbach. Deutsche Grammophon 415 655-1. Digital. Import.

Intepretación: ★★
Sonido: ★★★★

A veces aparecen discos sorprendentes... y éste es uno de ellos. Hace algún tiempo que lo vi anunciar en un catálogo internacional, y después de todo me ha sido DESTINADO. Por muchas cualidades artísticas que tenga un producto comercial de la Deutsche Grammophon (que sabiamente intenta conjugar siempre lo primero con lo segundo...), el presentar en portada a un político encumbrado como Helmut Schmidt, junto a otros pianistas, esos ya profesionales, es algo, en fin, curioso. Y más cuando las notas de contraportada están totalmente dedicadas a justificar el hecho de haber grabado un disco así con el señor Schmidt, en base al hecho de la amistad que le une con Justus Frantz y al ser un aficionado más que notable. Y, como dicen los viejos juristas y moralistas, «excusatio non petita, accusatio manifesta». ¿O es que el disco no podía aguantarse por sí solo?

Vayamos por partes. El piano de los cuatro intérpretes es inmaculado y no hay problemas con su técnica. Por otra parte, los dos principales, Eschenbach y Frantz, han demostrado sus cualidades en sobradas ocasiones; no entraré, pues, en el campo pianístico (que tampoco es mi especialidad). Sí, en cambio, debo entrar en esta versión de Johann Sebastian Bach, que parece haber servido únicamente de excusa para el encuentro de estos amigos y la grabación del disco por dar la casualidad de que nació hace 300 años justos. Porque, la verdad, él en persona aparece bien poco. El primer disparate (para mi gusto) es interpretar a 4 pianos el **Concierto BWV 1065.** Es cierto que no debemos rasgarnos las vestiduras porque conciertos destinados al clave sean interpretados al piano: ahí están grandes pianistas que han enseñado lo mucho que sabían sobre Bach, y en estos momentos la misma Martha Argerich ha grabado en este sentido unas versiones notables. Pero una cosa son los conciertos para 1 clave (o piano), y otra cosa los de 2, 3 y 4 claves. Porque, o bien se cuenta con una orquesta de cuerda muy numerosa, o bien no se la escuchará (que es lo que tiende a suceder en este disco). Y si es excesiva, tanto más peligro hay de alejarse del espíritu del Barroco...

En el caso que nos ocupa la Filarmónica de Hamburgo es dirigida anodinamente por el mismo Eschenbach, literalmente ACOMPAÑANDO. Pero no con aquella gracia especial que hace de las intervenciones de la orquesta un motivo de deleite y contraste; aquí está prácticamente de relleno.

Pero si el posible comprador se deja convencer por los motivos del productor (que es quien firma la contraportada, Hanno Rinke), quizá vea en este disco un símbolo de la amistad entre personas profesionalmente alejadas. A mí me parece un signo bonito, aunque me gustan más las expresiones de amistad que quedan en el ámbito íntimo de los que la disfrutan: me parece que entonces es más auténtica (y creo recordar que Cicerón en **De Amicita** me da la razón con autoridad). En fin, basta de divagar.

El sonido me ha parecido algo falseado en el volumen de la orquesta, pues suena opaca, sin brillo ni fondo. Y los pianos se escuchan confusos entre sí (lo contrario, de todos modos, sería muy difícil de conseguir). El corte y el prensado son muy limpios.

En fin, preferiría que las casas discográficas se interesaran más por la música: hay muchas obras todavía casi inéditas pero, ¡ay!, parece que poco rentables... Existe también la versión en compact disc. **SANTIAGO BUENO SALINAS.**

* * *

BACH: Magnificat. Cantata BWV 80 «Ein Feste Burg ist unser Gott». Maria Stader. Edith Mathis, Hertha Töpper, Trudeliese Schmidt, Ernst Haefliger, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Bach de Munich. Director: Karl Richter. Archiv Privilege 415 794-1.

Interpretación: ★★★★★ (Magnificat)
★★★★ (Cantata 80)
Sonido: ★★★★

La edición de este disco, en base al acoplamiento de dos grabaciones ciertamente distantes en el tiempo (1962 y 1979, respectivamente), es un completo acierto. Se trata de la reedición, en serie económica (e inmejorablemente presentada, con los textos cantados y su traducción), de dos de las mejores obras corales CORTAS de Bach. El **Magnificat**, conocidísimo, es una obra genial en todos y cada uno de sus compases, llena de vida, subyugante, que acierta plenamente en el estilo exultante del cántico de María. La versión de Karl Richter, aun habiendo pasado tantos años, es uno de sus mejores logros discográficos: el Coro estaba en sus mejores momentos, la Orquesta cuenta con solistas de destacada labor (particularmente Willi Bauer en la trompeta), y los solistas (Stader, Töpper, Haefliger y Fischer-Dieskau) eran los mejores del momento. A pesar del éxito actual, y de la progresiva aceptación, de las técnicas ORIGINALES, Richter, con instrumentos modernos y enraizados en la más sólida tradición germánica (depurada y sublimada por su indudable talento), logró una versión antológica (a la que sólo hace sombra hoy, a mi gusto, la de Gardiner, con instrumentos originales, para Philips).

En cuanto a la **Cantata BWV 80,** para la fiesta luterana de la Reforma, se trata también de una obra muy bella, aunque dentro de un estilo diverso al del **Magnificat.** La interpretación de Richter, ya comentada por mí en su primera edición hace pocos años (en la que apareció junto a la **Cantata BWV 140**), no llega a ser tan buena. Es criticable la decisión por la instrumentación añadida de timbales y trompetas debida a Wilhelm Friedemann Bach, que le resta parte de su sobria belleza inicial en aras de un mayor efectismo; el Coro tampoco está ya en iguales condiciones, con evidente preponderancia de las sopranos. Incluso la Orquesta, en sus instrumentos solistas, aunque impecables, resultan algo anticuados de interpretación. Los cantantes solistas son igualmente buenos, repitiendo Fischer-Dieskau. La toma de sonido tampoco me parece tan equilibrada como la de 1962.

En resumen, recomendabilidad total, sobre todo para los que ahora se inician, que encontrarán a buen precio una grabación muy apreciable. **S.B.S.**

* * *

BERLIOZ: Música orquestal de «Romeo y Julieta». Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Carlo María Giulini. Emi, Acorde 10 20671.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★

Mi memoria me ha traicionado esta vez; creía recordar esta versión de las **Escenas orquestales de «Romeo y Julieta»** de Berlioz como una fantástica interpretación, y la verdad es que al volverla a escuchar al cabo de tiempo —el disco, que ahora se reedita en serie económica, ya fue publicado en su día en España— me ha relativamente decepcionado. Relativamente. En realidad, toda la **Escena de Amor** (segunda parte de la obra completa) es de una espléndida talla interpretativa; pero, en conjunto, la versión ha perdido cierta vigencia. Así, he echado en falta cierto brío y brillantez en la **Introducción**; tampoco he percibido la ansiedad necesaria en **Romeo solo** (pieza que, inevitablemente, lleva el pensamiento del oyente hacia el futuro **Tristán**); e igualmente, ese prodigio sonoro que es **La Reina Mab** me ha resultado no lo suficientemente sutil. Bien es cierto que la grabación (1970), muy mediocre, ayuda poco; no obstante, aun contando con ello, no veo esta vez aquí al Giulini de otras —las más— ocasiones.

En disco suelto no hay en el mercado español otra versión discográfica. De manera que si el lector no está dispuesto a adquirir la obra completa (de la que todavía se podrá encontrar en nuestro país una excelente versión, recién descatalogada, de Barenboim, dirigiendo a la Orquesta de París, con Minton, Araiza y Bastin), sin ser la de Giulini una versión de referencia, puede servir para ensayar un primer contacto con la obra. Un contacto mucho más que útil. **PEDRO GONZALEZ MIRA.**

* * *

BRUCKNER: Sinfonía núm. 8 en Do menor. Orquesta Filarmónica de Viena Director: Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon 415 124-1 (2 discos). Digital. Importación.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Una de las cualidades más específicas de las grandes interpretaciones es la de introducir, SUMERGIR, al hipotético oyente en la concepción artística y musical que ha dado forma a esa interpretación; y esto por más alejado que esté el ideal interpretativo en la mente del oyente respecto de la propia interpretación real.

Dicho esto, hay que convenir que desde otro punto de vista —y aún desde otros que explicaré— estamos ante una versión magistral de la **Octava Sinfonía,** verdadera cima del arte bruckneriano. Magistral porque Giulini es siempre un gran músico, siempre tiene algo profundo e interesante que decir, sabe cómo hacerlo y, sobre todo, tiene la magia de conseguir llevarnos a su terreno aunque a priori estemos alejados de aquél. Por eso, aun con las reservas cerebrales que pueda albergar respecto a ella, no puedo discutir el magisterio y la suprema belleza de esta versión; de ahí los cinco asteriscos del encabezamiento.

¿Quiere esto decir que la interpretación es discutible y que sólo la magnética y apasionante humanidad artística del intérprete es capaz de arrinconar nuestras dudas? Indudablemente algo de esto hay. Y es que habría que empezar comentando que el maestro de Barletta nos ofrece una **Octava** de Bruckner de inefable belleza y absolutamente entrañable; pero particularmente veo el último sinfonismo bruckneriano más conflictivo y dinámico, más tenso y hasta más angustioso. Y Giulini en realidad descarga lo —poco o mucho— que de convulso puede haber en esta cúspide del sinfonismo romántico para convertir su interpretación en una beatífica recreación del espíritu. Ahora bien, vuelvo a lo de antes: en esa línea consigue que su versión aparezca como indiscutible; como decía más arriba, una muestra del auténtico genio interpretativo.

El Bruckner de Giulini tiene además otras particularidades muy específicas: y en este punto habría que hablar de la imagen afectiva y calurosa con que nos transmite una música que en otras manos puede aparecer inaprehensible y lejana. A esto evidentemente no es ajeno el proverbial sentido del canto del director italiano, ni tampoco el calor efusivo de su fraseo.

Y en cuanto al universo sonoro de Bruckner (donde tantos naufragan), está claro que Giulini lo domina. La planificación del edificio sonoro, perfectamente estratificado, hace que ningún elemento decisivo de la compleja polifonía bruckneriana se vea aplastado, y la permanente función de pedal de la orquesta realizada por las trompas y las tubas Wagner (algo que ocurre también con las trompas en su ANTAGONISTA Brahms) tiene el realce requerido, ya que no podemos olvidar su decisiva aportación en materia armónica y de color instrumental. Asimismo, otro de los elementos decisivos del sinfonismo de Bruckner, cual es la técnica del «crescendo» es perfectamente dominado por Giulini y de ello tenemos buenos ejemplos en cada uno de los cuatro movimientos: el WAGNERIANO «crescendo» que preludia el final «pianissimo» del primero; el trabajo del timbal y la acumulación de bloques en el segundo («scherzo»); el más impresionante de todos, situado hacia el final del tercero («adagio»); o el oceánico que abre la coda del cuarto, donde se darán cita los cuatro Ur-Themen.

El extatismo de esta versión se decanta especialmente hacia el inmenso «Adagio», que a Giulini le dura tres minutos más que a Karajan (que utiliza la edición Haas, con algunos compases más que la edi-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ción Nowak empleada por Giulini), cuatro más que a Barenboim y Haitink (también Haas) y dos más que a Böhm (Nowak como él). Pero tenemos también un ejemplo maravilloso de SUSPENSION DISCURSIVA en el primer movimiento, recién iniciado el desarrollo, cuando se produce una maravillosa reflexión del metal grave sobre el trémolo «pianissimo» de los violines y el «pizzicato» de violas y cellos, reflexión derivada del correspondiente Ur-Thema y a la cual seguirá un «crescendo» y un clímax sobre el mismo motivo que en manos de Giulini adquiere una enorme intensidad emocional. En definitiva, a mí este primer movimiento y el subsiguiente «scherzo» (con su gravedad y su tempo pausado) es lo que me parece más inatacable de la versión. Lo extático y contemplativo ya hemos dicho que domina el adagio, pero salpica también al finale, y eso es lo más discutible, porque indudablemente el último movimiento es, de alguna manera, meta final de toda la dialéctica acumulada anteriormente.

Resumo: planteamiento quizá discutible pero magisterio interpretativo; versión, en todo caso, cuyo idiomatismo no se puede discutir (Giulini ya había grabado magistrales versiones de la **Segunda** y la **Novena** de Bruckner en EMI y pronto aparecerá la Séptima para DG con la Filarmónica de Berlín); versión, en suma, maravillosamente tocada por la Filarmónica de Viena. Y admirablemente grabada.

Tal vez si yo tuviera que decantarme por una **Octava** me iría a Karajan/Berlín o Barenboim/Chicago (ambas DG), pero la aproximación de Giulini, sin dejar de plantear reservas, es magistral.—**JUAN IGNACIO DE LA PEÑA.**

* * *

CHAIKOVSKY: Conciertos para piano núms. 1 y 3. Victoria Postnikova, piano. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Gennadi Rozhdestvensky. Decca 410 112-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★

Ignoro cuántas grabaciones se han realizado hasta la fecha del **Concierto núm. 1** para piano y orquesta de Tchaikovsky, una de las partituras más conocidas e interpretadas de todo el repertorio. También ignoro las razones por las que la casa Decca incide en una nueva grabación cuando tantas y tan buenas pueden encontrarse en el mercado. La insistencia de las compañías discográficas en esa docena de obras del maestro ruso, por todos conocidas, no hace sino ocultar una parte importantísima y arrinconada del corpus musical de Tchaikovsky. Lo cual no quiere decir que este famoso Concierto no sea obra excelente, inspirada, rica, de gran fuerza expresiva, no exenta de melancolía y con una brillantez y una dificultad para el solista que puede poner a prueba las calidades artísticas, temperamentales y sensibles del más encumbrado de los virtuosos. Pasaron ya los tiempos en los que un cierto tipo de «pedantuelo entendido» despreciaba a Chopin y a Tchaikovsky por parecerles músicos banales, sentimentaloides o destinados al consumo de las muchedumbres. Todavía debe quedar alguno en trance de extinción. Lo cierto es que el **Primer Concierto para piano** es una obra de tanta riqueza que en cada audición —y son muchas las habidas— se descubren nuevos matices y nuevas posibilidades de interpretación.

Digamos ya que la versión que nos proponen Victoria Postnikova y Gennadi Rozhdestvensky al frente de la Orquesta Sinfónica de Viena es muy aceptable en su conjunto y por momentos excelente. Por ejemplo, el arranque de la obra, que no es apresurado —como sí lo es en la mayor parte de las interpretaciones— y tiene un cierto aire majestuoso tal y como indica la partitura (Allegro non troppo e molto maestoso); también me parece muy positiva la relación solista/director, que aparece cohesionada y unitaria, aunque otros aspectos me parecen menos conseguidos. Así, en el primer movimiento, el virtuosismo de la solista, con ser bueno, no alcanza esa precisión en las escalas que encontramos en otros grandes intérpretes de este **Concierto,** como S. Richter, Horowitz o el recientemente desaparecido Emil Gilels; tanto en este como en los otros dos movimientos se advierten esporádicas inexactitudes rítmicas, muy leves pero que en un **Concierto** como el que comentamos son matices que hay que tener en cuenta dada la amplia galería de grabaciones que compiten en el catálogo. El segundo movimiento está tocado con sensibilidad, aunque en algún momento se echa en falta un toque más leve y sutil. El último movimiento resulta brillante y espectacular, aunque no siempre esté bien resuelto el difícil equilibrio entre los elementos líricos y rítmicos. Nos hallamos, pues, ante una interpretación no deslumbrante pero que no desentonaría en una buena discoteca.

El llamado **Tercer Concierto** es en realidad el primer movimiento de un Concierto que Tchaikovsky no llegó a terminar. La obra, estrenada después de la muerte del compositor, es una partitura un tanto extraña y no fácil pero que no carece de una cierta y extraña fascinación. Victoria Postnikova la interpreta con convicción, aunque personalmente me inclinaría por un concepto más austero. Rozhdestvensky acompaña a la solista con mirada atenta, consiguiendo un buen sonido de la Orquesta Sinfónica de Viena, agrupación no excepcional pero que ha mejorado sensiblemente en los últimos años.

La toma sonora es buena, aunque no tan diáfana como cabría esperar en una grabación digital. Mi ejemplar presentaba algún leve ruido de fondo. **CARLOS RUIZ SILVA.**

* * *

CHOPIN: 4 Scherzi; Polonesa núm. 7, «Polonesa-Fantasía», Op. 61. Claudio Arrau, piano. Philips 412 610-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Este es el Chopin de un joven de 82 años que lleva estudiando e interpretando Chopin desde que tenía cinco... Y yo, pobre de mí, tengo que hablar de él... Obviamente, y por razones fácilmente comprensibles, el camino más cómodo sería el de la alabanza sin reservas; el que habría de recorrerse (cual astuto Pulgarcito) con la caja de tópicos a cuestas. Intentaré no hacerlo. Voy a defender este disco, por supuesto, pero también trataré de mantener la cabeza bien fría. Si, naturalmente, el CORAZON me lo permite.

En absoluto estamos ante un Chopin producto de la senilidad de su intérprete. Arrau, que ha dado en numerosas ocasiones inequívocas muestras de tanta más vehemencia interpretativa cuanta más edad ha ido teniendo, no está dispuesto, por anciano, a firmar testamento musical alguno. Sigue transfigurándose ante el piano, renunciando a la serenidad en las que, por lógica física, probablemente tengan que ser sus últimas (espero que por mucho tiempo las penúltimas) interpretaciones discográficas. Al contrario, continúa (como él mismo ha explicado al hablar de su técnica pianística) descargando sobre el instrumento un complejo de fuerza física y síquica impresionante. Así que su Chopin actual queda lejos de ese otro, tan inefablemente CANTADO, de sus grabaciones de los años 50, 60 y 70. Es febril, apasionado y ansioso. Ello supone sendas ejecuciones, que en muchos momentos dejan bastante que desear en cuanto a claridad en los pasajes de fraseo rápido (que los dibuja en apretado y rápido trazo, de forma enloquecida y demoníaca); pero, a mi entender, el asunto carece de relevancia si comparamos tales imperfecciones con la IDEA MUSICAL que en todo momento Arrau está desarrollando; si las comparamos con la manera en que este grandioso músico crea y hace progresar las tensiones sonoras, utiliza la técnica del «rubato» o hace uso de la pulsación y respiración melódica. Poco, importa bien poco: estamos escuchando música, a pesar de todo, y en el más noble y sincero sentido del término.

De modo y manera que sus versiones de los **4 Scherzi** y la **Polonesa-Fantasía, Op. 61** parecen más interpretaciones de un dotadísimo y prematuramente maduro joven pianista que las de un artista más allá de la consagración como tal. Son versiones apremiantes y rebeldes que, en mi opinión, llegan a cuestionar a unos y otros: a los que defienden el Chopin «cantabile» en sentido estricto; a los que hablan de un Chopin antirromántico (al oír esta grabación es la primera vez que he entendido tal cosa); e incluso a aquellos que optan por interpretaciones NEGRAS, basadas en la suspensión emocional. El de Arrau, hoy, es un Chopin ansioso y febril (da la impresión de que Arrau tenga una irreprimible prisa para CONTAR a la gente cuántas cosas todavía no ha tenido tiempo para decir), pero conscientemente limpio, descontaminado; no es romántico porque exhala incomodidad y desazón ante lo contemplativo; y aunque su atmósfera sonora es opaca y fantasmagórica, no llega a plantear el dolor de lo existencial. Impresiona pero no acongoja. Por eso lo calificaría, ¡simplemente!, de un Chopin madurado y auténticamente joven.

La grabación es magnífica. Con gran PRECISION, incluso, están captados en la misma los suspiros y demás sonidos guturales de Arrau, inevitables compañeros de viaje e sus mejores momentos interpretativos. Un disco, en fin, imperfecto pero, utilizando una de las palabras más del vocabulario de Arrau, maravilloso. **P.G.M.**

DONIZETTI: Arias de Gemma di Vergy, Marin Faliero, La Favorita y otras. Renato Bruson, barítono. Orquesta del Teatro Reggio de Turín. Director: Bruno Martinotti. Decca, Grandi Voci, 9-42025.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★

Reedición en esta serie económica —por cierto, con buen prensado británico— de un recital ya publicado en España, bajo el sello Ars Nova (ANC 25 007). En su día fue favorablemente comentado por Roberto Andrade (ver RITMO núm. 503, julio 1980). A las palabras allí dichas acerca de Bruson, «*probablemente, el mejor barítono italiano actual*», sólo cabe añadir alguna precisión que los años transcurridos desde entonces permiten establecer. Así, la primacía de Bruson en el repertorio italiano romántico —en especial, Donizetti y el Verdi de primera y segunda épocas— es hoy absoluta. No sólo por la carencia real y dramática de *auténticos* barítonos que *sepan cantar,* sino por los propios méritos que el cantante posee. A una voz poco voluminosa en origen, de timbre cálido y pastoso —con un centro muy bello— se suma la correcta emisión, que evita fracturas timbricas en la soldadura de los registros, hace un uso moderado de los «portamenti», exhibe un buen «legato» —escúchese el «Vien Leonora» de **La Favorita**— desgrana las frases con acento señorial y dicción muy nítida, domina el recurso de la «acciacatura», emplea con eficacia los resonadores —incluso tiende a una cierta nasalidad en el «paso»—, pero a la vez no puede ocultar las limitaciones de su instrumento —corto y estrecho en el agudo— y lo recortado de su gama expresiva. Compárese el dramático recitativo del aria del tercer acto de **Maria di Rohan** («Che? Maria... dessa! e Riccardo!») en las versiones de Bruson y Battistini y se podrá observar cómo éste último alcanzaba un grado muy superior de variedad en la intención. El marco de un recital no es siempre el más adecuado para juzgaz las posibilidades expresivas de un cantante, máxime cuando en él se produce una escasa diferenciación estilística —caso del presente disco—. Bruson puede, ciertamente, resultar algo monocorde de una a otra aria. Pero es innegable que hoy en día sería difícil —por no decir imposible— hallar otro cantante capaz de traducir con tanta propiedad el idioma donizettiano. Para los amantes del bel canto, éste es un disco de adquisición obligada, por más que el acompañamiento orquestal resulte burdo —con asperezas y desajustes en la cuerda— y que la toma sonora recoja la voz en un excesivo primer plano —con respiraciones, «s» silbantes y demás. **GONZALO BADENES.**

* * *

DURUFLÉ: Requiem. Cuatro Motetes sobre temas gregorianos. Teresa Berganza, mezzo-soprano. José van Dam, barítono. Conjunto Vocal «Audite Nova» de París. Coro y Orquesta de Colonia. Director: Michel Corboz. Erato 75.200. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Este nuevo registro del **Requiem** de Duruflé, realizado en noviembre de 1984 en la Iglesia de la Trinidad de París, viene a enriquecer la discografía existente de esta hermosa y singular obra, terminada en 1947, y la más larga e importante del poco prolijo compositor Maurice Duruflé, organista titular desde 1930 de la Iglesia de Saint-Etienne-du-Mount (París).

La dirección de Michel Corboz logra obtener la máxima sonoridad de los medios orquestales seleccionados por el compositor para la obra (quinteto de cuerdas, cuatro trompas, arpa, celesta, percusión y órgano), habiendo preferido no utilizar coro de niños como segundo coro, como en el caso de las dos versiones anteriores (Richard Hickox en Argo y Philip Ledge en EMI), sino antes bien un segundo coro de adultos (Conjunto Vocal «Audite Nova», dir. Jean Sourisse), encuadrando así la versión con un enfoque bastante diferente, más alejado de la liturgia y más próximo a la música de concierto. Aun así, y a pesar de su mayor exuberancia formal, la versión no resulta superficial ni falsamente ostentosa, sino que retiene su profundo sentido religioso y atrayente simplicidad, y le añade mayores contrastes dinámicos, nobleza tímbrica y fuerza en los «crescendi», como por ejemplo en el «Kyrie». Por otra parte, y también como ejemplo, el pasaje «Dona eis» del «Agnus Dei», realizado en un etéreo pianísimo, encierra la máxima intencionalidad y consigue un clima de ansiedad y angustia verdaderamente magnífico. En cuanto a los solistas, José Van Dam es una voz pastosa, noble y uniforme, y muestra una gran fuerza expresiva y musicalidad, bastante mejor que Shirley-Quirk en la versión de Hickox, acusado de nasalidad y opacidad en el medio agudo, y también mejor que Stephen Roberts en la versión de Philip Ledger, a quien le falta cuerpo. Por su parte, Teresa Berganza resuelve con corrección, musicalidad y homogeneidad tímbrica su breve cometido, pero su intervención pierde algo de interés por faltarle color y amplitud de auténtica mezzo-soprano, en el centro y en el grave. Felicity Palmer, en cambio, en la versión de Hickox, a pesar de cierta tirantez en el agudo, resulta más adecuada gracias a su hermosa voz central; y Janet Baker, en la versión de Ledger, muestra su gran musicalidad y fluidez vocal. Es muy destacable, finalmente, la excelente labor de los Coros, muy empastados, cuidadosos en los matices y de noble sonoridad.

Este registro ofrece como singular atractivo adicional la inclusión de cuatro **Motetes sobre temas gregorianos**, para coro «a capella» compuestos por el mismo autor varios años antes que el **Requiem**, música singularmente bella y admirablemente interpretada por el «Audite Nova» de París.

Resumidamente, es un disco de bastante interés, bien aprovechado y que hace justicia a una hermosa música. **FRANCISCO CHACÓN.**

* * *

RESPIGHI: Il Tramonto. Deitá Silvane. 5 Canciones. Renata Scotto, soprano. Cuarteto de Cuerda de Tokyo. Thomas Fulton, piano. Hispavox. (60) 160 329. Digital.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Más conocido por sus tres poemas sinfónicos romanos **(Fuentes de Roma, Pinos de Roma** y **Fiestas Romanas)**, Ottorino Respighi (1879-1936) es también autor de hermosas canciones, marcadas por un estilo muy personal, aunque no innovador. Entre ellas, destaca **Il Tramonto**, para soprano y cuarteto de cuerda, una de las más bellas obras del compositor. La presente versión de dicha obra está respaldada por la excelente labor del Cuarteto de Cuerda de Tokyo, de gran nitidez tímbrica, intensidad y dinamismo. Renata Scotto, cantante extraordinariamente expresiva e imaginativa, pone como siempre toda su carne en el asador y lo que sin duda consigue, en cualquier caso, es no aburrir. Pero su voz está ya muy deteriorada, áspera y destimbrada en el centro, tremolante y estridente en el agudo y el medio agudo, así como de color variopinto en los diferentes registros. Como **Il Tramonto** es para mezzo, y su voz ha adquirido bastante cuerpo en el centro, acometiendo los graves con desgarro muy efectista, el resultado es de bastante interés. Menos bien está en **Deitá Silvane,** donde se hace particularmente acusado el trémolo en los agudos, la dureza en el paso, y muy forzados los «fortissimi» del final, aunque muy matizado todo ello por una interpretación de mucho nervio y entrega. Depurada intervención del pianista Thomas Fulton, de muy clara mecánica y con buen acoplamiento a la cantante. De las cinco canciones restantes, es destacable la gracia y buen hacer musical de la Scotto en el rápido fraseo de **Luce**, rematada con un súbito «fortissimo», de intensidad expresiva pero brusco. En **L'ultima ebbrezza** acusa mucha dureza en la voz, faltándole ductibilidad y nobleza tímbrica. En **Ballata, Storia breve** y **Pioggia**, finalmente, la expresión es muy sentida, y en general resulta una interpretación vibrante y emocionada.

Por lo demás, se echa en falta la inclusión de los textos de las canciones, muy importantes en este caso. En el aspecto técnico es de lamentar que por defecto de prensado se observen algunos ruidos de fondo. **F. CH. M.**

* * *

FAURÉ: Los 13 Nocturnos. Tema y Variaciones en Do sostenido menor. Jean Philippe Collard, piano. EMI C 069-12575/6, 2 discos. Import.
Las 13 Barcarolas. Jean-Philippe Collard, piano. EMI C 069-11328. Import.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★

Si exceptuamos un reducidísimo número de obras —el **Requiem, Pelleas et Melisande** y alguna otra— el catálogo español de grabaciones de Gabriel Fauré es sencillamente penoso. Autor desconocido para el aficionado medio, el gran músico francés es no sólo uno de los principales creadores de la historia musical de su país, sino un hombre clave en la evolución y el paso de una parte fundamental de la creación europea de finales del XIX y comienzos del XX. Elegante, intimista, exquisito y, al mismo tiempo, sobrio y concentrado, cultivó un arte destinado fundamentalmente a ser degustado en los ambientes minoritarios. El predominio en la obra de Fauré de la llamada «*música de salón*», aquí entendida en sentido amplio, se manifiesta en los tres aspectos esenciales de su creación: la música de cámara, la canción y el piano. De este último campo llegan ahora a nosotros las grabaciones de la casa EMI que se realizaron —hace aproximadamente doce años— de los **Nocturnos** y las **Barcarolas**, dos de los conjuntos más importantes del «*corpus*» pianístico de Fauré.

Los trece **Nocturnos** van desde 1883, año de su boda, hasta 1922, al final de su larga vida —recordemos que Gabriel Fauré muere en 1924— y constituyen una soberbia colección de piezas para piano que sólo ceden en belleza y densidad musical ante la colección inigualable de los **Nocturnos** de Chopin. No es éste lugar para referirnos, una a una, a estas piezas, pero permítaseme que cite, aunque sea muy de pasada, mis ejemplos predilectos. El **núm. 1,** en Mi bemol menor, página de riquísima vena melódica a la vez evocadora y misteriosa; el **núm. 5**, en Si bemol, con un segundo tema desbordante de expresividad que constituye uno de los ejemplos más fascinantes del piano de Fauré; el **núm. 6**, en Re bemol mayor, una de las expresiones más equilibradas entre la serenidad que lo preside y el intenso lirismo que se escapa de sus notas; el **núm. 11,** en Fa sostenido menor, una especie de elegía de serena y conmovedora hermosura, y el último de la serie, el **núm. 13**, en Si menor, algo así como una obra resumen en la que el lenguaje de Fauré es a la vez clásico y moderno, lírico y austero, soñador y meditativo. Pero también en el resto de los **Nocturnos** hay una altísima calidad media.

Las **Barcarolas** ocupan asimismo un período de casi cuarenta años, que atraviesa las diversas etapas composicionales del autor y, obras más ceñidas y breves que los **Nocturnos**, sirven para apreciar con claridad la evolución musical de Fauré. De entre esta colección de **Barcarolas** las más interesantes son la **núm. 5**, en Fa sostenido menor, obra más compleja, variada y difícil de lo que normalmente se entiende por una barcarola; la **núm. 6**, en Mi bemol mayor, acaso menos rica pero tal vez más intensa; la **núm. 9**, en La menor, de contenida melancolía, con una sección central de expresividad casi agresiva; la **núm. 10**, también en La menor, la más breve de toda pero una de las más bellas, con su ámbito extrañamente inquieto y enigmático; y la **núm. 11**, en Sol menor, que alterna un romántico virtuosismo con una intimidad esencializada.

El segundo de los discos dedicado a los **Nocturnos** se completa con una de las obras más significativas del piano de Fauré: **Tema y Variaciones en Do sostenido menor**, partitura formada por un tema original y once variaciones que conforman una soberbia pieza parangonable con las grandes variaciones de Schumann y Brahms.

Intérprete de todas estas piezas es el pianista Jean-Philippe Collard, buen conocedor de la obra para teclado del maestro francés, del que es especialista. Sus interpretaciones tienen, por lo general, un adecuado acercamiento al personal mundo de Fauré: hay sentido del equilibrio, del preciosismo tímbrico, del fraseo elegante y del consustancial refinamiento de todo el piano de Gabriel Fauré. Es imposible que en todas las piezas uno esté de acuerdo con cada matiz que el pianista ejecuta; una frase dicha con más rapidez de lo deseado, otra sin la absoluta transparencia requerida, quizá este específico pasaje debería haberse tocado con más misterio... pero no hay duda de que Jean-Philippe Collard conoce y ama esta música, que la siente como algo propio y que, casi siempre, consigue transmitir al oyente la magia, el clima, el color y el perfume de estos **Nocturnos, Barcarolas** y **Variaciones** que constituyen un capítulo fundamental del piano europeo.

La grabación sonora es buena, aunque menos transparente de lo deseable, con algún ruido de fondo que, sin llegar a molestar abiertamente, no contribuye a crear el ámbito exquisito que estas piezas merecen. Pese a ello, tres discos muy recomendables destinados, precisamente, a la inmensa minoría. **C.R.S.**

* * *

GERSHWIN: arreglos de I Got Rhythm, Someone to watch over me, Nice work if you can get it, The man in love; tres extractos de Porgy and Bess (Bess, You Is My Woman Now, My Man's Gone Now y **Summertime; Liza; tres Preludios para piano; A Foggy Day** y **Un Americano en París.** Jean-Pierre Rampal, flauta. Miembros de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director y arreglador: Michel Colombier. CBS 39700. Import.

Interpretación: ★
Sonido: ★★

El hecho de que engendros como éste tengan su público, y que ante tal este malhumorado comentarista vaya y lo diga, nada tiene que ver con el respeto que uno, con mucho gusto, ha de guardar y guarda hacia cuantiosos colectivos del susodicho respetable. Tampoco es que quiera ir por la vida de CULTO y purista, arremetiendo contra todo lo que no sea Beethoven o Brahms: también hay (hubo, en su caso) un Oscar Peterson, unos Weather Report e incluso si se me apura unos Led Zeppelin. No, nada de eso: conozco gente respetable (a la que, ya digo, con sumo placer respeto) que se deja engatusar por el dulzor «light» de Julio Iglesias o el hipermanierismo (perdón) de Raphael; e, igualmente, insisto, me interesa en grado sumo la buena música no CLASICA.

Así que, dicho lo cual, arremeto contra este disquito. Se trata de un conjunto de arreglos (sic) de Michel Colombier sobre piezas de Gershwin (léase, por favor, el encabezamiento) francamente deleznables. No tengo nada en contra de los sintetizadores y los bajos Fender (sobre todo cuando se utilizan en el sitio que les corresponde); simplemente es que para la música de Gershwin sirven de poco, a no ser para fastidiarla.

Interpretación. A cargo de un Rampal tal dulce y HORTERA como osado e insensato. No sólo no tiene ni idea de lo que está tocando sino que, además, parece querer decir que está prestando un servicio a la difusión de la música de Gershwin. Mentira. Piezas como **Summertime** o el **Preludio para piano núm. 2** (por citar ejemplos muy representativos) no son un «por-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

tamento» a una melodía pegado, sino músicas que por su extraordinaria calidad y belleza hay que defender desde el rigor, la musicalidad auténtica y la honradez artística; no con el disfraz de Fred Astaire puesto...

Arremetí. Si a alguien he ofendido, pido excusas. Y a los que hayan leído esto con una cierta sonrisa en la boca les haría una recomendación: si quieren enterarse de qué cosa es Gershwin corran a comprar el último disco que CBS ha importado a España con música del autor norteamericano, una auténtica lección sobre Gershwin a cargo de Michael Tilson Thomas (CBS, digital, 39699). **P.G.M.**

* * *

GILBERT & SULLIVAN: Fragmentos de The Mikado, H.M.S. Pinafore, The Yeomen of the Guard, Patience, Ruddigore, The Pirates of Penzance, The Gondoliers y **Iolanthe.** Valerie Masterson, soprano. Robert Tears, tenor. Orquesta Sinfonietta de Bournemourh. Director: Kenneth Alwyn. EMI ASD 4392. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★★

Deliciosa presentación ante el aficionado español de uno de los compositores británicos más populares de la segunda mitad del siglo XIX: Arthur Seymour Sullivan (1842-1900). Si la opereta de la Viena imperial y decadente contó con Suppé, Millocker, Ziehrer, Zeller, Heuberger y Johann Strauss II, y si el París del Segundo Imperio fue musicalmente retratado por Hervé, Lecocq, Audran y, sobre todo, por Offenbach, también la Inglaterra victoriana dispuso de un perfecto notario musical en la vena fácil, irónica y sentimental de este discípulo de Moscheles y Richter. Sullivan, inicialmente predestinado a la música «seria», inició en 1867 una importante carrera como compositor de obras para la escena. El éxito de **Cox and Box** tuvo afortunada continuación en su labor conjunta con William Schwenk Gilbert, poeta, abogado, crítico y director de escena que colaboró con Sullivan entre 1875 y 1889, escribiendo los libretos de una serie de óperas cómicas que hicieron época: **The Sorcerer, Trial by Jury, H.M.S. Pinafore, The Pirates of Penzance, Patience, Iolanthe, Princess Ida, The Gondoliers, The Mikado, Ruddigore, The Yeomen of the Guard,** entre otras. Entre 1889 y 1893 quedó rota esta asociación y cuando se reanudó, con obras como **Utopia limited** o **The Grand Duke,** no alcanzó el éxito precedente. Sullivan tentó la gran ópera seria y llegó a componer un **Ivanhoe** (1891), pero el público inglés sólo reconocía en él al autor desenfadado de las operetas marca «*G & S*», como pronto se conoció a este binomio libretista-compositor. Sullivan terminó sus días en el más triste olvido.

Pero su música no ha perdido vigencia, en este largo siglo de existencia, a veces azarosa. El carácter de sus obras le sitúa entre lo lírico y lo burlesco, siendo considerado por algunos como simple epígono de Offenbach. La audición de este disco permitirá ampliar esa consideración, ya que en estas páginas descubriremos influencias muy diversas. Dumhill rastrea en Sullivan ecos de Mozart, Rossini, Verdi y Bizet. Quizá esté en lo cierto. Pero Sullivan es más que eso: la ligereza de su escritura, la nitidez de las texturas, el más bien moderado virtuosismo vocal y la inimitable chispa de los libretos de Gilbert dan como resultado un producto que podría pasar como epítome de LO BRITANICO.

De ahí que tan sólo unos intérpretes como los del presente registro puedan hacer plena justicia a esta música. Desde el magnífico apoyo de la Sinfonietta de Bournemouth, dirigida con idiomatismo por Kenneth Alwyn, Masterson y Tear nos ofrecen un variado y estimulante programa —diecisiete números en total— que recoge los mejores éxitos de «*G & S*». La Masterson formó parte, hasta finales de los sesenta, de la D'Oyly Carte Company, la célebre compañía de opereta asociada a «*G & S*» desde el escenario del Savoy londinense y responsable de los primeros registros fonográficos de extractos de sus obras (entre 1898 y 1911 fueron muy abundantes y EMI acaba de publicar una miscelánea de los mismos, ED290422-1). Por supuesto que la soprano inglesa encarna con abrumadora propiedad —tanto vocal como expresiva— a Phillys, Rose, Josephine, Casilda, Yum-Yum y Mabel, populares heroínas de estas obras. Robert Tear —algo más MADURITO vocalmente hablando— interpreta a Strephon, Marco, Grosvenor, el coronel Fairfax, Nanki-Poo, Richard, Luis, Bunthorne, Ralph y Frederic. Tear no tiene una voz demasiado bella y su registro agudo queda algo constreñido, pero es un artista inteligente y sabe cantar en la mejor tradición tenoril británica, la de Heddle Nash o Peter Pears. La calidad de la toma sonora contribuye a completar el éxito de este disco, en el que únicamente echamos en falta los textos cantados, por más que las notas de Arthur Jacobs —especialista y biógrafo de «*G & S*»— sean útiles y clarificadoras. **G.B.**

* * *

HAENDEL: Tamerlano. Henri Ledroit, contratenor. John Elwes, tenor. Mieke van der Sluis, soprano. René Jacobs, contratenor. Isabelle Poulenard, soprano. Gregory Reinhardt, bajo. La Grande Ecurie & La Chambre du Roy. Director: Jean-Claude Malgoire. CBS I3M 37893, 3 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Cada vez me parece más evidente que si Haendel hubiera dedicado al oratorio los numerosos y esforzados años que dedicó a la ópera, hoy sería su obra conocida por el público hasta el mínimo detalle. Pero se empeñó en triunfar con la ópera italiana en Londres, dejándose llevar por la moda, y sólo se decidió plenamente por el oratorio, su gran creación, en sus años finales. Y no es que sus óperas sean de inferior calidad: resulta sólo que hoy la ópera clásica del barroco se hace difícilmente soportable en nuestros teatros, revolucionados y renovados por Gluck pocos años más tarde.

El **Tamerlano**, de todas maneras, está compuesto con el mejor material operístico de Haendel, en 1724, precedido de **Ottone** y **Giulio Cesare**, y seguido de **Rodelinda**, sus mejores producciones. Los intentos contemporáneos de resucitarlas para la escena han fracasado en buena parte (excepto para **Julio César**, sin que haya una razón intrínseca de peso), pero el disco puede ayudar a salvarlas del olvido, aunque la empresa no pueda ser considerada más que BENEFICA.

El argumento del **Tamerlano** es una construcción imposible y fantasiosa, a base de amores, odios, orgullos, brutalidad, nobleza y bajeza, a partir del hecho histórico de la conquista por parte del Khan Timur de la capital del emirato turco en el año 1400, haciendo prisionero al emir, Bajazet. No vale la pena aquí intentar la descripción de la acción, ya que, por definición, la ópera clásica no basaba su interés en la acción (solventada rápidamente en los recitativos, y de carácter tan lento que hoy la hace aburrida), sino en el análisis psicológico que se muestra en las arias de los personajes. Para salir con fortuna de la empresa se debía ser un verdadero genio musical y del conocimiento del carácter humano, pues de lo contrario se caía con facilidad en el tópico. Haendel ofrece una buena creación: el protagonista es el emir, que conserva una nobleza de carácter envidiable, y que canta una despedida a la vida, tras envenenarse para salvar su honor, muy interesante musicalmente, con una buena dosis de tensión dramática que hace de la pieza algo más «moderno». El Khan Tamerlán aparece como un tirano brutal, aunque con acierto político suficiente para darse cuenta de las situaciones imposibles, aun cuando no hace nada para evitar la tragedia, y sólo a última hora consiente en los amores de Asteria, hija del emir, y Andrónico, un príncipe griego a su servicio. Estos dos personajes son más anodinos: Asteria tiene una función preponderantemente musical, con una muy bella aria en forma de siciliana en el primer acto. Las dos arias de Andrónico en el primer acto son bellísimas, de gran inventiva melódica, y con una instrumentación muy inteligente.

Las interpretaciones de Malgoire son CHOCANTES: no llego a saber si es que él SE LO CREE así, o si exagera tanto la nota en las técnicas instrumentales que pudiera llegar a tomarnos el pelo. De todas maneras, en esta ocasión no me ha parecido tan INAUDIBLE como en otras, habiéndose limitado y ofreciendo una versión más sobria y seria. Pero ello, por desgracia, deja entrever, a mi gusto, poca profundidad interpretativa, haciendo del acompañamiento, en ocasiones, un discurso un tanto aburrido. En fin... ¡es él! Para sus incondicionales. Lástima que haya sido él el que se ha dedicado a recuperar esta partitura.

Los cantantes constituyen un plantel irregular: junto a René Jacobs, que nunca me ha gustado y que luce un falsete FALSO, chirriante y cansino (en el papel de «Andrónico»), el también contratenor Henri Ledroit muestra una técnica más equilibrada y una voz más cálida y agradable («Tamerlano»). La soprano van der Sluis («Asteria») canta aceptablemente, con una voz de pocos recursos, pero ajustada. El mejor, indudablemente, es el tenor John Elwes («Bajazet»), de voz agradable y buena técnica, quien contribuye a elevar notablemente el nivel.

Buena presentación, con textos y traducción (no al castellano). Perfecta toma de sonido y prensado sin defectos. **S.B.S.**

HAENDEL: Dixit Dominus. Teresa Zylis-Gara, soprano. Janet Baker, mezzo-soprano. Martin Lane, contratenor. Robert Tear, tenor. John Shirley-Quirk, bajo. Coro del King's College de Cambridge. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Sir David Willcocks. EMI Acorde 037-1002911.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★

La partitura sobre el **Salmo 109 «Dixit Dominus»** (usado litúrgicamente en las vísperas de todos los domingos del año) es una de las primeras obras magistrales de Haendel, compuesto a la edad de 22 años, durante la estancia en Roma. Haendel, modelo del eclectismo dominante en el último barroco, aprendió inmejorablemente lo que la Italia musical podía ofrecerle, y compuso una obra perfectamente acabada, dentro de un estilo italiano evidentemente modernizado por las aportaciones del compositor. Este todavía no llega a dominar a la perfección la conjunción debida entre el significado del texto y la música más apropiada, en parte porque el sentido del Salmo 109 es demasiado profundo y rico para poder ser comprendido y utilizado artísticamente por una persona tan joven. Sin embargo, la escritura musical no tiene ya casi nada que envidiar al Haendel maduro, sobresaliendo por la perfección y exultancia de los coros, la riqueza melódica y la brillantez de los concertantes.

Los intérpretes con que contó Willcocks en esta grabación de 1966 eran difícilmente mejorables: tanto solistas como Coro y Orquesta se encuentran a nivel altísimo. Tan sólo hubiera sido de desear una más cuidada pronunciación del latín, excesivamente anglosajona, y también una interpretación, por parte del director, con menos presencia del carácter «inglés» de Haendel (que por el tiempo de la composición no existía) en favor de una concepción totalmente italiana, más ligera y transparente. Con todo, se trata de una interpretación muy apreciable.

Buen sonido, de gran claridad y buena presencia. Prensado muy limpio: parece que, por fin, la EMI española produce con la calidad suficiente. Esperemos que no decaiga.

La presentación es adecuada y suficiente para una serie económica, con interesantes notas introductorias. Habría sido muy oportuno incluir el texto cantado (y su traducción), ya que la contraportada proporcionaba espacio más que suficiente para ello. **S.B.S.**

* * *

HAENDEL: Conciertos para órgano Op. 4 y Op. 7. Edición Arnold núms. 1 y 2. Segunda Serie núms. 1 y 2. Orquesta Barroca de Amsterdam. Ton Koopman, órgano y director. Erato NUM 75223, 4 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★

Esta nueva grabación de los **Conciertos para órgano** de Haendel —segunda efectuada con técnica digital— recoge las conocidas series de los **Opus 4** y **7**, los dos primeros de la **Segunda Serie** (publicada en 1740) catalogados por Baselt como núme-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ros **HWV 295** y **296** y los dos conciertos en **Re menor** y **Fa mayor (HWV 304** y **305)**, editados por S. Arnold en 1797. Con respecto al registro de Simon Preston/The English Concert, dirigido por Trevor Pinnock (Archiv 413 465-1 y 413 468-1), el presente álbum incorpora una obra nueva, el **Concierto en Fa mayor HWV 305**, en realidad una elaboración a partir del **Concerto a due cori III, HWV 334**, en la que la parte confiada al órgano tiene muy poca relevancia, hasta el punto de que se puede prescindir de su audición sin que el conjunto de los **Conciertos para órgano** se resienta lo más mínimo. (Incidentalmente recordaré que una soberbia lectura de esta obra, en su versión original, puede hallarse en el disco Archiv 415 129-1, con The English Concert y Pinnock).

La propuesta interpretativa de los músicos holandeses difiere en muchos puntos de la servida por el conjunto británico, pese a que en ambos casos se utilizan instrumentos originales (con una afinación La = = 412 en el caso de Koopman). Ya en la reducida plantilla prevista por éste advertimos la voluntad camerística de estas versiones: 3 violines I y II, de 1 a 2 violas, 1 violoncelo (en función solista en el **Concierto Op. 4/3**), 2 oboes, 1 fagot y en los **Op. 4/6** y **HWV 305**, 2 flautas de pico y 2 trompas naturales, respectivamente. Para el continuo, Koopman renuncia al rico juego de tiorba y clave seguido por Pinnock, y lo encomienda a un simple órgano positivo, tañido por Friederike Ernst sobre un instrumento construido tardiamente por J. Ahrend. También el órgano principal, debido a Henricus Dominicus Lindsen (1831) es bastante tardío, pero Koopman justifica su empleo por calidad tímbrica, discreta y melodiosa, y buen empaste con la sonoridad de una orquesta barroca. Conviene advertir que la toma de sonido potencia el volumen sonoro del instrumento, situándolo en primer plano, y permite apreciar el juego mecánico de los cambios de registración.

Para el famoso **Concierto en Si bemol mayor Op. 4/6**, muy conocido en su versión con arpa, Koopman opta por el órgano: la razón es obvia, ya que en la primera edición figura el órgano, pese a que la propia calidad de la instrumentación (violines con sordina, violoncelos en pizzicato y flautas de pico) invita al empleo del arpa —o del laúd, que al parecer fue utilizado en las primeras interpretaciones públicas.

En los pasajes «ad libitum» —a veces, movimientos enteros— Koopman ha preferido improvisar el espacio dejado por Haendel, siguiendo así el ejemplo de Herbert Tachezi (con Nikolaus Harnoncourt, Telefunken 6.35282-1/3). Hay alguna otra variante respecto a Preston/Pinnock, como la inclusión del Menuet I y II en el **Op. 7/3.**

Con respecto a la propia interpretación al órgano de Koopman, es sabido que este músico despierta sensaciones encontradas y que, en ocasiones, puede resultar hasta irritante su casi maniática búsqueda de ornamentación «per se». En estas obras, a diferencia por ejemplo de su reciente grabación de Sonatas bachianas, Koopman se muestra más moderado en la velocidad de los tempi —con todo, más rápidos que en Pinnock— y sus veleidades fantasistas no llegan a molestar, máxime si consideramos el carácter casi «aleatorio» de muchos pasajes. La ejecución al órgano es correcta, con su buena dosis de virtuosismo. En cuanto a la dirección, aquí sí que echo en falta una batuta más vigorosa y diferenciadora. En este aspecto, la elección es clara: Pinnock. También será ésta recomendable para quienes gusten de un Haendel más opulento —sea dicho sin intención peyorativa. Koopman nos brinda unos movimientos lentos quizá más intimistas —obsérvese también su tendencia a hacer más «adagio» el término «andante». Otro punto en contra es la sonoridad y el nivel interpretativo de su grupo, decididamente inferior a The English Concert.

Con todos los inconvenientes aducidos, no me atrevería a recomendar este álbum como primera alternativa para estas obras. Los admiradores de Koopman, en cambio, sí que deberán adquirirlo, ya que hay en él muchos momentos espléndidos, siempre desde la óptica particular del músico holandés. Para quienes deseen descubrir —o simplemente disfrutar— del tejido instrumental haendeliano, es posible que no se les revelen todas sus bellezas en estos discos.

Dos observaciones técnicas: siendo la toma digital, en origen, de considerable calidad, la presentación sonora me parece deficiente, debido a los crujidos, distorsiones y pre-ecos observados en estos discos. Tampoco me ha parecido lógica la distribución de los conciertos del **Opus 4**, curiosamente situados después del **Opus 7**, ya que podía haberse respetado la ordenación numérica de los mismos —detalle que se da en el **Opus 7.** Supongo que las motivaciones supuestamente técnicas de aprovechamiento de caras no resultarán convincentes para nuestro nivel actual, donde es fácil hallar caras con duración superior a los 30 minutos sin que por ello se deteriore la calidad sonora. La presentación del álbum es adecuada, aunque el estudio de Koopman —por otro lado muy interesante— resulta demasiado breve. **G.B.**

* * *

HAYDN: Concierto para trompeta. MOZART: Conciertos de viento: para trompa núm. 3, K 447; fagot, K 191; oboe, K 314. Adolf Herseth, trompeta. Dale Clevenger, trompa. Willard Elliot, fagot. Ray Still, oboe. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 415104-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★

Disco con el inconveniente en principio de su excesiva variedad —imposible completar con él los restantes **Conciertos de viento** mozartianos sin repetir alguno— y con la ventaja de su enorme aprovechamiento y duración (casi 70 minutos). Pensado, supongo, con el propósito de «lucir» la excepcional talla de los instrumentistas de plantilla de la portentosa Orquesta de Chicago, lo que sorprenderá a muchos es que lo menos logrado de este disco es lo que quizá menos se esperasen: la dirección orquestal.

No me había parecido hasta ahora Abbado un director especialmente mozartiano (y como haydniano, ni idea), a pesar de que los **Conciertos para piano** de aquél con R. Serkin están muy correctamente dirigidos (no así sus decepcionantes **Sinfonías 40** y **41**). Pero el presente disco da además la impresión de estar hecho por parte del gran director italiano como un mero trámite, es decir, sin interés especial por su musica. Es esa la impresión que se desprende de la mayor parte de él, exceptuando algunos fragmentos que sí parecen motivarle, como el final del **Concierto de trompa** o el Adagio del **de oboe.**

Por ejemplo, los "tutti" de los movimientos extremos del **Concierto de fagot** son pesadotes —en el impulso y en el GROSOR de la orquesta, decididamente aburrido el Allegro inicial del **de trompa**, con algunos toques de afectación; sin pizca de humor e insuficiente vivacidad el primer movimiento del **de oboe**. Y los mismos problemas hallamos en Haydn: sosa linealidad en el Allegro del comienzo, y cierta ñoñería y tendencia a reducir a ornamentación la melodía del Andante.

En cuanto a los solistas: Dale Clevenger es un trompa fabuloso, sin duda uno de los primeros del mundo, por el dominio absoluto de todos los recursos técnicos y expresivos, y por la poderosa y hermosísima sonoridad, más «oscura» de lo común. Excepto esto último, otro tanto se puede decir del fagot Willard Elliot, cuya maleabilidad sonora es asombrosa en la dinámica y en la tímbrica. Ray Still, el oboísta, posee un sonido maravilloso y una técnica depuradísima, pero como intérprete es un tanto lineal en los movimientos extremos —no así en el lento, donde está increíble—. Probablemente el trompetista Adolf Herseth no es comparativamente inferior a sus compañeros, pero su instrumento es el que tiene más competencia de solistas y, claro, siendo muy meritoria su labor, no posee el grado de virtuosismo prodigioso de un Marsalis o un André. Las cadencias han sido compuestas en todos los casos por el solista correspondiente.

Las tomas de sonido son siempre excelentes para los solistas, pero no tanto para la orquesta, cuya reproducción hubiera resultado seguramente más beneficiada con un enfoque más «camerístico».

Las versiones que considero más recomendables de estos **Conciertos** son: **trompa,** Civil/Klemperer (EMI Acorde) o Civil/Marriner (Philips Classics); **fagot**, Brooke/Beecham (EMI Acorde); **oboe**, Holliger/Marriner (Philips), Turetschek/Böhm (D.G.) o Bourgue/Barenboim (EMI); y **trompeta**, Marsalis/Leppard (CBS). **T.**

* * *

MENDELSSOHN: Las 5 Sinfonías. Oberturas «La bella Melusina», «El Sueño de una noche de verano» y «Las Hébridas». Scherzo en Sol menor. Elizabeth Conell y Karita Mattila, sopranos; Hans-Peter Blochwitz, tenor. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 415 353-1 (4 discos). Digital. Importación.

Interpretación: ★★★★ **(Primera, Segunda, Quinta, «La Bella Melusina»)**
★★★ **(Cuarta, «Sueño»)**
★★ **(Tercera, «Las Hébridas»)**
Sonido: ★★★★

Confieso estar un poco perplejo ante esta nueva realización discográfica de Claudio Abbado, maestro al que —no lo oculto— admiro muchísimo. Tengo que decir que nunca había visto a un Abbado tan irregular como se nos muestra en esta integral de Mendelssohn, cuando él es un maestro profundamente riguroso y de gran escrupulosidad artística. A mí, señores, me da la impresión de que este ciclo sinfónico mendelssohniano, al margen de otros posibles problemas que desconozco, es producto de un trabajo precipitado y, probablemente, realizado con escaso interés.

Las obras menos difundidas del sinfonismo mendelssohniano son (¡miren qué casualidad!) las que salen mejor paradas en este registro; ¿no será que Abbado se sentía más atraído hacia ellas que hacia las otras ya tan trilladas y que, además, había grabado anteriormente? Lo cierto es que el director milanés nos ofrece dos estupendas versiones de las dos primeras sinfonías; incluso de la **Segunda** se podría decir que hubiera podido ser merecedora de las cinco estrellas en el apartado de interpretación, puesto que para mí supera las versiones anteriores de Sawallisch, Karajan y von Dohnanyi.

Abbado se muestra fresco, juvenil e impetuoso en la **Primera Sinfonía** (donde hay mucho del fogoso estilo weberiano), si bien hubiera preferido un mayor cuarteamiento tímbrico, una más acusada diferenciación de planos sonoros, ya que toda la paleta acústica da la impresión de estar demasiado integrada. Por lo demás, la versión es ajustada y tiene calidad y redondez. Acertada, asimismo, es la realización del «Scherzo» del **Octeto Op. 20,** ensoñador y melancólico fragmento que el propio Mendelssohn orquestó e introdujo en lugar del «Menuetto» de esta **Primera Sinfonía** en su primera audición inglesa; la traducción de Abbado resulta fina y delicada.

Con la **Segunda Sinfonía**, la **«Lobgesang» («Canto de Alabanza»),** se alcanza el punto culminante de todo el registro. Abbado plasma admirablemente la atmósfera de acusada solemnidad que rodea toda la composición, empezando por un fraseo noble y dilatado y unas sonoridades muy afines, donde siempre queda bien patente la importante función armónica desempeñada por el órgano y la sección de metales (en especial trompas y trombones). El «tempo» amplio adoptado ya desde el mismo comienzo orquestal, que en esta obra de curso un tanto reiterativo en su oratoria —aunque, eso sí, hermosísimo— hubiera podido ser peligroso, resulta adecuadísimo a esa misma concepción global de esta sinfonía-cantata. Y, además, nada hay de monótono en todo ello, ya que Abbado sabe encontrar el contraste adecuado en los sutiles —aunque numerosos— cambios de atmósfera diseminados a lo largo de los nueve números cantados que en realidad configuran una especie de vasto cuarto movimiento: oigase, si no, el efecto de tensión subyacente, casi de alarma en el núm. 6, sobre las palabras del tenor «Hüter, ist die

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Nacht bald hin?»; o la atmósfera clara y despejada en el fragmento de soprano y coro femenino en el núm. 2; o la gran explosión de alabanza cuando en el número final todo el coro y la orquesta entonan el bellísimo «Ur-Thema» o célula motívica medular de toda la obra, sobre las palabras «Alles, was Odem hat, lobe den Herrn».

Por otra parte, las voces del siempre estupendo London Symphony Chorus (esta vez preparadas por John Alley) y la atinada participación de los tres solistas (en especial Elizabeth Conell y el tenor Blochwitz), coadyuvan a la redondez de esta versión; versión quizá no inmejorable, pero a mi juicio —como he dicho antes— superior a las otras tres ya conocidas.

Con **«Las Hébridas»** y la **«Escocesa»** llegamos, por el contrario, al nivel de más baja calidad. En la obertura, la lenta introducción promete en todo caso algo más de lo que luego se ofrece en una sección principal confusa, indolente y desmayada. Y ese mismo tono general preside también la realización de la hermosa **Tercera Sinfonía,** donde además pocas veces la paleta mendelssohniana ha parecido más apagada y gris. Versión profundamente aburrida e impersonal, que sólo parece despertar con la aparición de la perorata final del último movimiento, en ese bello tema «Allegro maestoso», nuevo en el decurso de la sinfonía, pero que deriva directamente de la introducción «Andante» del primer movimiento.

La **Cuarta, «Italiana»,** ya la había grabado hace unos 15 años Abbado con la misma orquesta. Su versión actual es un paso atrás respecto de aquélla. No es que sea un desastre, pero se trata de un acercamiento en exceso comedido; todo suena un poco distante y difuminado, y, desde luego, sin la luminosidad típicamente meridional de esta página. Hay que decir en todo caso que la orquesta suena apreciablemente mejor que en la **«Escocesa»,** que lo mejor está en el «Andante» —expuesto con gusto y delicadeza— y que lo peor se da en el «Saltarello» final, donde la labor de concertación dista mucho de ser irreprochable.

La **«Sinfonía de la Reforma»** afortunadamente vuelve a hacer subir el barómetro: se trata de una interpretación austera y concentrada, de oscura pero bien trabajada sonoridad y pulso firme. La aparición del «Dresdner Amén» es recogida de forma muy intensa y vibrante, aunque quizá excesivamente ROMANTICA en el severo contexto que se le da a la obra; y en cuanto al coral «Ein feste Burg» que informa todo el espléndido cuarto movimiento, es expuesto con verdadera unción, aunque a mí particularmente me hubiera gustado una más acusada delineación polifónica en el «fugato». Puede resumirse que se trata de una versión meditativa y refinada.

En resumen, un ciclo altamente irregular y no siempre digno de una batuta de este prestigio y de SU orquesta. El sonido, excesivamente difuso y de poco volumen dentro de una buena calidad, no facilita en exceso las cosas. ¡Otra vez será! — **J.I.P.**

* * *

MENDELSSOHN: Sinfonia núm. 3, «Escocesa»; Obertura Las Hébridas. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, Privilege. 415 803-1.

Orquesta Nueva Filarmonía. Director: Otto Klemperer. EMI Acorde, 10 0518 1.

Interpretación: ★★★★★ (Karajan)
★★★★★ (Klemperer)
Sonido: ★★★ (D.G.)
★★★★ (EMI)

Ambas versiones de la **«Escocesa»** de Mendelssohn, aparecidas en el mercado español prácticamente al mismo tiempo, las dos en serie económica, suponen trabajos antitéticos, pero con una característica común: constituyen un verdadero paradigma del estilo directorial de sus autores. Karajan, a su manera, nos sirve una espléndida interpretación de la obra; Klemperer, una de las más grandes recreaciones, en disco, de su carrera. Ya era hora de que EMI española rescatara para su catálogo esta auténtica joya de la historia de la interpretación sinfónica.

Aunque, con mucho, mi gusto personal se inclina hacia la versión de Klemperer, he de apresurarme a decir que la de Karajan me ha parecido magnífica. Su patrón interpretativo está basado en una concepción de lo mendelssohniano melancólica, tenue y de una cierta sensibilidad femenina. Pero como no llega a ser blando (por más que en algún momento esté al borde de un peligroso manierismo sonoro), resulta plenamente válido. Es un trabajo serio, sincero y de gran musicalidad, cuyos buenos resultados globales son producto de una cuidada y matizada utilización de numerosos recursos expresivos; ésos que siempre tanto gustan al director salzburgués y que no siempre emplea con la misma fortuna: suaves «portamenti», contraste dinámico generoso, agógica flexible, sonido perfumado, etc., etc. Una gran versión, a la postre, que, sin ser mi ideal interpretativo, por su evidente calidad no he dudado en calificar con la máxima puntuación permitida.

Lo que, naturalmente, me ha planteado serios problemas a la hora de puntuar la de Klemperer: me han faltado arteriscos... No es una versión ésta grande por ser lo contrario de la anterior, sino porque estando construida sobre parámetros conceptuales contrarios va, en lo expresivo, mucho más allá. Sonido, fraseo, estructuración del discurso, transiciones, etc., son de una objetividad pasmosa; y sin embargo el resultado es considerablemente más sustancioso, sugestivo, interesante y emocionante. Si en la de Karajan había melancolía (algo que puede ser deseable en una música como ésta), cierta entrega sentimental, aquí se manejan sentimientos más universales y profundos. Ya con el tema de la introducción del primer movimiento, Klemperer mete al oyente en un mundo de dolor y sombras del que difícilmente va a poder escapar en todo el tiempo. Y ese dolor (de lo humano) progresa a través del desarrollo del movimiento con tal fuerza, que sólo si las cosas son así, como DICE Klemperer, se podrá al fin entender a Mendelssohn como músico de humanismo paralelo al de Beethoven. En el segundo tiempo, que para Karajan es (y ya está bien) un elaborado juego de sonidos, Klemperer vuelve a «explicar» cosas «nuevas» en Mendelssohn: un entusiasmo sugerido de singular y arrebatador atractivo, producto de una extraña simbiosis entre inquietud y alegría. Como extraño (y maravilloso) resulta el efecto expresivo conseguido en el tercero: no hay en él ansiedad, en el sentido romántico del término; vuelve a ser intachablemente objetivo, pero, a pesar de su aparente entereza, hay algo —mágico, aunque fácil de captar— que causa una inexplicable zozobra. El cuarto, en fin, es una verdadera FIESTA musical de auténtica marca Klemperer: ¡qué claridad de planos sonoros! ¡qué elaboración de texturas sonoras!... Este movimiento, con su solemne coda final, pasa del oído a la vista como una limpia, luminosa e incisiva vidriera gótica.

Las respectivas grabaciones incluyen sendas versiones de la **Obertura «Las Hébridas»**. Ambas siguen la línea interpretativa de las versiones de su hermana mayor, la **Sinfonía**, aunque en el caso de la de Karajan, estupenda, todavía queden más exageradas las cualidades de la interpretación de la **Escocesa**. La de Klemperer, sobria, compacta e imponente, es más marmórea que granítica, palabra muy del vocabulario de sus detractores.

Las respectivas grabaciones son de 1972 (Karajan) y 1961. Sorprendentemente, suena mucho mejor la segunda. **P.G.M.**

* * *

D. SCARLATTI: Misa «de Madrid». Stabat Mater. Coral San Ignacio. Organista: Gerardo Rifón. Director: José Antonio Sainz. Ministerio de Cultura (Dial Discos 54.9363) Digital.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★

Este disco fue grabado con ocasión del Año Europeo de La Música y a partir de los conciertos de la XXIV Semana de Música Religiosa de Cuenca. De la **Misa** puedo decir que es la primera grabación que conozco; no así del **Stabat Mater,** del que últimamente he criticado otros dos registros.

La presente **Misa** de D. Scarlatti es una obra polifónica, de clara tendencia a recrear a los grandes maestros del XVI, particularmente Palestrina y Lasso, pero aportando los nuevos gustos armónicos propios del Barroco, como indica Samuel Rubio en los comentarios de contraportada (que por otro lado han sido copiados literalmente del programa de mano, lo cual hace que sean algo inadecuados para una edición discográfica). Se trata, pues, de una obra con cierto interés, pero que tampoco es una creación genial o indispensable en la historia de la música. Su escucha es agradable, de una duración discreta, sin preocupaciones excesivas.

Del **Stabat Mater** sólo me interesa recordar aquí su mayor complejidad de estructura (a 10 voces). Scarlatti no se limitó a cumplir en él un encargo litúrgico, sino que intentó ser creativo en estilo contrapuntístico, pero dotándolo de una riqueza melódica y lírica que lo alejan de los modelos de Alessandro Scarlatti y de Pergolesi.

En cuanto a la interpretación, me ha parecido notablemente superior la de la **Misa** a la del **Stabat Mater.** En la primera, el coro canta dirigido de manera inteligente, con garra y convencimiento, con una clara preocupación por la distinción de las voces como paso previo para su integración en la superior estructura de la polifonía. Sin embargo, en la segunda pieza parece como si el director hubiera perdido el criterio, y resulta una obra borrosa, blanda y cansina (recomiendo la versión de Gardiner para Erato, NUM 75172).

El disco, de todas maneras, no puede ser considerado como una referencia más. Se trata de una producción española conmemorativa, y en ello debe basar su interés, que es por tanto documental. Denota la actividad musical de nuestro país, sobre todo en torno a la musicología y a la investigación vistas no como mera erudición, sino como posibilidad de dar a conocer un pasado nada despreciable. Todo ello hace al disco un producto interesante, con tal que su precio (que ignoro) no sea excesivamente elevado.

La grabación, tomada en directo de las representaciones con público, es de muy buena calidad. Es limpia y luminosa, con adecuada presencia. Lástima que el corte y el prensado no estén al mismo nivel. La cara 2 presenta distorsiones al final, por un corte inadecuado que ha pretendido aprovechar excesivamente la zona central del disco, sin que la duración (29'32") fuera tan grande. El prensado es poco limpio, con abundantes ruiditos: debería haberse escogido un fabricante más especializado en discos clásicos. Se incluyen los textos cantados y traducción (con excesivas erratas). **S.B.S.**

* * *

VERDI: Arias y escenas de Un ballo in maschera, La forza del destino, Nabucco, Aida y **Macbeth.** Birgit Nilsson. Varias Orquestas y Directores. Decca, Grandi Voci, 411 885-1.

Interpretación: ★★
Sonido: ★★

En más de una ocasión he manifestado en esta sección crítica el alto concepto que tengo de la voz de Birgit Nilsson, una de las más bellas, grandes y brillantes de nuestro siglo. También me he referido a las dificultades estilísticas que la gran soprano sueca tenía en relación con el repertorio italiano. El presente disco, consagrado íntegramente a Verdi, nos presenta a una Nilsson en excelente estado vocal, aunque tal vez no en su más glorioso momento, ya que de vez en cuando se advierte alguna cortedad de fiato e imprecisa afinación. Sin embargo, lo peor es su falta de idiomatismo, falta que se advierte ya en su fonética italiana que traiciona su origen extranjero. Inmediatamente se nota que no estamos ante una cantante de esa escuela y que el particular lenguaje verdiano está salpicado —a veces muy salpicado— de germanismos valquirianos. También se advierte una cierta falta de legato, algunas dificultades para mantener los pianos y pianísimos, torpeza en las agilidades, imperfección en los reguladores y una expresión dramática un tanto monocorde.

Podrían señalarse defectos particulares en esta o en aquella aria, como el Do sobreagudo de la escena del acto segundo de **Un ballo**, algo desafinado, o la torpeza con la que se inicia el «Pace, pace, mio Dio» de **La**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

forza, pero no se trata tanto de un desacierto de interpretación, sino de una carencia general de estilo y comprensión del mundo verdiano. Claro es que en una cantante de la categoría de la señora Nilsson hay siempre cosas que admirar, empezando por la voz misma, que aparece ancha, fuerte y espléndida, con buenos graves —aunque no tan buenos y redondos como los de la Tebaldi— y general brillantez en los agudos —salva bien el Re bemol sobreagudo de la escena del sonambulismo de **Macbeth**— y alcanza momentos de autoridad y consistencia tanto en esta ópera como en **Nabucco**, pese a que la Nilsson no sea desde luego una dramática de agilidad.

Dentro de la serie «Grandi voci» el ya comentado disco de Renata Tebaldi dedicado a Verdi es muy superior. Si el de la gran soprano italiana es absolutamente recomendable para todos los amantes de la ópera en general y de Verdi en particular, éste de la Nilsson es sólo interesante para los muy admiradores de la famosa artista o para los que quieran comprobar cómo por buena que sea una voz, si no se posee el estilo no se tiene nada. Una gran cantante, pues, en un repertorio que no es el suyo.

En general, la casa Decca ha ofrecido en esta serie dedicada a las grandes voces una más que aceptable calidad sonora. Por desgracia no es éste el caso del presente disco que, al menos mi ejemplar, ofrece un prensado de escasa calidad, con abundante ruido de fondo, aunque no dudo que la grabación original sea superior a la que comento. **C.R.S.**

* * *

VIVALDI: Stabat Mater. Nisi Dominus. Concerto en Sol menor, R 153. James Bowman, contratenor. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Decca L'Oiseau-Lyre DSLO 506. Import.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★★

Este disco recoge dos de las obras religiosas de Vivaldi más impresionantes, con la particularidad de haber sido escritas para «alto» (contralto o contratenor). El **Stabat Mater,** que no puede ofrecer el conocido efecto entre soprano y contralto de los de A. Scarlatti y Pergolesi, centra su genialidad en las dotes expresivas de la voz solista y, sobre todo, del maravilloso acompañamiento de la orquesta, pues Vivaldi confía a ésta la elaboración de un ambiente adecuado a las palabras, ora subrayándolas y acentuándolas, ora formando un «continuum» que favorece el reposo, la meditación, la interiorización y la religiosidad, todo ello sostenido por una vena melódica envidiable.

El **Nisi Dominus**, por su parte, ofrece a priori un texto más activo y mejor construido, no tan monocolor. Se trata del Salmo 126, que insta a la confianza en Dios, pero sin abandonar la acción; sus imágenes son muy interesantes («Si el Señor no construye la casa, en vano trabajan los que la edifican; si el Señor no guarda la ciudad, en vano vigilan los centinelas...»). Las imágenes atractivas no acaban aquí, y Vivaldi ha sabido dar a la posteridad una gran obra, con una orquestación y una inventiva fuera de serie. Utiliza toda una serie de efectos sonoros poco explotados, jugando con las posibilidades de la viola d'amore y del violín barroco en contraste con la voz de «alto».

El disco se completa con el **Concierto R 153,** obra sin un solista especial, tirando más hacia el «concerto grosso», pero impregnado de un aire religioso que lo hacen particularmente adecuado para acompañar las otras dos piezas. Ojalá otros productores e intérpretes tuvieran este buen gusto para sus acoplamientos en grabaciones discográficas...

La labor del contratenor James Bowman puede calificarse de sobresaliente; quizá él y Paul Esswood sean los mejores de la especialidad, difícil no sólo por la técnica, sino por la ingrata impresión resultante cuando no se es un fuera de serie como en este caso. Bowman huye de los efectos de mal gusto y centra su hacer en una expresión delicada, estudiada, atenta al texto, de gran musicalidad.

Orquesta y director a muy buen nivel, sin caer en la tentación de exageraciones con los intrumentos y técnicas ORIGINALES.

La grabación, analógica de 1976, es muy buena, con gran claridad de planos sonoros. Corte y prensado muy limpios.—**SANTIAGO BUENO.**

* * *

VIVALDI: Il Catone in Utica. Cecilia Gasdia, Marilyn Schmiege, Susanne Rigacci, Margarita Zimmermann, Lucretia Lendi, Ernesto Palacio. I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone. Erato NUM 75204, 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★★

Il Catone in Utica («Catón en Utica») es una de las pocas óperas que poseemos de Vivaldi, y ésta su primera grabación para el disco. Intenta narrar el final de una historia siempre tan apasionante del republicano romano Marco Porcio Catón (—95 a —46), enemigo de Julio César y hombre admiradísimo por su rectitud, su moralidad y su defensa de la libertad en la causa perdida de la república cuando Roma estaba ya en manos de César. Esta actitud de Catón, fruto de una vida extremadamente consecuente con la visión estoica del mundo, fue admirada siempre por los espíritus libres, como Dante en su **Divina Comedia**, y todavía era significativa en tiempos de Vivaldi, pues no por otras razones fue prohibido por el Consejo Veneciano el texto de Metastasio sobre el que compuso Vivaldi la ópera que tratamos. El personaje era atractivo incluso políticamente, y por ello Verona se animó a autorizar una empresa tan ATREVIDA, no sin exigir ciertas suavizaciones en el guión: Catón era tan moralmente perfecto e indoblegable que llega a hacerse algo antipático; por encima del perdón y la reconciliación prefirió el suicidio...

La ópera compuesta por Vivaldi se limitó al segundo y tercer actos, ya que el primero fue realizado a base de la reunión de piezas compuestas por diversos autores, que hoy ignoramos. Por ello el disco sólo recoge los mencionados actos segundo y tercero. Estos constituyen una obra preciosa; con una instrumentación no compleja, pero tampoco pobre (cuerda, flautas, fagot, trompas, trompetas y continuo). La riqueza vivaldiana es sorprendente, basada en la sucesión de arias (como era el modelo de la ópera barroca) y destacando la de Emilia «Come in vano il mare irato», que exige acrobáticas agilidades a la mezzo Margarita Zimmermann, que las resuelve muy adecuadamente; el aria de César «Se in campo armato», para soprano; y, sobre todo, el dúo de la despedida de Catón de su hija Marzia «Fuggi dal guardo mio», al final del segundo acto, que marca el cenit de la acción. Acción, por otra parte, bastante ridícula, pues, enmarcada por los hechos políticos de la derrota de Catón, desarrolla unas relaciones de amor imposible, ya que ¡todos los personajes aman a otros distintos a los que les aman!

La versión que ofrecen I Solisti Veneti me parece adecuadísima, plenamente identificada con el texto musical, dentro de un estilo perfectamente centrado en el mundo de finales del siglo XVII, en la Italia de Vivaldi. Con instrumentos modernos, el conjunto que dirige Scimone acierta indudablemente.

Los solistas brillan a buen nivel, con calificación de notable (incluso por el dominio de la expresión, en un justo término medio, tan lejos de la frialdad como del histrionismo). Algo menos adecuada la voz de la Schmiege, de inferior calidad original.

En resumen, me parece ser una buena ocasión para conocer la obra, toda vez que la interpretación es de confianza.

Registro de sonido excelente; prensado muy limpio. En cuanto a la presentación, incluye el texto cantado y diversas traducciones, y un excesivamente corto artículo introductorio, pues tratándose de la primera grabación mundial hubiera sido interesante un estudio más profundo. **S.B.S.**

* * *

WALTON: Sinfonía núm. 1. Orquesta Philharmonia, Londres. Director: Bernard Haitink. EMI ASD 4091. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Bernard Haitink grabó la **Primera Sinfonía** de William Walton en 1982, año en que el compositor inglés cumplió 80, y uno antes del fallecimiento de éste. Desconozco la opinión de Walton acerca de esta versión (si es que llegó a emitirla), pero entiendo que, de haberlo hecho, necesariamente tendrían que haber supuesto un juicio muy positivo sobre los resultados artísticos de aquélla, así como la adopción de una postura de agradecimiento ante un trabajo de recreación de su **Primera Sinfonía** que conlleva importantes aportaciones conceptuales a la interpretación de la misma.

No está todavía muy claro, por lo menos para este comentarista, si la singularidad de la aportación de Walton al sinfonismo del siglo XX hay que buscarla en valores musicales producto directo de una forma de componer basada en la minuciosidad, lentitud y búsqueda constante de fórmulas diferentes, o si hay que ENCONTRARLA, fácilmente, en la irregularidad o falta de inspiración. En cualquiera de los casos, lo cierto es que la obra de Walton no encuentra hoy, todavía, una aceptación suficiente entre los especialistas; hasta sus defensores más fervientes reconocen lagunas y FALLOS considerables. Puestas así las cosas, su **Primera Sinfonía** (escrita entre 1933 y 1934, a 25 años de distancia de la **Segunda** y última) se sitúa dentro de su producción como la obra orquestal más interesante, bien acabada (a pesar de las muchas dudas que tuvo que vencer Walton a la hora de escribir el cuarto tiempo) y representativa de su estilo de cuantas compusiera a lo largo de su laboriosa carrera musical. Aunque los aspectos sonoros y estructurales de la obra (particularmente estos últimos) sean nada desdeñables, pienso que lo más sorprendente y resaltable, lo que llama más la atención de aquélla es su original métrica. Entiendo que los valores rítmicos de la pieza (para algunos resultado de la influencia recibida de Stravinsky, cosa que no acabo de ver claro), especialmente en los dos primeros tiempos, interesan más que otros, los melódicos y ambientales, por ejemplo, en los que no deja de percibirse cierto sabor sibeliano. No se trata, de todas formas, de una música ecléctica, sino de un producto típico de la época en que fue escrito, en tanto en cuanto supone una toma de postura sinfónica ante el antirromanticismo imperante. En este sentido, es más lógico mostrar COMPRENSION ante la percepción de influencias de un Sibelius (algunos dicen que incluso de Beethoven; y yo añadiría que, si se quiere, hasta de Chaikovsky) que de otros compositores más enfrascados en corrientes estéticas de renovación radical.

Haitink, como dije al principio, realiza una magnífica labor con esta obra. Diría que la desempolva y le da lustro. En los dos primeros movimientos se preocupa de ordenar, detallar y desgranar cada una de las razones por las que esta música resulta de un atractivo e irresistible empuje rítmico. El tercero, a mi juicio el trozo de mayor sustancia y entidad musical de la obra, lo dirige utilizando un patrón sinfónico más postromántico que expresionista; pero de un post-romanticismo que no mira hacia Mahler, el último Ricardo Strauss o el primer Schoenberg, sino hacia adelante; hacia el Shostakovich del período medio. Su concepción del mismo está basada en una muy coherente busca de los aspectos más anhelantes y trágicos de aquél, pero partiendo de una progresión dramática muy elaborada desde lo lírico a lo desesperado. Al cuarto, por último, lo salva, pues se trata de una indecisa música de la que es necesario eliminar, en lo posible, superficialidades y triunfalismos que no están demasiado justificados después de lo que «ha sucedido» en los tres tiempos anteriores. Lo salva.

En fin, un disco recomendable; es importante conocer esta obra, una estupenda y sólida pieza, a su manera representativa de más de un aspecto del sinfonismo de nuestro siglo. **P.G.M.**

RECITALES

CABALLE: Arias de MOZART, VERDI, PUCCINI, DONIZETTI y ROSSINI. Varias orquestas y directores. Philips 9500358.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★

No soy muy partidario de los discos dedicados a tres o cuatro, o más, autores, ya que me parecen en exceso eclécticos. El que es objeto de comentario reúne varias arias tomadas de las óperas completas que Caballé grabó para Philips y que fueron publicadas entre 1975 y 1977. Tal y como aparece en el disco, la voz de Montserrat Caballé, aun conservando una sustancial parte de las cualidades que la llevaron a ser la primera soprano del mundo en el repertorio italiano, había perdido algo del frescor y la facilidad en la zona aguda de los años sesenta. En algunos momentos de las cabalettas de **I Masnadieri** e **Il Corsaro**, por ejemplo los agudos, cuando se emiten a plena voz, resultan un poco duros y las agilidades un tanto forzadas. Frente a estos defectos, encontramos las habituales virtudes que, aunque con la lógica merma por el paso de los años, todavía podemos disfrutar hoy en sus buenas actuaciones. La belleza timbrica, el fraseo —de una anchura y redondez absolutamente únicas— el inigualable "fiato" y la no menos inigualable capacidad para el piano y el pianísimo, los portentosos reguladores —¡qué asombrosa "messa di voce" en la **Elisabetta** rossiniana!— y una capacidad para interpretar que, a menudo, ha sido infravalorada (y no sólo por los fans anti-Caballé). Así el fragmento seleccionado de **Lucia** «Eccola, Il dolce suono», pese a que en su momento la grabación no obtuvo, salvo excepciones, buena crítica es una muestra excelente de cómo debe interpretarse una página de estas características, dando sentido al texto dramático pero sin desvirtuar la línea belcantista, sin abusar de las notas de adorno ni tampoco caer en una excesiva adustez. La visión de la Caballé se aleja de la interpretación de las ligeras, de la más bien inexpresiva perfección de una Sutherland o de la tendencia neurótico-chillona con toques veristas de una Callas. Absolutamente excepcional el «Visi d'arte» de **Tosca** y excelente el «Come scoglio» de **Cosi fan tutte**. En suma, un disco muy recomendable, aunque mucho mejor sería tener las grabaciones completas de las que están tomadas las arias aquí recogidas. **C.R.S.**

* * *

«XVI Certamen Internacional de Masas Corales de Tolosa», 1984. Discos IZ.

Interpretación ★★★ y ★★★★
Sonido: ★★★

El Certamen Internacional de Masas Corales de Tolosa, que en el pasado mes de noviembre celebró su decimoséptima edición, constituye uno de los principales acontecimientos dedicados a la música coral en nuestro país. Además de lo que supone la reunión de un buen número de coros procedentes de todo el mundo que se presentan al concurso —dividido en las modalidades de polifonía y folklore, tanto en voces mixtas como en iguales, a las que recientemente se ha añadido la modalidad de canto gregoriano—, tiene gran importancia el concurso de composición, que ha ampliado considerablemente el repertorio coral contemporáneo, y la imposición de una obra obligada para poder participar en el concurso, lo que promueve la posibilidad de escuchar diferentes versiones tanto de obras clásicas como de otras más modernas. Otra de las actividades promovidas por el Certamen es la grabación discográfica de algunas de las intervenciones. De estos discos, he tenido la posibilidad de escuchar algunos, aunque no sé exactamente cuántos han aparecido. El último hasta la fecha, de reciente publicación, ofrece intervenciones relativas al Certamen de 1984.

Dentro del ciclo de polifonía, se incluyen obras del compositor checo Antonin Tucapsky, del polaco Andrzej Koszewski, del presumiblemente húngaro György Deak Bardos, junto a la emotiva **Salve Regina** de Poulenc y una original composición profana de Hans Leo Hassler, del que únicamente se conocen las obras religiosas. En folklore, destacan las de los compositores vascos Garbizu e Iruarrizaga, junto a la **Zirena** de Miguel Angel Martín Lledó. En el apartado de gregoriano, tres piezas que interpretan de modo impecable las voces masculinas del Coro Donosti Ereski, constituidas en Schola Gregorianista bajo la precisa y a la vez imaginativa dirección de Juan Otamendi. Los restantes coros que intervienen en la grabación son el Pevecky Sbor CDK, de Praga, dirigido por Miroslav Kosler; el Coro de Cámara del Instituto de Viena, dirigido por Friedrich Lessky (suyas son, junto a las ya mencionadas y a las de las voces infantiles del Corazón de María, de San Sebastián, que dirige Antonio Sierra, las de mayor nivel de las incluidas); el Medical Academy Choir, de Polonia, y la Kantorei an der Ruhr, de Alemania Federal. El programa es lo suficientemente variado, y las interpretaciones de un notable nivel. La grabación, realizada en vivo en el Teatro Leidor tolosarra, no es muy brillante, pero es, al menos, aceptable. La presentación no incluye los textos cantados, ni siquiera un breve comentario sobre obras e intérpretes, y está escrita únicamente en euskera. **R.B.I.**

* * *

DI STEFANO, Giuseppe: Arias de L'Elisir d'Amore, La Gioconda, La Forza del Destino, Andrea Chenier, Manon, Tosca, Turandot, Mefistofele, Carmen. Orquestas de la Academia de Santa Cecilia y Tonhalle, Zurich. Directores: Franco Patané y Tullio Serafin. Decca «Grandi Voci» 9-42018.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★

La interesante colección de 13 arias que se presenta en este disco está recopilada de varias grabaciones realizadas casi todas en 1959, época en la que Di Stefano se hallaba en el punto culminante de su importante carrera. Posteriores a dicha fecha sólo se incluyen las arias de **L'Elisir d'Amore** (1969) y **Mefistofele** (1972).

Un análisis rápido de las características vocales y musicales de este cantante revela todo un abanico de virtudes y defectos, tanto unas como otros en grado superlativo. Su desarrolladísima musicalidad, apasionada expresividad, la nobleza de su fraseo y de su legato, su excelente dicción, la belleza tímbrica de su voz, con una «mezzo voce» aterciopelada y acariciante, voz eminentemente lírica, pero con bastante garra, sus etéreos «pianissimi», etc., figuran entre sus extraordinarias virtudes. Sus defectos, quizá no tan numerosos, pero sí muy graves, se refieren sobre todo a su técnica vocal y a su impostación. La voz relajada y aterciopelada del centro se torna excesivamente tensa, desencajada y torturada, cambiando de color y de colocación, al saltar al agudo, que resulta prácticamente siempre forzado, abierto, gritando..., y por tanto continuamente expuesto a quebrarse. Es una verdadera lástima que este gran artista no haya sabido encontrar el camino de una correcta emisión de los agudos (ya que tenerlos no hay duda de que los tenía, pues su extensión rebasaba el Do sobreagudo) ni conseguir la mezcla adecuada de voz de pecho y de cabeza que confiere paz y fluidez a los agudos, y del «aperto ma coperto» que preconizan los maestros de la vieja escuela italiana.

Entre las arias de esta selección, no cabe duda que la interpretación más sobresaliente es la del «Adiós a la Vida» de **Tosca** («E Lucevan le stelle»), por su admirable expresión en el «recitativo», el hermoso regulador del comienzo del aria, y la fuerza y desesperación del final. A pesar de ser una voz eminentemente lírica, siendo su temperamento más bien dramático y apasionado, sus interpretaciones más ardientes y de más entrega son las más conseguidas, como las dos arias de **Andrea Chénier**, que expresa con toda su fuerza y poesía, así como la «Vita e inferno» de **La Forza**, aunque le falta rotundidad y envergadura vocal.

De igual modo, las dos arias de **Turandot** están vertidas con la mayor emoción y efusividad, sacando el mayor partido posible a la expresión de cada frase. El «aria de la flor» de **Carmen**, acometida en un francés no muy depurado, resulta brillante y apasionada. En las arias de mayor virtuosismo lírico, como «Salut, demeure chaste et pure» de **Fausto** y «Cielo e Mar» de **La Gioconda**, admirablemente expuestas también, se echa sin embargo en falta una mayor pureza estilística y uniformidad tímbrica. En cuanto a las dos arias más líricas, en «Una furtiva lagrima» el enfoque no es correcto, faltándole sutileza y candor y sobrándole bravura, mientras que en «Instant charmant» de **Manon** sí utiliza acertadamente el pianísimo, aunque estilísticamente tampoco encaja muy bien. En el aria «Dai campi, dai prati» de **Mefistofele**, finalmente, la de más reciente grabación, la expresión y el fraseo son magníficos, pero el agudo, estridente y enmascarado en el color. Este mismo problema de los agudos, del que se ha hecho referencia antes, se muestra bien patente de manera general en prácticamente todas las arias mencionadas, aunque se hace más acusado en las grabaciones más tardías.

Disco interesante, de sonido aceptable, que recoge buena parte de las más atractivas grabaciones de arias de ópera realizadas por este excepcional cantante. **F.CH.M.**

* * *

THE ENGLISH CONCERT. ALBINONI: Concierto para oboe Op. 9/2. AVISON: Concerto grosso núm. 9 (basado en D. SCARLATTI). **HAENDEL: Llegada de la Reina de Saba** (de **Salomón**). **HAYDN: Concierto para clave en Re mayor. PACHELBEL: Canon y Giga. PURCELL: Chacona en Sol menor. VIVALDI: Sinfonía R 149.** Simon Standage, violín. David Reichenberg, oboe. Trevor Pinnock, clave y director. Archiv 415518-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Por el programa, y pese a los dos famosísimos títulos de cabecera (las piezas de Pachelbel y Haendel), no es éste el típico disco de «*piezas barrocas célebres*» (título que se puede aplicar a multitud de publicaciones), ya que ninguna, aparte de las dos citadas, posee gran popularidad. El interés especial de este disco, aparte su gran duración (unos 65 minutos) y su nivel técnico e interpretativo, reside, precisamente, en que selecciona obras infrecuentes pero bellísimas, que podrían ser tan famosas como las que todos sabemos, de haber mediado otras circunstancias. En efecto, todas las obras aquí incluidas son muy valiosas y a la vez atractivas para el oyente medio. Y, por otra parte, la variable popularidad que afecta a estas o a otras piezas barrocas según el momento (antes fueron el **Largo** de **Jerjes** de Haendel y el **Aria** de la **Tercera Suite** orquestal de Bach; después, el **Adagio** de Albinoni/Giazotto, al que está haciéndole sombra últimamente el **Canon** de Pachelbel, y más recientemente aún parece que le sigue los pasos muy de cerca la **Llegada de la Reina de Saba** haendeliana) no descarta que antes o después alguna de las aquí contenidas —u otras— alcancen esas cotas de divulgación.

Las interpretaciones de Pinnock tienen la gran —y rara en estos popurrís— virtud de distinguir muy bien en el estilo y en el sonido a los diferentes autores. A este respecto, esperemos que Pinnock grabe más música de Vivaldi, en vista de su excepcional traducción de la **Sinfonía** aquí seleccionada, una pequeña joya. Esta aparente adecuación a la música barroca italiana se confirma en el bellísimo **Concierto Op. 9/2** de Albinoni, en el que el oboísta Reichenberg no me hace olvidar a Holliger o a Van Tright. A mi gusto, a la **Chacona** de Purcell le conviene una enunciación algo más sosegada. Para no extenderme más, destacaré finalmente la exquisita, vivaz y sencillamente modélica interpretación que como clavecinista y director logra Pinnock del más conocido **Concierto** para tecla de Haydn (el **Hob. XVIII: 11).**

Cuando se hace música así de bien se puede contentar —creo yo— a los partidarios de los instrumentos «*de la época*» y a la mayor parte de los demás. Las grabaciones son realmente extraordinarias, un placer para el oído. En resumen, no una antología más de piezas barrocas, sino una más singular, variada, extensa e interesante que las que había hasta ahora. **T.**

* * *

KALENDA MAYA: «Canciones y danzas entre 1200 y 1500. España,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Italia, Francia y Alemania. SIMAX, Digital PS 1017. (Oslo 1985). Import.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★★

«*Bienaventurados los limpios de corazón porque ellos verán a Dios...*»; trasladando esta fórmula bíblica tan tópica y acertada al terreno de la música antigua, el paralelismo sería el siguiente: ni los listos, los adinerados o los músicos de oficio son, generalmente, los que ocupan en este terreno de la práctica musical las primeras posiciones, sino los LIMPIOS DE CORAZON, o sea, los que tienen esa gracia natural que muchas veces, cuando no siempre, va reñida con el artificio que suele presidir las grabaciones de música antigua.

Otro ingrediente del disco que nos ocupa ya más objetivo y menos infuso es esa frontera imprecisa que Kalenda Maya no acaba de delimitar (por suerte para todos) entre lo popular y lo CLASICO, entre el sistema abierto y espontáneo de hacer las glosas y lo que está escrito en el manuscrito... El resultado, especialmente en esas obras monódicas (danzas, canciones sefardíes, cantigas de Santa María, de trovadores franceses, etc.) es un corpus preciosamente ingenuo, fresco bien interpretado, riguroso y de muy altas dotes de musicalidad.

Descendiendo más aún al ruedo de lo objetivo, **Kalenda Maya** se ha librado de una inicial dependencia de Thomas Binkley y su gente y marcha hacia una síntesis entre lo que es el folklore de su país —Noruega— con toda una gran tradición detrás en la utilización de voces e instrumentos, y un planteamiento tímbrico de variedad y planificación más propio de la música folk, pero auténticamente válido y eficaz.

Los ingredientes discográficos de este registro importado explican buena parte del éxito de la producción (que acaba de conseguir el premio de discografía del Ministerio Noruego de Cultura): grabación en directo, con dos micros unidireccionales muy bien colocados que permiten disfrutar de un ambiente sonoro apropiado para la música que interpretan. El segundo elemento es una presentación muy vistosa y original, dentro de una línea vanguardista, o mejor POSMODERNA, que está más de moda.

Es posible que esta aventura de unos músicos noruegos LIMPIOS DE CORAZON acabe el día que se metan en el «maremagnum» de los compromisos a los que se verán sometidos en un futuro no muy lejano: cuando tengan que hacer frente a festivales, a críticas de quienes no acaban de entender que no siempre la inspiración acompaña a los que arduamente trabajan en este terreno con más artificio que arte, para su desgracia y la nuestra. Kalenda Maya ha nacido con un pan bajo el brazo: el de la gracia natural. **CARLOS VILLANUEVA.**

* * *

MILNES, Sherrill: Arias de Don Carlos, Otello, Ernani, Il Barbiere di Siviglia, I Puritani, La Favorita, La Gioconda y La Fanciulla del West. Coros y Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Silvio Varviso. Decca, Grandi Voci 411976-1.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★★

Uno de los barítonos más interesantes y versátiles de las últimas décadas, Sherrill Milnes, hizo su debut en el Metropolitan de Nueva York en 1965 con el papel de Valentin en el **Fausto** de Gounod, y desde entonces figura entre el elenco regular de dicho teatro, y su prestigio se ha extendido a todo el mundo, siendo especialmente destacable su intervención en los Festivales de Salzburgo de 1977, en el papel de **Don Giovanni** en la ópera de Mozart.

El recital que recoge el presente disco no es un recorte de las grabaciones de óperas completas que comprende la amplia discografía del cantante, sino una producción específica de 1974. La dirección es inteligente, cuidada y de mucha claridad, y las intervenciones de los coros son de una apreciable solvencia.

Milnes se encuentra en un excelente momento vocal, lo cual no es sorprendente, ya que en su larga trayectoria profesional Milnes no suele acusar importantes altibajos, como sucede a muchos otros cantantes. Su labor suele estar marcada por una fina inteligencia y una seria y responsable preparación musical y artística, que se revela en la cuidadosa expresión con la que encarna cada uno de los múltiples roles de ópera que tiene montados. Su voz es noble y pastosa, más que brillante y timbrada, así como ancha, sólida y robusta —aunque no dramática— y se apoya en una excelente técnica vocal. Es uno de los pocos barítonos de la actualidad que han logrado dominar la unión de la voz de pecho con la voz de cabeza, logrando de este modo alcanzar un extenso registro, con agudos amplios, fluidos y timbrados, así como una considerable homogeneidad tímbrica, unida a una notable ductilidad y flexibilidad para los adornos y agilidades, y facilidad para apianar y matizar. No está, por supuesto, exento de algunas imperfecciones que se ponen de manifiesto a lo largo de este recital, tales como cierta tendencia a relajar en exceso algunas notas del medio agudo, sin conferirle la justeza de tono necesaria, así como alteraciones tímbricas en la zona del paso y en algunos portamentos, y determinadas inflexiones sollozantes a modo de falsetón que por reiteradas, resultan a veces cansinas.

Entre las arias que incluye el registro, destaca el «Largo al Factotum» del **Barbero**, que constituye un verdadero alarde de virtuosismo vocal, aunque en el aspecto interpretativo resulta un tanto excesivamente bufonesco para mi gusto particular. Resulta interesante que tanto el aria de **La Favorita** «Leonore viens», y las del **Don Carlo,** «C'est mon jour supreme» y «Ah, Je meurs» estén cantadas en francés, idioma original en el que fueron estrenadas estas óperas y que Milnes maneja con soltura y claridad de dicción. Entre las dos escenas de **Otello**, la primera, el dificilísimo Brindis, lo acomete Milnes con valentía y corrección, mientras que en el Credo logra una interpretación de gran fuerza y expresividad, asumiento con acierto la acritud e ironía del personaje. En «Pescator, affonda l'esca» de **La Gioconda**, exhibe la nobleza y anchura de su voz central, si bien el recitativo es algo torpe debido a las dificultades en la pronunciación del italiano. Las dos arias de **Ernani**, «O de verd'anni miei» y «O sommo Carlo», así como el «Ah per sempre io ti perdei» de **I Puritani**, están cantadas con nobleza y rotundidad en el fraseo, y haciendo gala de brillantes y carnosos agudos. El aria de Rance «Minnie dalla mia casa» de **La Fanciulla**, finalmente, está expuesta con fuerza y acertada intencionalidad.

El sonido es brillante, bien balanceado y con profundidad, permitiendo una clara y correcta audición. **F.Ch.M.**

* * *

«NOELS: CANTIQUE ET CHANSONS». Obras de GRUBER, GLUCK, FRANCK, HUMPERDINCK y tradicionales. Elisabeth Schwarzkopf, soprano. Coro, orquesta y órgano. Director: Sir Charles Mackerras. EMI-Acorde 037 100453 1.

Interpretación: ★★★★
Sonido: ★★★

Este disco, cuya grabación original data de 1957, recoge una serie de populares villancicos y cantos más o menos relacionados con la Navidad, en la voz excelsa de una Elisabeth Schwarzkopf en estado de gracia. Frecuentemente se ha acusado a esta cantante de ser demasiado sofisticada. En esta grabación ese calificativo puede aplicársele en un sentido positivo, ya que no encontramos los amaneramientos que dañaron su arte en años posteriores. Apoyándose en un excelente legato, un absoluto dominio de la media voz, un fraseo aristocrático y un sabio empleo de los reguladores de volumen, Schwarzkopf sabe transmitir el carácter propio e individual de cada composición. Así, la línea clásica, sostenida, sin fisuras, de la melodia de Gluck **In einem kühlen Grunde**; el tono liederístico, impregnado de la ingenuidad y emoción del cuento de hadas del canto popular del **Sandmännchen**, en arreglo debido a Brahms, página que nos evoca el tratamiento del mismo tema por Humperdinck en el segundo acto de **Hänsel und Gretel**; la dulzura del timbre en el inicio de **In dulce jubilo**; el intimismo en la expresión de **Maria auf dem Berge**, una de las joyas de la colección, cantado a flor de labio; la variedad en el color y la entonación en cada una de las estrofas de **Heilige Nacht**, el villancico por antonomasia, que abre la colección en un clima de recogimiento admirable. Las veleidades de emisión —algún ligero entubamiento, el excesivo blanqueamiento de la voz en la octava inferior, al cantar en pianissimo, incluso alguna nota aguda un poco fija— no llegan a quebrar la magia de estas interpretaciones. Sí, en cambio, los arreglos de Charles Mackerras, en ocasiones excesivamente opulentos, propios de la era victoriana, con amplio uso de trompetas, timbales, intervenciones masivas del coro o esos cascabelitos tan de tarjeta postal que cruzan por el **Von Himmel hoch**. Este punto es el único claramente negativo de este registro, ya que la ejecución instrumental y coral es adecuada, la dirección de Mackerras correcta y la toma sonora, pese a los años, conserva el equilibrio de planos y el cuidado tímbrico propios de las comandadas por Walter Legge. No se incluyen los textos cantados, pero sí un amplio estudio a cargo de John Steane. **G.B.**

«ORGANOS HISTORICOS» (Longares/Cariñena): Obras de BRUNA, SOLA y XIMÉNEZ. José Luis González Uriol, órgano. Ensayo ENY-970.

Presentación: ★★★
Sonido: ★★★★

Una buena prueba del interés suscitado por la recuperación de la música histórica española se da en este disco, que inicia la colección dedicada a divulgar el patrimonio musicológico de Aragón dirigida por la Sección de Música Antigua de la Institución Fernando el Católico.

González Uriol realiza unas versiones muy estimables de obras de autores aragoneses del siglo XVII, pertenecientes a las dos grandes escuelas organísticas de Daroca y de La Seo de Zaragoza. Cuatro piezas debidas a Pablo Bruna (1611-1679) nos revelan a un autor sólido, dominador de la escritura polifónica y hábil en la explotación de los recursos sonoros del instrumento, lo que compensa el carácter más bien conservador de su estilo. Algunas de estas obras, como el **Tiento sobre la Letania de la Virgen** o el **Tiento de falsas de 2º tono**, figuraban en el importante álbum dedicado a música organística española, a cargo de Francis Chapelet (Harmonia Mundi, HM 765, no disponible en España). Recordemos también el disco con obras de Bruna interpretado por J. Sagasta, dentro de la serie MEC (1014 RCA). En la segunda cara del disco encontramos varios ejemplos de Andrés de Sola (1634-1696) y Jusepe Ximénez (1600-1672), interpretados en el órgano histórico de Longares —en el de Cariñena lo están los de Bruna. Nuevamente, González Uriol cuida los aspectos dinámicos y sabe encontrar acentos intimistas en el **Tiento I de 1er. tono**, de Sola y en el **Registro bajo a tres** de Ximénez, así como el adecuado esplendor y claridad de texturas en los tientos «*de batalla*». No son todas las interpretaciones novedades absolutas, ya que en varios casos las encontramos en el referido álbum de Chapelet. En todo caso, estamos ante unas versiones dignas, perfectamente ajustadas a la calidad de los instrumentos utilizados y servidas por una toma de sonido muy buena, analógica, y en el marco de un disco de excelente prensado y correcta presentación, con unas notas sucintas, pero suficientemente orientativas. Buen arranque, por tanto, para esta colección que, como otras producidas en nuestro país, son merecedoras de mayor apoyo por parte del comprador habitual de discos. **G.B.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Libros y partituras

ADORNO, Theodor W.: Impromptus.
Serie de artículos musicales impresos de nuevo. Traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Colección Papel 451, Editorial Laia. Barcelona 1985. 255 págs.

Antes de ocuparnos del texto de Adorno, debemos felicitar al traductor, Andrés Sánchez Pascual, por su irreprochable trabajo. No se trata sólo de una buena traducción, sino de mucho más, aunque es algo a lo que Sánchez Pascual nos tiene hace años acostumbrados (por ejemplo, en sus versiones de las obras de Nietzsche en Alianza Editorial): a un conocimiento exhaustivo del autor que está traduciendo. En muchos casos (y, por supuesto, en el breve pero inteligente prólogo) el esclarecimiento de un texto viene sobre todo por la vía de la identificación con el autor, y no sólo por razones lingüísticas. Bravo, Andrés Sánchez Pascual, por esta espléndida lección intelectual.

El volumen reúne una colección de trabajos breves de Adorno publicados en 1968 por la editorial Suhrkamp de Frankfurt. Son de muy diversa especie, talante, temática y época. En **Anotaciones sobre la vida musical alemana** (1967) Adorno se lamenta de la fetichización de determinados nombres (concretamente Hindemith) contra los que parecia (entonces al menos) que no se debian efectuar críticas. La propuesta de «*des-ideologización de la música en Alemania*» resultaria, justamente en Alemania (y entonces; o quizá también ahora...), de lo más revolucionario. Cuando alguna vez me he admirado de que en Alemania (Federal, se entiende) se considere a Adorno como un filósofo marxista, he pensado que tal equívoco sólo podría darse hoy en sociedades patológicamente polarizadas, y por lo tanto también patológicamente sensibilizadas ante cualquier crítica profunda que pudiera significar, en su morbosa dicotomía, «*armas dialécticas para el enemigo*».

Algunas de las páginas sobre Schonberg, como **El compositor dialéctico** (1934), ejemplifican bien lo que Adorno pensaba de la Escuela de Viena: una música que era la lucidez misma y que, en cierto modo, era también «*la música misma*», tras de lo cual no parece haber más futuro. Adorno no pareció darse cuenta de que la música de Schonberg, pese a toda su lucidez, era también una música fuertemente marcada por una época: una época de cierto hastío por la ornamentación gratuita (que tanto odiaba Adolf Loos) y también una época de terror (tal y como la presintió Karl Kraus). El resultado es un tipo de expresionismo, y no en manera alguna una «*música absoluta*» hecha de pura (y mera) lucidez. En Schonberg hay, por el contrario, muchas, muchísimas sombras. Y creo que cada vez vemos más y más sombras, conforme se aleja de nosotros su mundo y nos sentimos embarcados en otro muy distinto. También conforme pasa el tiempo, la drástica dicotomía entre creación y filiteismo (¡también Adorno rinde culto a esas polarizaciones salvajes!), entre progresismo y burguesía, se atenúa y pierde su validez. En este aspecto, los trabajos reunidos bajo el título **Ad vocem Hindemith. Una documentación** constituyen la parte más importante del libro. El ataque furioso contra Hindemith (muy similar al operado contra Stravinsky en otra ocasión) está hecho, desgraciadamente, no sólo de elementos musicales y estéticos, sino de juicios quebradizos sobre lo que habria de ser lo «*verdaderamente progresista*». Apoyándose en un exasperado texto de Bloch contra Reger, Adorno hace una especie de genealogía del filiteismo absolutamente equívoca y confusa.

Hay muchas más cosas en estas espesas, agresivas y sutiles páginas. Que recomendamos vivamente a nuestros lectores, en la seguridad de que hallarán una materia prima de agitación mental no frecuente en los escritos musicales.—**RAMON BARCE.**

* * *

ANDRES BATISTA: Maestros y estilos. Manual flamenco.
Editor: el autor. 1985. 168 páginas. Edición bilingüe (español-inglés).

Manifiesta el autor en el prólogo que su intención al escribir este manual ha sido el facilitar a cuantos profesional o amateurísticamente están interesados en el cultivo y difusión del Arte Flamenco, dentro del campo guitarrístico, unos conocimientos útiles, fruto de todas sus vivencias profesionales, con objeto de conseguir la mayor comprensión de este arte y facilitar su interpretación en sus más plurales matices.

En cinco apretados apartados o capítulos, desarrolla Andrés Batista el estudio y análisis del Arte Flamenco siempre en su vertiente guitarrística. La historia de la guitarra flamenca y sus peculiaridades típicas conforman el contenido del primero. El estudio técnico de los diferentes estilos flamencos, desde las canciones primitivas (romanzas, corridos/das, endecha, etc.) hasta los cantes aflamencados de origen hispanoamericano, comporta la parte más densa de la obra, su segundo capítulo. En el tercero, se detiene en el análisis del esquema general del Cante y del Baile flamencos, y en los dos últimos brinda al estudioso lector, aparte de una síntesis biográfica de los grandes intérpretes del Toque y del Cante, interesantes y bien dosificados ejemplos, escritos en cifra y música, de los esquemas melódicos y rítmicos del Cante y del Baile, con sus correspondientes acordes y ritmos básicos de acompañamiento.

En suma, una obra —en edición cuidada— interesante, sobre todo desde el punto de vista práctico, que ciertamente cubre aquellos primordiales fines para los que la concibió su autor, y viene a complementar la bibliografía del Arte Flamenco en el campo de la interpretación guitarrística, aportación ésta que contribuirá a enriquecer aquélla y a incentivar el estudio más riguroso del mismo en pro de un mayor perfeccionismo por parte de sus cultivadores de dentro y de fuera de España.—**A.R.M.**

* * *

OBRAS PREMIADAS EN EL XII CERTAMEN DE COMPOSICION PARA MASAS CORALES
Tolosa 1984

El Centro de Iniciativas y Turismo, de Tolosa, acaba de editar las obras premiadas en el XII Certamen de Composición para Masas Corales, correspondiente a 1984. Las obras son: **Memento pacem**, de Josef Gaer, y **Ekaitzac**, de Juan Cordero Castaños.

Ante todo, es de alabar el hecho mismo de editar las obras premiadas en ese prestigioso concurso, como se viene haciendo en los últimos años. Es un servicio para los Coros, cada vez más numerosos, y un testimonio público de la cultura coral, tantas veces sumergida —y desconocida— en las estanterías de los compositores. El fascículo, de 55 páginas en tamaño folio, está primorosamente editado, con grafía muy clara de fácil lectura y con errores mínimos.

Aunque no tenemos espacio para hacer un análisis exhaustivo de ambas obras, diremos que las dos son de gran calidad y suponen una aportación seria a la música coral. Su grado de dificultad y la amplitud de tesituras utilizadas las hacen aconsejables sólo para coros grandes y con sólida experiencia. Con una buena interpretación tienen asegurado el éxito.

Memento pacem, de Josef Gaer (Checoslovaquia). Sobre un dramático texto latino de la Biblia **(Habacuc)**, Josef Gaer ha escrito una obra de gran flexibilidad rítmica y originales armonías de 4-8 partes, con incursiones de recitados textuales en algunas voces, mientras otras cantan su parte. El procedimiento es usado con sabiduría, de forma que los recitados no ponen en peligro la entonación de las voces que cantan simultáneamente. La sucesión de planos armónicos recuerda ciertos procedimientos de Penderecki y puede crear notables dificultades de entonación, atenuadas, sin embargo, por oportunos unísonos y «ostinati».

Ekaitzac (Tempestades), de Juan Cordero Castaños (Bilbao). Sobre un conciso y bello poema de Gabriel Aresti, **Ekaitzac** es una obra en tres partes, precedidas de una introducción monódica para voces de hombre. Tras la proclamación solemne de la palabra del título, se entra en la primera danza, de ritmos quebrados y vivos, donde el texto adquiere gran relieve por su distribución repetitiva, en un conjunto dramático que se atenúa cuando las contraltos lo dicen sobre un pedal (Re bemol) dulcemente arropado por el resto de las voces. La segunda parte es especialmente bella, iniciando a 4 «soli» y cerrando el coro completo. La tercera parte es una danza en sucesión de bloques graves y agudos, que se unen en la brillante sección final, diatónica e imitativa, de armonía noble y estática.

Hermosas obras para un ya sólido Certamen (que debería revisar su dotación económica). Quizá exista un peligro: la dificultad de las obras puede marginarlas del uso práctico habitual. Sería una pena.—**ANGEL BARJA.**

* * *

MICHELANGELO ZURLETTI: La direzione d'orchestra. Grandi direttori di ieri e di oggi.
Ricordi-Giunti Martello. Serie «Guide all música». 34, via Vicenzo Sioberti, 50121-Firenze. 1985. 352 págs.

Son algo escasos los tratados y estudios teórico-técnicos de nuestra literatura musical en lengua castellana concernientes al tema de la dirección orquestal o sobre la orquesta propiamente; nos remitimos tan sólo a pocos títulos, no muy actualizados, como ejemplo: **Guía para el estudio de la dirección orquestal, El director de orquesta ante la partitura, La mágia de la batuta, La orquesta moderna,** y referidos a la técnica instrumental-compositiva de la orquesta: **La técnica de la orquesta contemporánea, Principios de orquestación** u **Orquestación,** etc...

El libro que ahora reseñamos, dándolo a conocer al ámbito español, **La direzione d'orchestra** subtitulado **Grandi direttori di ieri e di oggi,** es debido a Michelangelo Zurletti, crítico musical del diario **La República** y a su vez profesor de Historia de la Música del Conservatorio Santa Cecilia de Roma, de aparición algo reciente y coeditado en Italia por Ricordi y Giunti Martello. Es una buena aportación al arte de dirigir la orquesta y supone una innovación analítica y de valoración crítica ante la partitura moderna y su ejecución. Su autor trata en él la nueva necesidad de la orquesta wagneriana y la ejecución teatral, y considera a la orquesta como instrumento; asimismo indaga el problema de la interpretación, con copiosas citas a los autores que lo han tratado, y la actividad directorial actual confrontándola en su aspecto sociológico a través de los medios de comunicación y difusión modernos. El lector encontrará a lo largo del libro referencia a modelos interpretativos actuales y los relativos a célebres directores del pasado. En su «Introducción», Zurletti, analiza la poética interpretativa con el tratamiento de los signos musicales de carácter expresivo, proseguida de una esbozada «Teoría de la interpretación» con criterios de operación intuitiva, deductica e inductiva al proponer la partitura. Subraya además diversos ejemplos de obras en su aspecto estético y técnico y los parámetros que rigen en la interpretación orquestal: sentido del fraseo, silencio, color, acentuación rítmica, asociados a la expresividad, vivacidad, emocionalidad, intuitividad a la hora de manejar la batuta, y dentro de la sicología y fenomenología que conlleva. En otros apartados estudia el problema de la dirección del teatro de ópera, señala el nacimiento del director con la moderna orquesta sinfónica, y efectúa en esta guía un recorrido histórico desde los pioneros clásicos, destacando la personalidad interpretativa de los directores modernos de ayer y de hoy: Abbado, Bernstein, Böhm, Boulez, Celibidache, Furtwängler, Giulini, Karajan, Klemperer, Maazel, Mehta, Mutti, Solti, Toscanini, Walter, Sherchen, etc... Termina nombrando en su estudio a los apóstoles de la antigua y nueva música.

Este tratado va ilustrado y complementado con un nutrido y crítico apéndice referencial bibliográfico y discográfico. Obra de ineludible consulta destinada a profesionales, y en especial, a los jóvenes estudiantes y neófitos en esta rama específica de la dirección orquestal.—**EMILIANO GARCIA ALCAZAR.**

* * *

PALACIO, Carlos: Acordes en el alma (Memorias).
Instituto Juan Gil Albert, Excma. Diputación Provincial, Alicante 1984. 452 págs.

Carlos Palacio (nació en Alcoy en 1911) es un compositor que ha dedi-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Consejería de Educación y Cultura
Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha
Dirección General de Cultura

XXV SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA . CUENCA 1986

del 23 al 30 de Marzo

23 MARZO - DOMINGO DE RAMOS

19,30 h. Antigua Iglesia de San Miguel

I

Cantar de los cantares ..... J.P.L. DE PALESTRINA

II

Lágrimas de San Pedro ..... O. DE LASSUS

ENSEMBLE VOCAL DE LA CHAPELLE ROYALE
Director: PHILIPPE HERREWEGHE

24 MARZO - LUNES SANTO

19,30 h. Antigua Iglesia de San Pablo

I

Sinfonía RV. 169, Op. 50 en si m.
"Al Santo Sepulcro" ..... A. VIVALDI
I Know that my Redeemer Liveth . G. F. HAENDEL
How Beautiful are the Feet ..... G. F. HAENDEL

II

Exultate Jubilate ..... W. A. MOZART
Sinfonía nº 44 en mi m. "Fúnebre" ..... J. HAYDN
EUROPEAN CHAMBER ORCHESTRA
SHEILA ARMSTRONG (Soprano)
Director: WALTER WELLER

25 MARZO - MARTES SANTO

19,30 h. Antigua Iglesia de S. n Pablo.

La Pasión según San Mateo ..... J.S.BACH

JENNIFER SMITH (Soprano)
CHARLES BRETT (Contralto)
JOHN ELWES (Tenor, Evangelista)
JOSEP BENET (Tenor)
MICHEL BRODARD (Bajo, Jesús)
RICHARD JACKSON (Bajo)
ENSEMBLE VOCAL DE LA CHAPELLE ROYALE
COLLEGIUM VOCALE GENT
ORCHESTRE DE LA CHAPELLE ROYALE
Director: PHILIPPE HERREWEGHE

26 MARZO - MIERCOLES SANTO

19,30 h. Antigua Iglesia de San Pablo.

I

Quam Dilecta ..... J. PH. RAMEAU
Symphonies pour un Reposoir M. A. CHARPENTIER
Pour le Saint Sacrement au
Reposoir ..... M. A. CHARPENTIER

II

Messe des Morts (Requiem d'Aix) .... A. CAMPRA

JENNIFER SMITH (Soprano)
MONIQUE ZANETTI (Soprano)
JOSEP BENET (Tenor)
JOHN ELWES (Tenor)
MICHEL BRODARD (Bajo)
EMSEMBLE VOCAL ET INSTRUMENTAL
DE LA CHAPELLE ROYALE
Director: PHILIPPE HERREWEGHE

27 MARZO - JUEVES SANTO

12,30 h. Antigua Iglesia de San Miguel

I

The Blessed Virgin's Expostulation .... H. PURCELL
Due Sonetti spirituali ..... G. FRESCOBALDI
- Maddalena alla Croce.
- In stile recitativo.
Pietá Signore ..... A. STRADELLA
Hymn to God the Father ..... P. HUMFREY
Warum betrübst du dich ..... J. S. BACH
Bist du bei mir ..... J. S. BACH
Mein glaubiges Herze, frohlocke ..... J. S. BACH
Lord, What is Man? ..... H. PURCELL
Nun wandre Maria ..... H. WOLF
Mühvoll Komm'ich und beladen ..... H. WOLF
Ach, des Knaben Augen sind mir ..... H. WOLF
Die ihr schwebet ..... H. WOLF
Wunder tragst du, mein Geliebter ..... H. WOLF

II

A Hymn to the Virgin ..... E. RUBBRA
Jesukin ..... E. RUBBRA
Hermit Songs ..... S. BARBER

LYNDA RUSSELL (Soprano)
ANDREW BALL (Piano)

18 h. Antigua Iglesia de San Pablo

I

Psalmo 129 "De Profundis" para
cuarteto solista, coro y orquesta ..... O. ESPLA
ENRIQUETA TARRES (Soprano)
MARIA ARAGON (Mezzosoprano)
JOAN CABERO (Tenor)
LUIS ALVAREZ (Barítono)

Cinco invocaciones al Crucificado X. MONTSALVTGE
ENRIQUETA TARRES (Soprano)

II

Improperios
Para barítono, coro y orquesta ..... F. MOMPOU

LUIS ALVAREZ (Barítono)
ORQUESTA DE LA CIUTAT DE BARCELONA
CORAL CARMINA
Director: ANTONI ROS MARBA

28 MARZO - VIERNES SANTO

12,30 h. Antigua Iglesia de San Miguel

Ave María ..... F. LISZT
Funerales ..... F. LISZT
Le jeau d'au a la Ville d'Este ..... F. LISZT
Seis consolaciones ..... F. LISZT
San Francisco caminando sobre las aguas ... F. LISZT
San Francisco hablando a los pájaros ..... F. LISZT

MARK ZELTSER (Piano)

18 h. Antigua Iglesia de San Pablo

Parsifal, Acto III ..... R. WAGNER
BENGT RUNDGREN , Parsifal
RICHARD CASSILY , Gurnemanz
FRANZ FERDINAND NENTWIG. Amfortas
HILDEGARD HEICHELE
ELENA DUMITRESCU
HELJAE ANGERVO
JUTTA GEISTER
ORQUESTA FILARMONICA DE VARSOVIA
ORFEON PAMPLONES
Director del coro: JOSE ANTONIO HUARTE
Director: LEIF SEGERSTAM

29 MARZO - SABADO SANTO

12,30 h. Antigua Iglesia de San Miguel

I

Entrada ..... J. A. DE DONOSTIA
Ofertorio ..... J. A. DE DONOSTIA
Meditación ..... J. A. DE DONOSTIA
Pastorale ("Oi Bethleen") ..... J. A. DE DONOSTIA
Final-Mosaico ("Exultemus et
laetemur in Domino") ..... J. A. DE DONOSTIA

II

Preludio ..... J. GURIDI
Pastorela ..... J. GURIDI
Villancico ..... J. GURIDI
Ofertorio ..... J. GURIDI
Interludio ..... J. GURIDI
Tríptico del Buen Pastor ..... J. GURIDI
- El rebaño
- La oveja perdida
- El Buen Pastor

Final ..... J. GURIDI

JOSE MANUEL AZCUE (Organo)

18 h. Antigua Iglesia de San Pablo.

I

Sinfonía nº 2 "Resurrección" ..... G. MAHLER

HELJAE ANGERVO (Mezzosoprano)
HILDEGARD HEICHELE (Soprano)

II

Im tempo des Scherzo.
(Basado en el Himno "La Resurrección" de Klopstock).

ORQUESTA FILARMONICA DE VARSOVIA
ORFEON PAMPLONES
Director del Coro: JOSE ANTONIO HUARTE
Director: LEIF SEGERSTAM

30 MARZO - DOMINGO DE RESURRECCION

12,30 h. Antigua Iglesia Románica de Arcas.

Obras de CARLOS PATIÑO

CORO Y ORQUESTA DE CAMARA "ARS NOVA"
Director: SABAS CALVILLO

INFORMACION
SEMANAS DE MUSICA RELIGIOSA.
INFORMACION SEMANAS DE MUSICA RELIGIOSA. CONSERVATORIO PROVINCIAL DE MUSICA. Calle Palafóx, 1.- 16001 Cuenca. Teléf. (966) 22 69 12

Venta de localidades

Abonos: del 24 de Febrero al 8 de Marzo
Entradas sueltas: Desde el día 10 de Marzo

Dirección Técnica: PABLO LOPEZ DE OSABA

Patrocinan

EXCMO. AYUNTAMIENTO CUENCA
Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha
EXCMA. DIPUTACION CUENCA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

cado la casi totalidad de su trabajo (medio centenar de obras) a la canción revolucionaria y política. Durante la guerra española —fue director del Coro Proletario— escribió, sobre texto de Luis Tapia, **Compañías de acero**, una canción que alcanzó ya desde 1936 fama internacional y que cantó incansablemente el gran Ernst Busch. Otras canciones de guerra, como el **Himno a Luis Carlos Prestes** (luego con letra de Erich Weinert convertido en himno de las Brigadas Internacionales) o el **Himno de la Sexta División** (Pedro Garfias), tuvieron notable popularidad. Después de la guerra, Palacio ha escrito sobre textos de Antonio Galván, Blas de Otero, Rafael Alberti y otros poetas; y también una colección de piezas pianísticas titulada **España en mi corazón** (hay grabación en disco por Fernando Puchol) que se ha difundido bastante a través de la radio.

En la vida de Carlos Palacio, incluidos los azarosos años de la postguerra (desde 1939 a 1945 escondido en su propia casa sin dejarse ver ni pisar la calle) y del exilio, hay sin duda muchas cosas que contar. Palacio conoció a mucha gente, es un buen observador y opina sincera y llanamente sobre cosas y personas. En este aspecto, su libro de memorias es verdaderamente atractivo. Palacio prefiere darnos siempre su impresión directa, con lo que el libro parece un relato novelesco de sensaciones incesantemente renovadas. Desde los primeros y fantasmales recuerdos —Onofroff, Eugenio Noel— hasta las últimas notas —Moscú, Ucrania, París, el regreso a Alcoy—, todo lleva la impronta de lo espontáneo y sinceramente sentido. Lo autobiográfico, pues, se sitúa siempre en primer término. Pero hay también datos y detalles objetivos de una época y unos años dramáticos y plenos de acontecimientos que cualquier lector agradecerá.

El volumen se completa con un emotivo prólogo de Antonio Buero Vallejo, textos expresamente escritos por Andrés Ruiz Tarazona, Dolores Ibarruri y Juan Gil Albert; numerosas fotografías, algunos facsímiles y unos bellos dibujos de Juan Alcalde. Hay también algunos juicios críticos sobre la música de Palacio (de Janos Marothy, Pavel Pichugin y Grigori Shneerson) y un catálogo de sus obras y discografía. Estas memorias fueron publicadas anteriormente en ruso (Moscú, 1980), con el título de **Un compositor en la vida.** Uno de sus capítulos **(Una tarde con la viuda de Prokofiev)** apareció como primicia en RITMO núm. 532 (abril de 1983).—**R. B.**

* * *

RIBERA Y TARRAGO, Julián: La música árabe y su influencia en la española.
Revisión, prólogo y semblanza biográfica por Emilio García Gómez. Mayo de Oro, Madrid 1985. 200 págs.

En 1927 y en la editorial Voluntad, de Madrid, apareció este atractivo, pintoresco y polémico libro del arabista Julián Ribera. Era una síntesis, hecha por Emilio García Gómez, de dos amplios y eruditos trabajos de Ribera: **La música de las Cantigas** (1922) y **La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger** (1923-25). El libro era ya inencontrable y clásico. Ahora, la editorial Mayo de Oro ha tenido la excelente idea de reimprimirlo, en una cuidada edición. Al texto y al prólogo de 1927 se añaden ahora dos textos de singular importancia, ambos debidos a García Gómez, que, casi sesenta años después, continúa felizmente vivo e intelectualmente activo.

Uno de los textos es la necrología de Ribera (1934), atinada síntesis biográfica y humana de su maestro. Otro, de excepcional interés, un prólogo recién escrito. En él recuerda García Gómez los violentos ataques de los «romanistas» contra los «arabistas» en los años treinta y cuarenta. Todas las tesis arabistas en cuanto a la historia española sufrieron por entonces una furiosa ofensiva de los estrictos herederos de Meyer-Lübke y de la escuela de Menéndez Pidal. La música no se libró de este huracán, y tanto por la influencia de Pedrell y de Falla como por parte de Anglés, «*que ignoraba totalmente el árabe y cuanto se refiere a su lengua, arte, métrica y música*», la tesis llamada arabista quedó totalmente arrinconada. No hace mucho, en un Congreso Internacional, escuché a García Gómez expresarse de manera semejante, y lamentar la falta de músicos arabistas (o de arabistas músicos) que revisasen a fondo las tesis de Ribera y cribaran lo que en ellas hay sin duda de verdad. García Gómez ha aportado, en otras publicaciones, su profundo saber sobre la métrica árabe. Faltaría ahora un trabajo complementario sobre la música. Un trabajo que, evidentemente, modificaría los resultados absolutamente partidistas obtenidos por Anglés.

En fin, parece lamentable que la escuela arabista española, que ha contado y cuenta con figuras estelares como el mismo Ribera, como Asín Palacios o como García Gómez, no haya desarrollado la investigación musical suficiente como para aportar un esclarecimiento completo a las complejas y oscuras fuentes de la música española medieval. Su falta se hace notar en libros como el muy valioso de Ismael Fernández de la Cuesta sobre los orígenes de la música española, donde apenas hay sitio para las fuentes arabistas, cuya escasez se hace sentir.

Todo el mundo debería leer el bello libro de Ribera y tratar así de corregir el vacío de nuestra información en este sentido. Es una hermosa y divertida página de la historia española, por ahora poco verificable documentalmente, pero que, de una manera u otra, todos sentimos al menos parcialmente como verdadera.—**R. B.**

Discos editados

I. ORQUESTAL

BRAHMS: Concierto para piano núm. 2. K. Zimerman. Orquesta Filarmónica de Viena. L. Bernstein. Deutsche Grammophon 415 359-1. Digital. Import.

DVORAK: Serenata para cuerda, Op. 22. Serenata para viento, Op. 44. Orpheus Chamber Orchestra. Deutsche Grammophon 415 364-1. Digital. Import.

FALLA: El Sombrero de tres Picos, suites. El Retablo de Maese Pedro. T. Tourné, P. Lavirgen, R. Cesari, G. Gálvez. Orquesta de Conciertos de Madrid. P. Breitas Franco. Hispavox 130 297.

HAYDN: Sinfonías núms. 44 «Fúnebre» y 77. Orpheus Chamber Orchestra. Deutsche Grammophon 415 365-1. Digital. Import.

MOZART: Conciertos para violín núms. 4 y 5, K 218 y 219. P. Amoyal. Orquesta de Cámara de Lausana; A. Jordan. Erato 130 348.

SCHUMANN: Sinfonías núms. 1 «Primavera» y 4. Orquesta Filarmónica de Viena. L. Bernstein. Deutsche Grammophon 415 274-1. Digital. Import.

II. CAMARA

HAENDEL: 5 Sonatas en trío, HWV 386b, 388, 393, 397 y 399. Sonata para violín y continuo HWV 361. Miembros del English Concert. T. Pinnock. Archiv 415 497-1. Digital. Import.

MOZART: Trío «de Kegelstatt», K 498 (versión para piano, violín y viola). Los 2 Dúos para violín y viola, K 423 y 424. G. Kremer, K. Kashkashian, V. Afanassiev. Deutsche Grammophon 415 483-1. Digital. import.

MOZART: Divertimento K 563. G. Kremer, K. Kashkashian, Yo-Yo Ma. CBS IM 39561. Digital. Import.

III. INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 7 y 23 «Appassionata». M. Perahia. CBS IM 39344. Digital. Import.

CHOPIN: Los 24 Preludios. V. Feltsman. CBS M 39966. Import.

HAENDEL: Conciertos para órgano núms. 2 y 5. Ocho canciones populares, etc. (arreglos para órgano solo). O. Roux. Erato ERA 9274. Digital. Import.

LUTOSLAWSKI: Variaciones sobre un tema de Paganini. MUSSORGSKY: Cuadros de una exposición (versión para dos pianos). A. y J. Paratore. CBS M 42017. Import.

IV. VOCAL Y CORAL

BENGUEREL: Versus. Los Enigmas. Stella. Splendes. Vermelia. R. Eichhorn. L. Gasser, R. Armengol. Cuarteto Tarragó. Hispavox 130 301.

BERIO: Sinfonía. Eindrücke. New Swingle Singers. Orquesta Nacional de Francia. P. Boulez. Erato NUM 75198. Digital. Import.

BIZET: Te Deum. POULENC: Gloria en Sol mayor. Solistas. Conjunto Vocal Filarmonía. Orquesta Filarmónica de Stuttgart. H. Zanotelli. Vox 130 295.

BRAHMS: 21 Lieder para voz femenina (incl. las 5 Canciones de Ofelia y las 2 Canciones con viola). J. Norman. D. Barenboim, W. Christ. Deutsche Grammophon 413 787-1. Digital. Import.

KAPSBERGER: 8 Villanelle. LANDI: 8 Arie Musicali. Albicastro Ensemble. Hispavox 130 296.

ORFF: Carmina Burana. J. Anderson, P. Creech, B. Weikl. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. J. Levine. Deutsche Grammophon 415 136-1. Digital.

RAVEL: Dafnis y Cloe (ballet completo). Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. J. Levine. Deutsche Grammophon 415 360-1. Digital. Import.

VI. RECITALES

«CANTO GREGORIANO»: Primera y Tercera Misas de Navidad. Coro de Monjes de la Abadía Benedictina de Münsterschwarzach. P. G. Joppich. Archiv 410 658-1. Import.

«CLAVECINISTAS IBERICOS DEL SIGLO XVIII». Obras de M. ALBENIZ, FREIXANET, GALLES MORENO Y POLO, NEBRA, OXINAGAS, SEIXAS, SOLER, SOSTOA, etc. G. Gálvez. Hispavox 130 350.

«CONCIERTOS ITALIANOS PARA FLAUTA» de GALUPPI, MARTINI, PERGOLESI y SAMMARTINI. J. P. Rampal. I Solisti Veneti. C. Scimone. Erato 130 347.

«COROS DE OPERA» de BEETHOVEN, MOZART, VERDI, WAGNER y WEBER. Coro y Orquesta de la Opera Alemana de Berlín. G. Sinopoli. Deutsche Grammophon 415 283-1. Digital. Import.

«ENGLISH CONCERT». Obras de ALBINONI, AVISON, HAENDEL, HAYDN, PACHELBEL, PURCELL y VIVALDI. D. Reichenberg, oboe. T. Pinnock, clave y director. Archiv 415 518-1. Digital. Import.

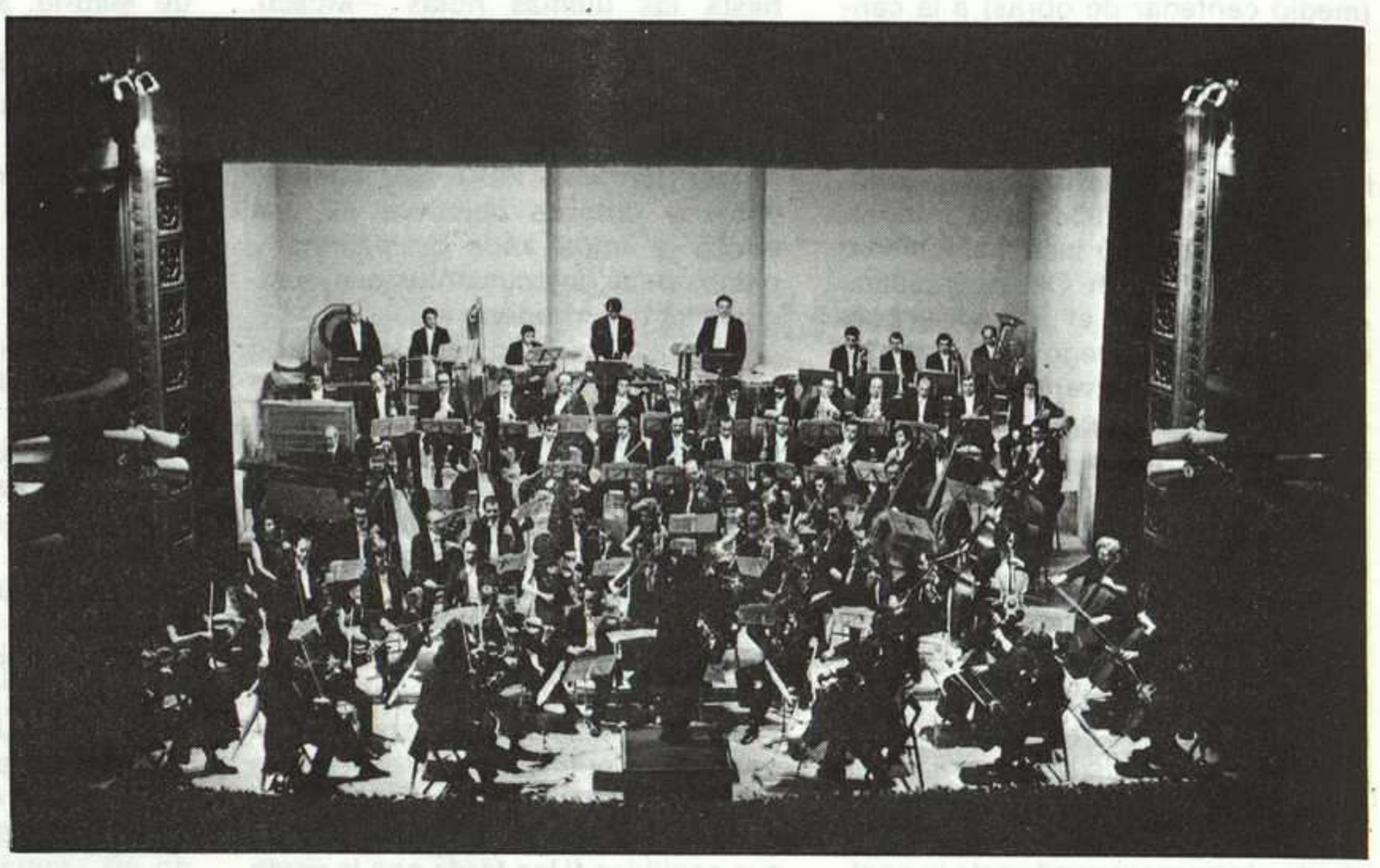
«EN FOLIA». Obras instrumentales y vocales de los siglos XV al XVII. Capilla Musical del Seminario de Estudios de la Música Antigua. (SEMA). Hispavox 150 124.

«EL PODER Y LA GLORIA». Coros sacros de BACH, HAENDEL, MOZART, SCHUBERT, etc. Coro del Tabernáculo Mormón. Orquesta Sinfónica Columbia. J. .Ottley. CBS D 36661. Digital. Import.

STADE, Frederica Von: «UN RETRATO». Arias y canciones de BRAHMS, CHAUSSON, MASSENET, MOZART, OFFENBACH, ROSSINI, SCHUMANN y THOMAS. CBS M 39315. Import.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

O.N.E.

CALIDAD INDIVIDUAL Y POCA COHESION

Por Juan Ignacio de la Peña

Es la primera vez que abordo desde estas páginas la crónica concertística madrileña, cuyo epicentro —querámoslo o no— es el ciclo sinfónico a cargo de la Orquesta Nacional; y naturalmente soy consciente también del respeto que me merece la historia y la tradición heredada de esta agrupación, por no hablar del símbolo que supone para quienes nos hemos iniciado en el mundo de la música a través de ella (¡aquellos viejos tiempos de los años 60!). Por todo ello quiero enfocar estas líneas desde el respeto y la consideración y desearía también que esta reseña se contemplara con una perspectiva positivista; en fin, mi intención es hacer una crítica constructiva, por más que a veces las opiniones puedan no ser favorables.

Una reflexión para empezar, a partir de la última crónica de la ONE en nuestra revista (firmada por mi compañero Félix Palomero, núm. 554, abril 1985): la Orquesta Nacional de España dista mucho de ser un conjunto sinfónico cohesionado. En realidad ése es el gran problema, porque no falta calidad individual en algunos instrumentistas y global en algunos bloques. Yo he visto como muy positivo algunos cambios de atriles: por ejemplo, la práctica de la colocación rotativa en la cuerda (a excepción de los primeros atriles) es beneficiosa y estimulante, evitando que cunda el adocenamiento en las COLAS de las diferentes secciones. En las maderas se ha mantenido lo muy bueno que ya había —oboes y clarinetes a la cabeza— y se ha producido una cierta remodelación de solistas en otros grupos (habría aquí que citar la incorporación desde el año pasado de estupendos nuevos FICHAJES como los flautas Antonio Arias-Gago y Juana Guillem —espléndida, la calidad de ésta última— y el fagot Enrique Abargues, todos ellos solistas que antes estaban en segundos y terceros atriles). Se mantienen como antes los bloques de trompas y trompetas y en los trombones se ha operado también una reestructuración (por cierto quisiera señalar que el bloque de trompetas es uno de los que mejor empastan de toda la orquesta, y en particular José Ortí es un instrumentista de primera categoría). Y luego están las múltiples incorporaciones —muchas de ellas interinas o por contrato temporal— en la cuerda: la mayoría es gente joven, con aparentes ganas de trabajar y hacer bien las cosas, algunos otros son extranjeros acostumbrados a una disciplina y beneficiados por una educación musical mucho más racionales; en cualquier caso hoy ya se advierte —sobre todo en el gran bloque de violines— una mayor atención, mayor igualdad (arcos más uniformes, ataques más precisos...) y más cohesión, por lo que es más difícil ver aquello de lo que se quejaba mi colega Félix Palomero cuando decía que de pronto algún que otro violín se perdía del resto como si de una primera lectura se tratara. Pero, insisto como él, la ONE no ha dejado de ser una unión de músicos peor o mejor avenida y no se ha dado aún el gran paso para que se pueda hablar de una agrupación sinfónica homogénea y con personalidad; en definitiva, de una Orquesta (así, con mayúscula). Y es que entre las lagunas de formación, la falta de experiencia, la ignorancia de la música de cámara, la ausencia de un trabajo de base con el repertorio y la no exclusividad de dedicación parece difícil lograr ese gran objetivo.

Resulta así sospechoso —y ahí va una segunda reflexión— que aquellos conciertos en los que una orquesta invitada sustituye en el ciclo a la nuestra titular tengan un mayor nivel, no ya artístico (que sería discutible), sino técnico o profesional. Y conste que no se trata de apreciaciones que estén reservadas a grandes conocedores: conozco bastantes casos de aficionados neófitos que, de una manera si ustedes quieren instintiva, tienen esa misma impresión. Y tampoco se trata de establecer comparaciones con centurias de calidad y medios excepcionales como London Symphony, Philharmonia o Sinfónica de Viena, que en otras oportunidades han ocupado el estrado del Real en sustitución de la Nacional: no. En este primer trimestre del ciclo el baremo comparativo lo han establecido dos formaciones sin duda de gran tradición pero no situadas en un primer plano: la Sinfónica de Bamberg y la Filarmónica Checa. La primera de ellas (no lo olvidemos, perteneciente a una ciudad de 150.000 habitantes) dio una lección de disciplina y familiaridad con el repertorio (Mozart y Bruckner) y la segunda, orquesta de gran renombre en momento algo bajo según algunos, ofreció una soberana demostración en obra no de repertorio (la **Sexta** de Shostakovich). Y no olvidemos que para el segundo trimestre se avecina la actuación de la London Philharmonic, ésta sí centuria de primerísimo rango mundial. Las comparaciones pueden ser peligrosas; pero no se trata de evitar estas visitas siempre edificantes por dura que pueda ser la realidad, sino de establecer las bases para que, poco a poco, nuestra orquesta sea capaz de resistir cada vez mejor estas comparaciones.

Dos grandes conciertos

Y ya que el hilo de mis ideas me han llevado a hablar de las orquestas invitadas, podríamos empezar hablando más pormenorizadamente de los dos conciertos protagonizados por ellas. El primero de ellos nos trajo a un viejo conocido, el polaco Witold Rowicki, al frente de la admirable Sinfónica de Bamberg. El repertorio elegido, en principio más afín a la orquesta que al director, fue un acierto: un auténtico ejemplo de cómo una orquesta puede lograr un altísimo nivel aunque sea sólo por TRADICION y ESTILO, por estar familiarizada con un repertorio determinado (y aquí podríamos incidir otra vez sobre el problema del trabajo del repertorio de base).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Pero es que, al margen de eso, Rowicki —al que he escuchado otras veces conciertos muy grises con la Nacional— fue algo más que un encargado de mantener el orden: fue un intérprete con cosas que decir y sus versiones tuvieron jerarquía y personalidad, aparte de la que se desprendía de la propia orquesta. Presentó en primer lugar una **Sinfonía "Haffner"** de Mozart (que sustituía a la **Sinfonía "Linz"**, originalmente anunciada) de muy buena línea, calidad sonora y exquisita atención al detalle. Sin embargo, algo más de ligereza y unos "tempi" más alados no hubieran estado de más. Al concluir la obra y antes del intermedio obligó a la orquesta a repetir el vertiginoso "Presto" final, ante las ovaciones generales, pero esa segunda vez Rowicki abandonó el pódium y dejó a la orquesta tocar sola. Una demostración más, ya que los de Bamberg repitieron el fragmento con igual perfección, con una articulación perfecta en la cuerda: nada fácil si pensamos además que Mozart —en una carta a su padre, Leopold— le pedía a éste que hiciese tocar el fragmento tan rápido como les fuese posible a los músicos.

La maravillosa **Séptima** de Bruckner, después. Rowicki planteó este gran fresco sinfónico con una gran solidez de concepto y una gran elocuencia, y obtuvo de sus huestes un rendimiento más que notable, que empezaba por una adecuación sonora ideal respecto a la obra. La cuerda sonó cálida y llena y el bloque de metales, empastadísimo, tuvo la redondez y riquezas necesarias, sin por ello resultar aplastante. En este aspecto fue reveladora la comparación con otra versión de campanillas que por esos días se daba en Madrid de la **Séptima** de Bruckner: Barenboim con la Orquesta de París. Evidentemente, y pese al idiomatismo bruckneriano de Barenboim, los franceses demostraron estar mucho más alejados de este específico lenguaje que los alemanes. Y esto nada tiene que ver con la categoría de las orquestas, pues creo que nadie se atrevería a dudar de la superior categoría de la Orquesta de París respecto de la de Bamberg.

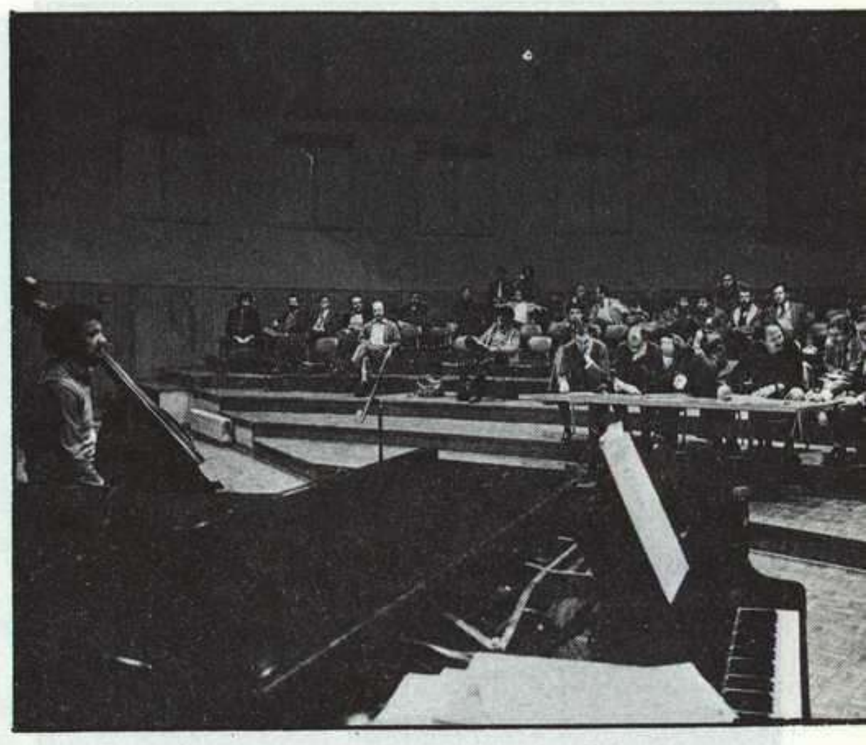
La Filarmónica Checa, dirigida por ese gran maestro que es su titular desde hace 17 años, Vaclav Neuman, nos presentó un programa infrecuente que la orquesta dominó como si del más trillado repertorio se tratara. Esta agrupación, fundada en 1894 y decisiva en el moderno acontecer musical checoslovaco, tiene una disciplina admirable. Su mejor sección es la cuerda, extraordinariamente homogénea y de calurosa sonoridad; la madera se mueve en un tono de gran corrección, pero sin especiales alardes —salvo quizá el magnífico primer fagot— y los metales constituyen un grupo sólido y sin fisuras, pero con una calidad no comparable a sus colegas de cuerda, con quienes a veces se resiente el empaste debido a su propia tosquedad.

Por su parte, Neumann lució su clarividencia y su eficacia directorial (la orquesta sonó mucho mejor que en el concierto que horas más tarde ofrecieron al mando de Jiri Behlovacek con la **Sexta** y la **Novena Sinfonías** de Dvorak); pero también una musicalidad de muchos quilates. La Obertura de la ópera **Desde la casa de los muertos** de Leos Janacek (no **"De la casa muerta"**, como rezaba el programa) abrió el concierto y puso ya el listón muy alto (permítaseme esta alusión atlética): fue una versión muy conocedora y trabajada, donde se pusieron bien de manifiesto dos de las claves de Janacek: la elaboración armónica y el estudio del color. El **Concierto para violín** de Dvorak completaba la primera parte y en él intervino el violinista checo (de 23 años) Vaclav Hudecek, discípulo en su momento de David Oistrakh: su versión fue temperamentalmente muy comedida, pero demostró ser un músico sensible (el volúmen es, en todo caso, limitado) y buen conocedor de los valores de la obra. En cuanto a la colaboración de Neumann y la Filarmónica Checa, marcó sin duda el tono más bajo de todo el concierto, con una prestación algo grisácea y algún que otro problema de concertación. Finalmente tuvimos la suerte de disfrutar con una obra tan poco ejecutada como la **Sexta Sinfonía en Si menor, Op. 53** de Dmitri Shostakovich, una obra que habla claro de la capacidad de síntesis de su autor y de su voluntad de sencillez y condensación, frente a la complejidad y subjetivismo de la **Cuarta**, los excesos verbales de la **Quinta** o el dilatadísimo curso de la **Séptima.** La versión fue por completo excepcional, tanto en el concepto como en la realización, con una multiplicidad expresiva admirable (desde el misterioso e introspectivo «Largo» inicial hasta el casi esperpéntico «Presto» final), un trabajo sonoro de primer orden (la orquesta sonó mejor que nunca) y una ejecución pulquérrima (impresionantes por ejemplo los feroces «staccatti» de la cuerda en el último movimiento). Da gusto poder oír estas obras infrecuentes en versiones de este calibre. El público, por más reacio que sea a tolerar obras que no le son familiares, supo apreciar el mensaje musical de alta categoría que le habían ofrecido; y el éxito provocó el regalo de una **Danza Eslava** de Dvorak, recibida con el consiguiente alborozo.

López-Cobos o el acierto de programar

Varias veces se han alabado desde estas páginas la inteligencia, la oportunidad y el buen gusto a la hora de programar por parte de nuestro director titular. Yo, por mi parte, no puedo sino abundar en estos elogios; y aún más, resaltar la facultad del maestro de Toro para, en poco tiempo, preparar y montar con cierta suficiencia repertorios prácticamente ignotos para la orquesta. Todo ello, con ser digno de elogio, no me impide reconocer que tal vez no estamos en el mejor momento para practicar este espíritu de conquista musical. Ya he hablado antes de la necesidad de un trabajo de base y está claro que ese sistema no es el mejor para llevarlo a cabo; López-Cobos, por otra parte, siendo como es un maestro de probada eficacia, no es hombre de trabajo en profundidad con una orquesta como la Nacional (cosa comprensible además, considerando sus innumerables contratos en los centros musicales más importantes del mundo).

El Generalmusikdirektor de la Deutsche Oper de Berlín-Oeste ha presentado en esta primera etapa del ciclo varias primeras audiciones o NOVEDADES (aunque ya hubieran sido ejecutadas anteriormente por la orquesta) interesantes. Entre las más actuales, desde un punto de vista estético, la **Tercera Sinfonía** (1960) del reimpulsado Roberto Gerhard y la **Tercera Sinfonía** (1983) de Witold Lutoslawski. Pienso que la primera de ellas, encargo de la Fundación Koussevitzky al músico de Valls, gozó de una traducción más que satisfactoria. La obra, militante en una corriente estética muy en boga en los 60, no ha envejecido todo lo bien que sería de desear y se escucha quizá con menos interés que otras composiciones hermanas del compositor tarraconense. A este respecto, la proximidad de su ejecución con la reciente **Sinfonía** de Lutoslawski fue reveladora de lo negativo que puede resultar las excesivas ataduras a una corriente determinada cuando ha pasado ya su momento. En todo caso, la **Sinfonía** de Gerhard fue acertadamente expuesta en el impacto sensorial de su incesante juego de tensiones, amén de resultar redonda la prestación orquestal y ajustada ésta con respecto a los elementos electroacústicos tan preponderantes.

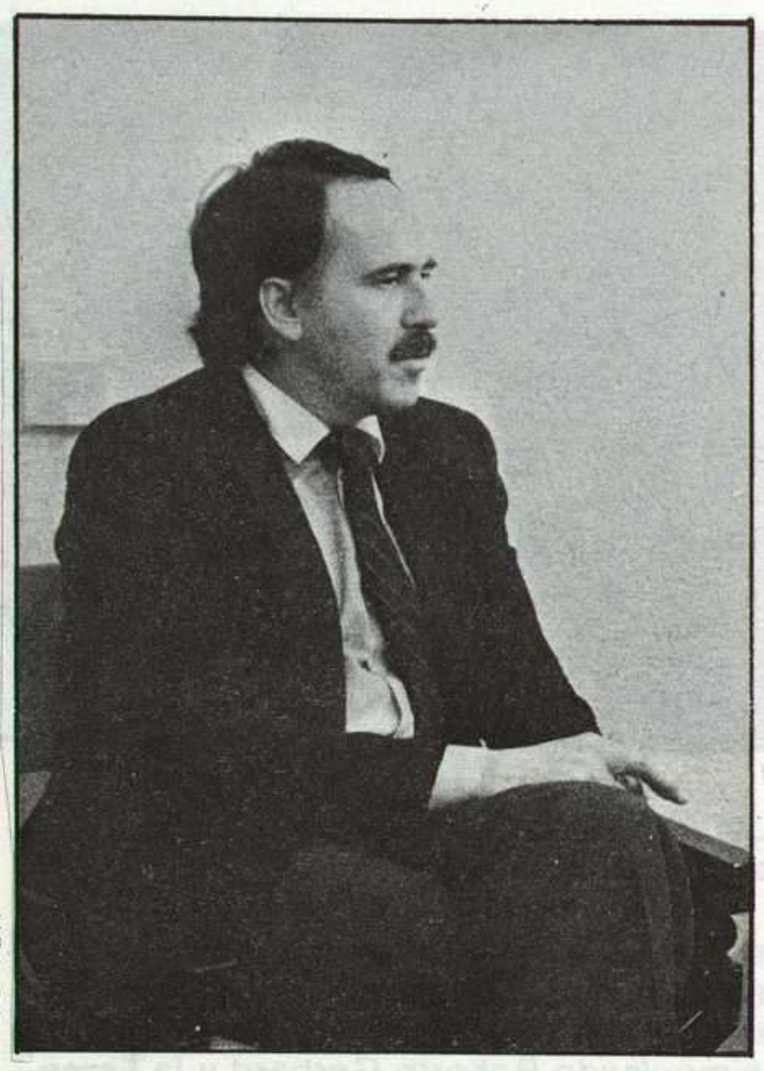


Las últimas oposiciones a la Orquesta Nacional, en abril de 1983.

Quince días después pudimos escuchar la interesantísima partitura del compositor polaco, estrenada en 1983 por la Orquesta Sinfónica de Chicago dirigida por Sir Georg Solti. Una composición que evidencia la minuciosidad del trabajo creador y el intenso pulimento técnico y de escritura por parte de Lutoslawski. La **Tercera Sinfonía,** donde cohexiste el serialismo —entendido muy libremente— con principios aleatorios (el compositor pretende potenciar la capacidad imaginativa de los intérpretes introduciendo secciones «ad libitum» donde no interviene el director), presenta grandes dificultades y me temo que la ejecución pecó de insuficiente, ya que ni siquiera se alcanzó del todo el gran despliegue de brillantez instrumental —volvemos de nuevo a lo de la eficaz escritura de Lutoslawski— que hay contenido en la obra.

Otro estreno madrileño que el verano pasado lo fue absoluto en el marco del Festival Internacional de Santander fue el **Fandango de Soler,** de Claudio Prieto, obra que se interpretó en el mismo programa que la **Sinfonía** de Gerhard. Se trata de un brillante ejercicio de orquestación de la original pieza clavecinística; y aún más que eso, de una cuasi-recreación, sin por ello dejar de respetar el espíritu barroco y el carácter dancístico de la página de Soler. La obra funciona,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



PACO TUR

Jesús López Cobos.

fue traducida con indudable acierto en la letra y el espíritu (magnífico, por ejemplo, José Ortí, utilizando alternativamente la trompeta barroca y la moderna) y, en fin, fue saludada con entusiasmo, especialmente cuando Prieto compareció en el escenario junto a López-Cobos y la Orquesta.

Ese mismo día asistimos también a otra novedad: la presentación en España del jovencísimo pianista griego Dimitri Sgouros (17 años), quien ofreció el siempre atractivo para el gran público **Concierto núm. 1** Chaikovsky. Indudablemente se trata de un ejecutante dotado de grandes medios, pero notablemente inmaduro. Su versión, por momentos precipitadísima hasta llegar a hacer peligrar la perfecta recepción de la escritura pianística de Chaikovsky, adoleció de una fogosidad meramente epidérmica, con un contenido poco más que exhibicionista. Insisto, eso sí, en sus grandes cualidades de ejecutante y su plausible ausencia de afectación, cosa que se agradece en esta obra. Su despliegue virtuosista despertó los clamores consabidos, amén de que fue muy acertada y flexiblemente acompañado por director y orquesta.

A mi juicio, el mejor de los conciertos ofrecidos por López-Cobos fue el primero de todos, el de su reaparición esta temporada: un programa Beethoven, donde al aliciente de escuchar, completa, la infrecuente música indicental de **Egmont** en la primera parte, se añadía en la segunda el disfrute de oír a un violinista tan estupendo y admirado en Madrid desde que ganó el Concurso Reina Sofía en 1977 como Cho-Liang Lin, vehículo del impar **Concierto para violín Op. 61.** Gran concierto, digo, con una versión poderosa y muy bien conseguida dramáticamente de **Egmont** donde la orquesta se produjo con gran disciplina y ajuste, aunque con un sonido grueso y tal vez algo bronco. En todo caso, el rendimiento global y por bloques fue muy alto y la batuta rectora fue calurosa y persuasiva, amén del sólido planteamiento y el adecuado dramatismo de que hizo gala, al cual ya me he referido. Enriqueta Tarrés colaboró con sensibilidad en los dos breves lieder para soprano y decisiva resultó la participación como narrador de Rafael Taibo, quien con su envidiable sentido de lo histriónico —entendido positivamente—, su soberbia dicción y su voz poderosamente sugestiva en la matización, consiguió junto a los demás intérpretes momentos de alta intensidad emocional.

Después vino la esplendente actuación de Cho-Liang Ling: esplendente más por su calidad de músico y artista que en lo meramente técnico, aun con ser su ejecución digna de un auténtico virtuoso. Asombra la madurez y la capacidad reflexiva en intérprete tan joven —sólo 25 años—: y eso por no hablar del sonido dulcísimo y aterciopelado tan característico de los violinistas salidos del aula de Dorothy Delay en la Juilliard School de Nueva York (Perlman, Zukerman, Mintz...) y de su propio mentor, el admirable Isaac Stern. Lin interpretó el **Concierto** de Beethoven de manera entusiasta: fraseo cálido, vibrato generoso, afinación perfecta, mecanismo irreprochable y, sobre todo, con un concepto, una espiritualidad y un contenido de muchísimos quilates. Hubo momentos que sólo corresponden a las ocasiones excepcionales: puedo citar entre ellos la resolución de la cadencia (tocó la de Kreisler) hasta la conclusión del primer movimiento, en un clima de inefable belleza; el íntimo recogimiento del «Larghetto» o los momentos únicos de fraseo logrados en el «Rondó» en las secciones líricas intercaladas entre las diferentes apariciones del estribillo. Fue acompañado —de memoria— por Jesús López-Cobos, que logró extraer una gran contribución de la orquesta, más refinada en lo sonoro que en la obra anterior; por otra parte la labor de concertación fue muy precisa y en consecuencia el éxito, clamoroso.

Otro atractivo concierto planteado por López-Cobos fue el que aunaba dos obras clásicas: una conocida —el **Concierto para piano y orquesta núm. 22** de Mozart— y otra que era interpretada por vez primera por la ONE: la **Missa Hispanica** de Michael Haydn. En el concierto mozartiano tuvimos ocasión de recrearnos otra vez con el arte de Alicia de Larrocha, que se mostró con sus cualidades de siempre y su idoneidad para este repertorio: y me remito a todas las excelencias cantadas en otras ocasiones sobre el arte de la eximia pianista catalana. El acompañamiento, bien estilísticamente por parte de la batuta, evidenció algunas de las carencias de la orquesta: suciedades múltiples en la larga introducción orquestal, falta de ligereza y levedad sonora, etcétera... Una demostración más de que este repertorio tan básico no está trabajado. No obstante, las maderas mostraron su calidad y tuvieron múltiples aciertos en sus intervenciones constantes e individualizadas.

La **Missa Hispanica** de Michael Haydn, el hermano menor del gran Joseph, es una obra de grandes proporciones, encuadrada ya en el NUEVO ESTILO que se aparta del viejo empleo del cantus firmus y se decanta ya hacia la fórmula donde su propio hermano consiguió verdaderas obras maestras **(Misa de Sta. Cecilia, Missa in tempore belli, Misa de Nelson...)** y por la que posteriormente prosiguieron Beethoven, Schubert, Bruckner, etcétera. La obra, que requiere la participación de un doble coro junto a una masa orquestal compuesta por oboes, fagotes, trompas, trompetas, timbales, órgano y cuerdas, tiene a pesar del nuevo estilo un inequívoco COLOR barroco no sólo por la instrumentación, sino por el abundante contrapunto que hay en sus pentagramas (incluyendo tres grandes fugas). López-Cobos la planteó con grandeza y, otra vez, conocimiento estilístico, con un resultado que podemos calificar de satisfactorio: el coro, disciplinado y empastado, actuó con gran corrección y lo mismo puede decirse de la orquesta, cuya escritura no planteaba las dificulta-

El director titular no es el mejor para llevar a cabo un trabajo de base.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

des del concierto de Mozart. Un cuarteto solista integrado en la masa coral y compuesto por Ana Higueras, Mabel Perelstein, Suso Mariátegui y Alfonso Echevarria actuó con gran corrección y contribuyó al feliz objetivo de dar a conocer esta ambiciosa obra de Michael Haydn.

El último programa confeccionado por el maestro de Toro incluia los **Dos Fragmentos Sinfónicos de Schubert D. 708 a y D. 936 a** (primera vez por la ONE) y **La Canción de la Tierra,** de Gustav Mahler. En cuanto a los primeros, se trata de una serie de esbozos pianisticos orquestados por Brian Newbould (los primeros de 1821-22 y los segundos del último año de la vida de Schubert). Son piezas donde no podemos dejar de admirar el inagotable y encantador melodismo schubertiano, ayudado por una orquestación llena de encanto y coherente con la IMAGEN ORQUESTAL que tenemos del propio Schubert. La versión tuvo buen empaste general y un clima adecuado, en especial en el segundo de los fragmentos, aunque hubo un momento muy malo en la sección central, confiada a los trombones en pianísimo. Por otra parte, resultó muy notable otra vez la prestación de los solistas de madera («Andante» del primer fragmento) y especialmente los solos de oboe de Rafael Tamarit en el andante del segundo.

La **Canción de la Tierra** levantó no poca expectación que luego se vería justificada, especialmente por lo que se refiere a la participación de la mezzo-soprano Doris Soffel, que tuvo una actuación altamente sugestiva (y no sólo en lo musical, sino también en su propia presencia física). Por el contrario el tenor Horst Lubenthal —artista de clase— no puede cantar esta obra: su voz extremadamente lírica, casi ligera, constituye una contraindicación para lo que aquí se requiere y su volumen, pequeñísimo, lucha desigualmente con la orquesta mahleriana, que además en esta obra sólo en los fragmentos confiados al tenor muestra algo de su poderío. Debido quizá a esto, observamos en el primer lied cierta falta de rebeldía en la sección «allegro», donde debiera haberse resaltado más la intrincada dialéctica instrumental; sin embargo mejoró en la sección lenta de este mismo fragmento, con estupendos momentos de de José Ortí en la trompeta, de Angel Beriain en el corno inglés y de Vicente Peñarrocha en el clarinete. En el segundo lied disfrutamos de una expresión muy intencionada de la Soffel y un buen clima general por parte de la batuta. El trompa, Burguera, menos seguro que otras veces. En el tercero, una dirección otra vez muy lograda en cuanto a ambiente, fina y sensible, pero confirmamos la irrelevancia de Laubenthal para cantar esta parte. La interpretación prosiguió por estos mismos cauces a lo largo de los lieder IV y V y en el VI se produjo lo mejor de toda la jornada; sobre todo porque se dio esa emoción y esa rara comunión entre intérpretes y público, al que casi se oye contener el aliento. Doris Soffel da una lección de canto y se muestra intensamente expresiva; la orquesta toca calurosamente y se olvidan incluso algunos pequeños desajustes. Todo resulta emocionante en esta «Der Abschied des Freunds» (La despedida del amigo).

Quiero hacer también referencia a la interpretación del hermoso **Requiem** de Fauré interpretado el día que se ofreció la **Sinfonia** de Lutoslawski. Una versión realmente meritoria, bien entendida y bien expuesta, donde se notó un notable trabajo de refinamiento sonoro, que es tan necesario en esta obra. El coro actuó de nuevo muy satisfactoriamente y no tanto el dúo solista, Paloma Pérez-Iñigo y Antonio Blancas (mejor aquélla que éste).

ANGEL RICARDO

Victor Pablo Pérez: buenas ideas y clima ambiental, en la Cuarta Sinfonia de Schumann.

Una prometedora batuta

El último concierto al que debo referirme fue el protagonizado por el joven Víctor Pablo Pérez, el director burgalés que es responsable de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. La sesión comenzó con un estreno de Francisco Otero, **La fantástica presencia de Albatros,** obra de sugestivo título y no menos sugestivo comienzo, con sonoridades orquestales inusuales y muy atrayentes (la obra requiere una percusión inhabitual, sin timbales, pero con dos xilófonos y campanelli), en las que son también parte decisivas las arpas. Para mí, de todas maneras, la composición decae en su atractivo conforme se van reiterando todos estos hallazgos a lo largo de su desarrollo.

El **Concierto Emperador** de Beethoven se ofreció después, con la participación de la pianista soviética Elisabeth Leonskaya. Esta demostró su clase y lució un magnífico fraseo en la introducción del «Adagio», mostrándose mucho más a gusto en lo lírico que en lo, digamos, heroico; en concreto en los pasajes más agitados se producen algunos tirones que rompen la tersura del discurso. El sonido, un poco pequeño, no es tal vez el más indicado para esta obra, pero, en fin, la ejecución fue suciente. Hubo un cuidadoso y detallista acompañamiento de Pérez, con grandes detalles de batuta, aunque cierta falta de atención en algunos elementos produjeran pequeños desajustes.

Finalmente, la **Cuarta Sinfonía** de Schumann, una página que fue enfocada de una manera juvenil e impulsiva que me parece acertada con el contenido de la obra. Evidentemente se produjeron ciertas desigualdades y el maestro tal vez no consiguió depurar del todo las líneas medulares que animan esta sinfonía. La ejecución tuvo momentos algo confusos, pero nuevamente se apreciaron buenas ideas por parte de la batuta rectora y además se consiguió cierto clima ambiental, lo que es signo de feliz identificación con la obra y el público. Hay que seguir la carrera de Víctor Pablo Pérez y esperar buenos momentos para el futuro. Y de momento, hasta el próximo trimestre...

SUSAN SCHIMERT

Horst Laubenthal (tenor).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

O.C.B.: UN COMIENZO CON PROBLEMAS Y CALIDAD

Por Jordi Ribera Bergós

Con la llegada del extenso ciclo sinfónico de la Orquesta Ciudad de Barcelona se han producido una serie de hechos que, aún siendo de signo extramusical, están estrechamente vinculados a la Orquesta y han influído negativamente sobre ella y sobre el público. A pesar de todo, la calidad satisfactoria conseguida desde la temporada pasada se mantiene contra viento y marea.

Consideramos necesario, pues, hablar antes que nada de estos influjos perniciosos, puesto que pueden acabar dañando seriamente el nivel artístico y la buena marcha del primer conjunto sinfónico barcelonés. Se trata, fundamentalmente, de dos hechos de distinta índole: en primer lugar la Ley de Incompatibilidades, que ha empezado a crear estragos, y en segundo lugar un par de cambios estrechamente vinculados entre sí: el espectacular aumento de los precios de las localidades y el establecimiento de dos turnos distintos de abono —«A» y «B»— vigentes tanto para los conciertos del sábado por la tarde, como para los del domingo por la mañana.

La Ley de Incompatibilidad ha atacado en primer lugar al titular de la orquesta, Antoni Ros-Marbá. Este tenía que optar o bien por la titularidad de la Orquesta o bien por su cátedra de Dirección de Orquesta en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, y ha optado por este segundo cargo. ¿Ha sido ésta, la elección adecuada? De haber renunciado a su labor docente, ¿qué temor podía amenazar a un hombre como Ros, que se ha labrado una reconocida carrera directorial, y que además de haberse quedado con la titularidad de la O.C.B., tenía la de la excelente Orquesta de Cámara Holandesa? Cierto es que, en caso de haber permanecido con la O.C.B., hubiera tenido que padecer los sempiternos problemas de la misma, —y él puede estar harto de ellos y con razón— pero creemos que su elección hubiera sido la adecuada: su carrera como director es solidísima, y además el público de Barcelona —y me atrevería a decir que la orquesta misma— le necesitan. Con todo, esperamos que en un futuro próximo este excelente músico no se devincule totalmente de nuestra orquesta, que por tantísimos conceptos es también la suya.

Varios músicos de la orquesta se han visto en una situación similar a la de Ros-Marba, optando, como él, por la docencia. El nivel de la Orquesta de la Ciudad se ha mantenido, pero ¿hasta cuándo puede durar la calidad de una orquesta sinfónica si se la desestabiliza de ese modo?

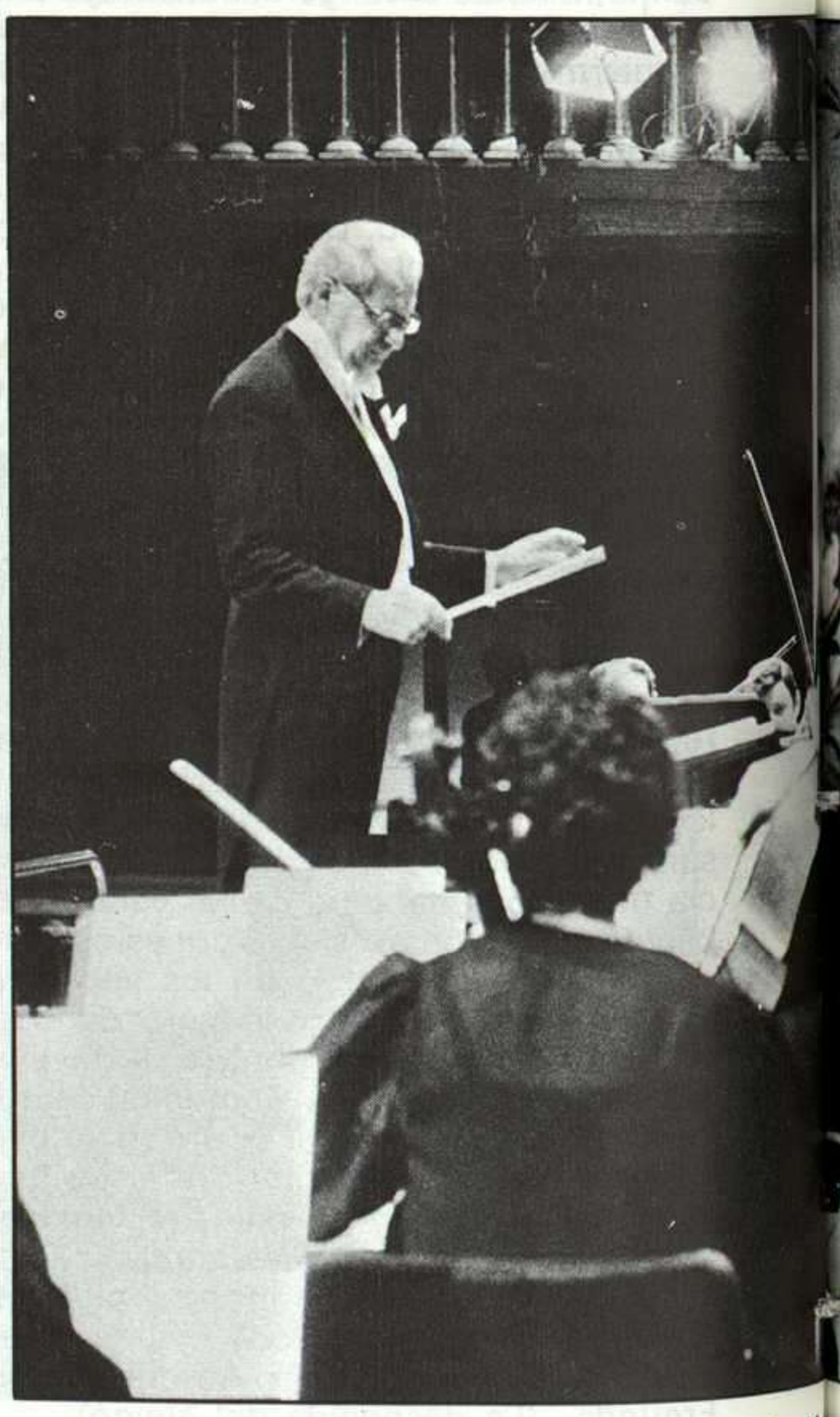
Está, en segundo lugar y como hemos dicho, el problema del aumento de los precios de las localidades y el del establecimiento, inédito hasta ahora en la O.C.B., de dos turnos distintos que se alternan (de modo que, normalmente, el abonado a un sólo turno asiste a un concierto de la Orquesta no cada semana como antes sino cada dos). Si comparáramos entonces los precios de la temporada actual con la pasada veríamos que casi se han doblado, e incluso en algún caso llegan a más del doble: de modo que un espectador, con el dinero para un abono del año pasado sólo podrá comprarse ahora un solo turno. Por si esto fuera poco, se estableció que los antiguos abonados sólo tenían derecho a abonarse a uno de los dos turnos durante el periodo de venta de abonos en taquilla a ellos dedicado: para abonarse al que les faltaba debían volver a retirar el abono cuando se abriera el plazo para los nuevos abonados, con el riesgo de perder esta parte de su antigua localidad.

Es evidente que esta bárbara subida de precios y la creación de dos turnos distintos se ha hecho —dejando a un lado los motivos económicos, que deben de ser de mucho peso— para que no se repitiera la visión de butacas vacías pertenecientes a abonados que no han asistido al concierto, mientras se han quedado en la calle gente sin entrada. Por tanto, los primeros que se han visto perjudicados han sido los antiguos abonados que, al fin y al cabo, son quienes llevan más tiempo pagando y en mayor cantidad que el espectador ocasional. ¿Qué injusticia, no?

Expuestos ya los principales problemas y con el fin de no cansar más al lector, vamos a analizar los conciertos que hemos presenciado durante este primer trimestre.

Aunque la programación pensamos valorarla globalmente cuando se haya celebrado todo el ciclo, apuntemos ante todo que se han subsanado ausencias de grandes compositores como Haydn y Bruckner que lamentábamos en la temporada pasada (1), resultando ser la programación de los conciertos que vamos a comentar realmente interesante y atractiva.

La temporada se abrió con la monumental **Sinfonía núm. 5 en Do sostenido menor**, de Mahler, dirigida por Ros-Marba. Compuesta en 1902, pertenece al segundo período del compositor, que si por una parte sigue la tendencia expresada en el primero caracterizada por dar una dimensión transcendente a los elementos folklóricos y populares, por otra deja de utilizar la voz humana en sus composiciones sinfónicas (como puede observarse en la misma **Quinta Sinfonía**, en la **Sexta** y en la **Séptima**). Ros-Marba supo extraer de la orquesta óptimos resultados, mostrándose no más efectista de lo que ya exige la partitura (detalle que en Mahler es muy de agradecer). Destaquemos el satisfactorio comportamiento del primer trompeta en la «Trauermarsch», muy ajustado al «tempo», así como el rendimiento de los violoncelos, el mejor grupo de las cuerdas de la O.C.B., a mi entender. En el segundo movimiento («Stürmisch bewegt», interpretado mientras a lo lejos se oían las voces del Orfeó Catalá, que ensayaba en una de las dependencias del Palau, detalle que hubiera irritado al mismísimo Mahler) destacaron de nuevos los violoncelos, mientras que hubiéramos deseado una mayor transparencia en los violines; también la percusión tuvo un excelente papel. De los metales hemos de referir en primer lugar la notable actuación de las trompas en el «Scherzo» y la brava intervención de toda la familia en el «Rondo-Finale». Entre uno y otro movimiento quedó esta pequeña maravilla que es el célebre «Adagietto»



La labor de Decker y los solistas en la obra de H

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

—utilizado de modo inolvidable por Visconti en su **Muerte en Venecia**— en el que Ros resaltó todo su carácter lírico e intimista. En conjunto, pues, la O.C.B., rindió con este Mahler al máximo en sus posibilidades.

El segundo programa empezó con el breve ballet **Abstraccions**, de Albert Sarda, que aún no ha subido nunca a los escenarios, y que según dice su autor en las notas del programa «*es la expresión abstracta de múltiples vivencias y estados lo que dará forma a la estructura de la obra*». Se trata de una partitura muy bien construida, largamente meditada, mucho mejor que otras obras de autores actuales interpretadas por nuestra Orquesta, y que obtuvo de la misma y de Ros-Marba una adecuada traducción. Le siguió el **Concierto núm. 2 en Sol menor para piano y orquesta, Op. 16** de Prokofiev, en su versión de 1923 —lógicamente, pues la primera, de 1913, fue pasto de las llamas—. Se presentó como solista el joven pianista ruso de nacionalidad francesa Michael Rudy: ya desde el principio quedó claro que estábamos ante un virtuoso de grandes condiciones, pero en el «Andantino» inicial la atmósfera de su interpretación estuvo teñida de una excesiva oscuridad. A partir del «Scherzo» que le siguió el ambiente se aclaró más, consiguiendo una mayor aproximación a las intenciones de Prokofiev, con un satisfactorio acompañamiento de Ros y la Orquesta. En resumidas cuentas, fue un importante éxito de público, y Rudy ofreció como propina uno de los **Nocturnos** de Chopin. Cerró el programa la **Sinfonía núm. 4 en Fa menor, Op. 36**, de Chaikovsky, compuesta en 1877 y dedicada a su protectora Madame Von Meck, y considerada por su autor como lo mejor escrito por él hasta entonces. Se trata de una **Sinfonía** con la que Ros se siente a buen seguro identificado: es la tercera ocasión que la dirige con la O.C.B. De estas tres versiones —1977, 1980 y 1985— nos quedamos con la primera y la tercera, por estar la orquesta en mejores condiciones que en la versión de 1980. En efecto, en la versión actual, que consiguió un muy buen éxito de público, las cuerdas tuvieron un mejor rendimiento, siendo también el comportamiento de los metales de notable calidad, como ya advertimos en ocasión de la **Quinta** de Mahler. Ros ofreció una versión apasionada, extrayendo todo el lirismo y el dramatismo de la obra, pero también con un cierto y muy saludable distanciamiento: con ello se consiguió por ejemplo que el «Andantino in modo di canzona» no saliera en absoluto acaramelado, sino que se puso en evidencia su carácter melancólico.

BARCELÓ

Ros-Marba dirigió también el tercer programa del actual ciclo, de gran interés por estar compuesto por obras de Mozart, Wagner y Schubert. Se inició con la mozartiana **Sinfonía Concertante para óboe, clarinete, trompa, fagot y orquesta en Mi bemol, K. 279 b.** (compuesta en 1778, parece ser que en París), que demostró ante todo los progresos que ha registrado la cuerda de nuestra orquesta, con un sonido más límpido de lo que estábamos acostumbrados, consiguiéndose así un Mozart de gran dignidad. Los cuatro solistas provenían de los primeros atriles de la O.C.B.: si notables resultaron Eduard bravo (trompa) y Albert Barrachina (fagot), las prestaciones de Francesc Castelló (óboe) y Rodolf Giménez (clarinete) fueron excelentes: afinación inmaculada y muy bello sonido en el primero y profesionalidad y categoría bien conocidas en el segundo. A este esperanzador comienzo le siguieron los siempre muy interesantes **Wesendonck Lieder,** de Wagner, escritos entre 1857 y 1858 y orquestados por Felix Mottl en 1880, orquestación que seguimos pensando que es un acierto, siendo considerados por el propio Wagner como estudios preparatorios de **Tristán**. Fue solista la admirable Edda Moser. Se trata de una voz de auténtica belleza, con un timbre cercano al de una mezzo. Cantó los **Lieder** con sumo gusto: la encontramos especialmente acertada en «Stehe Still!» y en «Im Treibhaus», pero no podemos olvidar tampoco la expresividad con que dijo «Träume». Estuvo muy bien acompañada por Ros y la Orquesta, esta última con relevantes intervenciones solistas. Ros-Marba dirigió en la segunda parte la extensa y extraordinaria **Sinfonía núm. 9 en Do mayor, D. 944,** de Schubert, llamada **«La Grande»**, escrita en 1828 y largamente revisada por su autor. Elegir esta **Sinfonía** para la segunda parte de un concierto nos parece perfecto, como nos parece muy bien que se siga interpretado la **«Inacabada»**, pero, ¿Y las demás sinfonías schubertianas? ¿Cuándo volveremos a escuchar, entre otras, las interesantísimas **Primera, Cuarta («Trágica»)** y **Quinta**? Con todo, la versión de esta **Novena** resultó muy satisfactoria y equilibrada, con un conjunto sinfónico muy mejorado en relación con la versión de Ros de 1978, y nuevamente con intervenciones solistas a muy buen nivel (como la del óboe del «Andante con moto») y dirigida por aquél con su habitual exactitud.

A estos tres primeros conciertos dirigidos por Ros-Marba les siguieron otros tres con Franz-Paul Decker al frente, director alemán bien conocido por los filarmónicos barceloneses, y que en la temporada pasada dirigió ya varios conciertos del ciclo de la O.C.B., en general con singular fortuna. Decker abrió la primera parte de su primer programa con la **Sinfonía núm. 36 en Do mayor, K. 425, «Linz»**, compuesta por Mozart en esta ciudad en 1783, en una etapa del compositor de relativa felicidad. Fue una versión que, si bien no alcanzó las altas cotas de la también mozartiana **Sinfonía Concertante** más arriba reseñada, dejó otra vez muy claro el avance que han experimentado las cuerdas de la orquesta, particularmente en el «Presto». De Mozart dimos un salto hasta Bartók, en su **Concierto núm. 3 en Mi mayor para piano y orquesta,** obra que data de 1945 —es decir, escrita poco antes de morir su autor— cuando éste residía en Estados Unidos con la orquestación acabada por su discípulo Tibor Serly. Actuó como solista el siempre admirado Rafael Orozco, que supo traducir a la perfección esta mezcla de mecanicismo y entidad poética que tiene este **Concierto** (incluso en el «Adagio religioso») y con la técnica y sonoridad viril que le conocemos. En la segunda parte, Decker dirigió, adecuadamente traducidas de acuerdo con el espíritu de la obra, las **Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56 A,** de Brahms, datadas de 1873 y último ensayo orquestal del compositor antes de completar y estrenar su **Primera Sinfonía.** En la sexta variación —con importante intervención de las trompas—, Decker olvidó en exceso llevar el compás, en una de aquellas discutibles poses consistentes en dejar libre la mano derecha mientras se matiza con la izquierda y que nosotros no aprobamos de ningún modo. Tras estas **Variaciones** fue interpretada la «Danza de los siete velos» de la straussiana **Salomé** (1905), con satisfactoria contribución de todas las familias de la orquesta y expresándose con el máximo rigor esta mezcla, latente en el fragmento, de banalidad orientalizante a veces pero de evidente maestría de toda la escritura sinfónica.

En el segundo concierto que nos ofreció Decker y número 5 del ciclo, fue protagonista por su extensión y significado la importantísima **Sinfonía núm. 9 en Re menor,** de Bruckner, pero en la primera parte escuchamos la **Sinfonía Concertante para violín, violoncelo, óboe, fagot y orquesta, en Si, Op. 84,** de Haydn, escrita en Londres en 1792: obra atractiva, de evidente interés, aunque no podamos considerarla como lo mejor de la producción haydniana. Decker redujo la orquesta al máximo, a nivel camerístico, con el fin de obtener la máxima transparencia, y tuvo una estimable colaboración de los cuatro solistas, todos ellos pertenecientes a la O.C.B.: el violinista Josep Maria Alpiste, el violoncelista Richard Talkowsky, la oboísta Carmen Guillem y la fagotista Eugenia Sequeira. A Haydn le siguió la gran **Novena** bruckneriana, testamento musical y vital del maestro de Ansfelden, iniciada en 1887 e inacabada a pesar de su extensión (falta un último movimiento, que Bruckner pensaba culminar con una doble fuga), dedicada al Creador y expresiva imagen de la sed de absoluto que puede dominar a un compositor. Decker planteó su **Novena** con una aproximación total a los «tempi» originales, y es innegable que se trató de una correcta versión, pero quedó claro también que hubiera sido deseable un mayor número de ensayos especialmente con las

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

cuerdas, con el fin de conseguir una mayor ductibilidad (a pesar de un muy buen comportamiento de violoncelos y contrabajos): el metal, aumentado en su número, tuvo una actuación más correcta —así como la madera— a pesar de algunas estridencias de las trompetas y de una cierta falta general de refinamiento en las calidades timbricas. En el «Feierlich Misterioso» inicial, Decker dio una excesiva preponderancia a esta familia de la orquesta: mejor expuesto e interpretado resultó el «Scherzo» central y el «Adagio» («Langsam, feierlich») fue una digna culminación de la versión, a pesar de que en ocasiones echamos a faltar aquel misticismo tan propio de Bruckner.

En el tercer concierto dirigido por Decker, éste añadió a última hora la obertura de **Las Bodas de Figaro**, de Mozart, que a pesar de la precipitación fue interpretada razonablemente bien. Le siguieron un par de **Arias de concierto** también del genio salzburgués: **Nehmt meinen Dank, K. 383** (compuesta en 1782 para su cuñada Aloysia Lange), y **Voi avete un cor fedele, K. 217** (escrita en 1775). Actuó como solista la notable soprano inglesa Linda Rusell, ya conocida del público barcelonés por anteriores actuaciones, adaptándose perfectamente, con un timbre realmente interesante, al quintaesenciado estilo mozartino. Después de Mozart, Mahler: la **Cuarta Sinfonia en Sol Mayor**, compuesta en 1900, y perteneciente por tanto al primer periodo del compositor. Decker se mostró en esta ocasión menos efectista y más eficaz, logrando una más que aceptable versión de esta **Sinfonia** y que contó nuevamente con la encomiable participación de Linda Russell en el «lied» del cuarto movimiento, extraido de la antologia **Des Knaben Wunderhorn (La trompa mágica del niño)**, que tanto utilizó Mahler en este primer periodo.

Por razones de inseguridad ciudadana no nos fue posible asistir al último concierto del ciclo del año 1985. En él se ofrecio la extensa y escasamente prodigada **Turangalila-Sinfonia**, de Messaien, compuesta en 1948, síntesis de sus reflexiones sobre el problema del lenguaje musical al margen de las reglas de la tonalidad, en su doble aspecto de melodia y ritmo. Según nuestras informaciones, el director invitado para esta ocasión, Leif Segerstam, demostró ser a la vez un director eficaz y buen conocedor de la obra.

(1) Ver **la temporada de conciertos de la Orquesta Ciudad de Barcelona.** «Ritmo» num. 555 mayo 1985 pag. 72

«SEMIRAMIDE», EN CONCIERTO EN EL LICEO

Por Roger Alier

Para los rossinianos de pro, entre los que este crítico se cuenta, la política del Liceo respecto a la ópera seria de Rossini ha sido nula. Téngase presente que no ha sido hasta ahora, después de tantos años de triunfal carrera, que Montserrat Caballé ha aparecido por primera vez en un papel rossiniano en el Liceo (!). Casi no lo creíamos cuando finalmente se anunció su **Semiramide**, y entonces llegó la ducha fría de la versión de concierto, con la guinda de las sólo tres representaciones en lugar de las cuatro ahora habituales.

Hay que reconocer, sin embargo, que la ocasión mereció la pena. El concierto se presentó con elegancia: la orquesta en el escenario y el espacio necesario para que los cantantes entraran y salieran de escena en cada ocasión que intervenian, lo que, aunque no lo parezca, agiliza un tanto el estaticismo del concierto y permite al público identificar mejor a los personajes que cantan. Desgraciadamente, en la orquesta hubo problemas: las ostensibles payasadas del maestro Siciliani (saltitos, desmelenamientos, gestos A LO CEREBRINO MANDRI) no pudieron ocultar su falta de madurez, a pesar de un buen planteamiento inicial de la partitura.

En el reparto, una Montserrat Caballé en excelente forma, sin el menor asomo de fatiga, brillante siempre y fascinante intérprete que arrancó del aria «Bel raggio lusinghier» profundos y variados matices, en un verdadero alarde del bien cantar que puede situarse tranquilamente al lado de las mejores interpretaciones que hayan esmaltado su brillante carrera. Sus dúos con los restantes personajes fueron igualmente prodigiosos y demostraron cuánta belleza pueden encerrar las aparentemente recargadas en exceso líneas vocales rossinianas en una ópera en la que realmente se podría decir, como dijo en otra ocasión el maestro de Rossini, «*Rossini ha vuotato il sacco*» («*ha vaciado el saco*») de su inspiración.

BOFILL

La belleza rossiniana en los dúos de «Semirámide». Lucía Valentini-Terrani y Montserrat Caballé.

En el papel de «Arsace», el guerrero «travesti» que nos impone la lejana tradición de los «castrati» y de los «musici» (cantantes femeninas en papeles masculinos, como se estilaba cuando no había un «castrato» disponible, o cuando se consideraba que el papel correspondía mejor a una voz femenina por la razón que fuera), reapareció Lucia Valentini-Terrani, quien hacia 1971 había cantado una **Italiana in Algeri** sin que nadie le hiciera caso (porque aquí a los cantantes se les escucha cuando son famosos: rara vez se descubre a nadie). Cierto que los cantantes de aquella triste **Italiana** fueron en su mayor parte detestables, pero ya entonces la Valentini, aún sin el otro apellido a cuestas, estuvo formidable. Ahora sorprendió al público liceista por la oscuridad de su voz, una VOZ DE HUMO, como dirían los críticos ingleses, que indudablemente corre excelentemente de un extremo a otro a otro de la tesitura y se lanza en picado hacia una nota profunda como un nadador se lanza a una piscina. El timbre no es especialmente bello ni sus agudos salieron todos con aquella rotundidad y perfección que hubiesen coronado una excelente actuación, pero de lo que no quedó duda alguna fue de su personalidad importante y de su profesionalidad perfecta. Sus dúos con Montserrat Caballé fueron por ambas partes impecables, y el segundo de dichos dúos alcanzó una altura raras veces igualada.

Por orden de importancia escénica, el tercer personaje de la ópera es el bajo «Assur». Aquí tuvimos la piedra en el zapato con un cantante, John-Paul Bogart, al que no se puede negar conocimiento de la partitura y una única virtud: la agilidad vocal. Pero el timbre es ingrato y su tendencia a calar más que insoportable, de tal modo que contribuyó a deslucir la fiesta en la mayor parte de sus intervenciones. Como su timbre es muy irregular, algunas veces soltaba frases y hasta pasajes que parecían enmendar la pobre impresión de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

otros, pero en conjunto su actuación fue desigual y negativa

En cuarto lugar, por su papel, debemos mencionar al tenor Eduard Giménez, cuyo ingratísimo rol —el papel de «Idreno» no hay, realmente, por dónde cogerlo— no le impidió mostrarse una vez más como un excelente, impecable y seguro intérprete de este tipo de obras en las que ha alcanzado mucho más renombre en el extranjero que aquí. Sólo lentamente va amaneciendo en muchas cabezas que la ópera no es necesariamente un arte pasional, el día en que esta noción se difunda más, el público estará mejor preparado para apreciar el arte de Eduard Giménez.

Completaron el reparto Alfonso Echevarría, excelente bajo al que esperamos poder ver en un papel COMPLETO muy pronto, ya que está mostrando unas facultades excelentes; Josep Ruiz y Rosa María Ysás, cuyos papeles respectivos de «Mitrane» y «Azema» se beneficiaron del hecho de haberse interpretado la obra íntegramente, y sin los cortes habituales. Esta iniciativa, que sería muy loable en una representación escénica (pues de ese modo el personaje-fantasma de «Azema», a la que todos aman y que no dice en toda la ópera ESTA BOCA ES MIA, adquiere un mínimo de presencia) no tiene sentido en una versión de concierto: añadir parrafadas de insulso recitativo a cargo de «Mitrane» y «Azema» sólo contribuye a sembrar el tedio entre el respetable.

A propósito de esto, reflexionemos brevemente sobre la reciente costumbre —muy acertada sobre el papel— de las versiones rigurosamente auténticas e integrales. Desde un punto de vista crítico, nada que objetar, antes bien, mucho que encomiar por el hecho de que se restituyan los cortes en mala hora practicados en las partituras por comodidad o desidia de los antiguos intérpretes. Pero esto debería hacerse con cierto criterio: hay largas series de recitativos (y algún que otro «aria del sorbetto») que merecen ser cortados a veces, por su carácter insustancial y porque su contenido musical se reduce a los consabidos acordes. Como desde el punto de vista literario son textos muchas veces deleznables, el conservarlos por el simple prurito de integralidad no tiene mucho sentido. En el caso que nos ocupa ya hemos expuesto cómo se justifica el recitativo de «Azema»: no se justifica, en cambio, el de «Mitrane», personaje sin interés alguno.

Por otra parte —y esto no se refiere a esta **Semiramide,** sino a otras representaciones y otros teatros— estas versiones integrales van acompañadas, extrañamente, del enpalme de dos o más actos sin descanso, con el correspondiente efecto fulminante sobre la atención del espectador, que no siempre es un experto en música y pretende únicamente apreciar y conocer la ópera con normalidad. Si tan puristas somos, deberemos admitir que se representen las óperas en las mismas condiciones que se representaron en la época del estreno, es decir, teniendo la sala con las luces encendidas, permitiendo que el público hable en voz alta en los palcos y en las lunetas o butacas, y reinstaurando las entradas DE PASEO, las subidas y bajadas para realizar visitas durante las funciones y, si apuramos, la iluminación con los medios de la época, humos incluidos. Si todo eso, felizmente, ha quedado superado, bueno será que reconozcamos que la mayor concentración del público de hoy en día requiere que se respeten los descansos establecidos.

LICEO: «SIMON BOCCANEGRA» MARCA EL CAMINO A SEGUIR

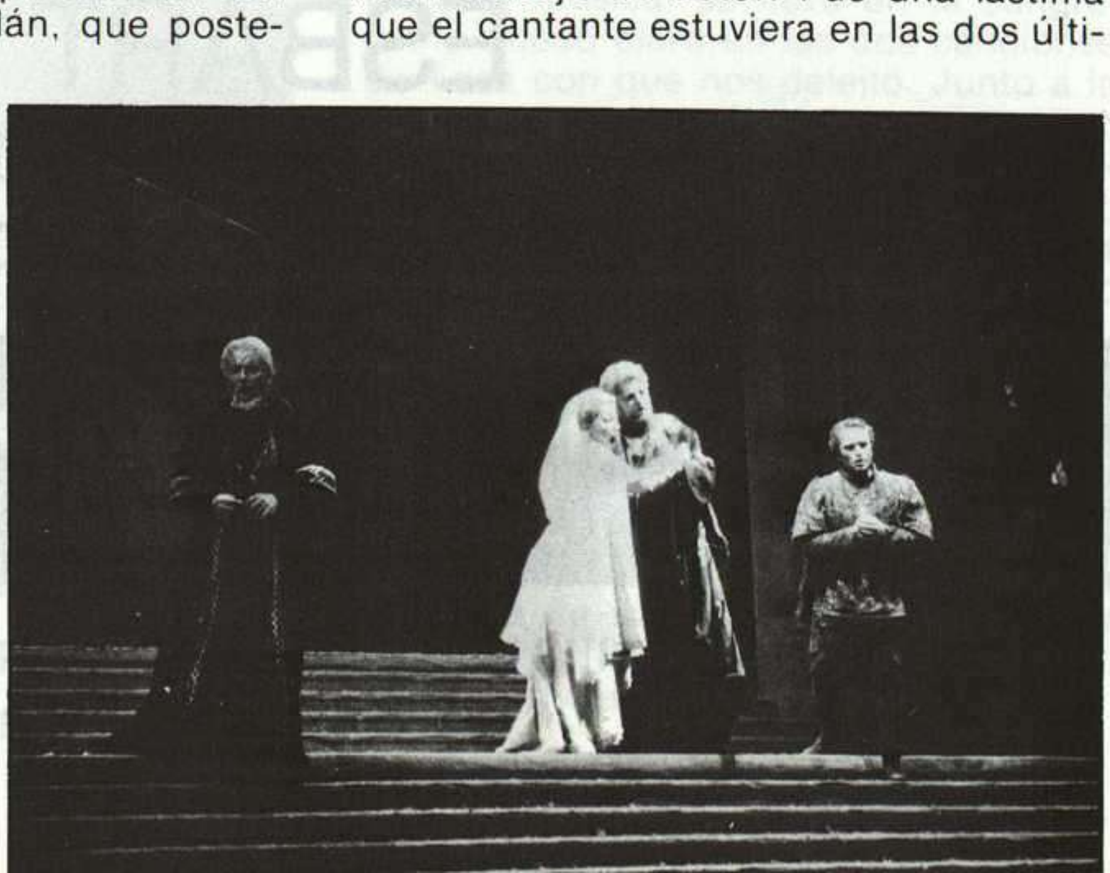
Por Albert Vilardell

Cualquier obra que haya sufrido una revisión debe reflejar en su contextura musical esta dualidad, aunque la revisión esté realizada por un genio como Giuseppe Verdi. Tal es el caso de esta obra estrenada, en su primera versión, en 1857, basándose en un tema de Antonio García Gutiérrez con un libreto del habitual colaborador del compositor, Francesco Maria Piave, y revisado por Verdi en 1881, en esta ocasión con la ayuda de Arrigo Boito, que se convertiría en su máximo colaborador en sus últimas obras.

Esta dualidad se ve aumentada por el hecho de haber transcurrido veinticuatro años, por la propia evolución del compositor y por el desarrollo del fenómeno musical durante este período. Ello hace que, a veces, la obra dé la sensación de una cierta discontinuidad, y de la existencia de dos estilos iguales en lo básico, pero de desarrollo algo distinto; no obstante, se trata de una obra muy bella que refleja los valores de la producción verdiana.

Para las representaciones de esta obra, el Consorci ha puesto TODA LA CARNE EN EL ASADOR, como lo prueba el hecho de que tres de los cuatro protagonistas y el decorado fueron los de una producción del Teatro alla Scala, de Milán, que posteriormente se llevó al disco bajo la dirección de Claudio Abbado, y con Romano Gandolfi al frente del coro. Aquí se repitió Gandolfi, con el Coro del Liceu, y el sobrino del director, Roberto Abbado, en el podium, y el resultado fue un espectáculo de alta calidad, al que contribuyó el arte de Mirella Freni en el papel de «Amelia Grimandi». Da la sensación que los años no pasan para la Freni, su voz se mantiene con la misma frescura que en sus primeros tiempos de carrera, con su exquisita musicalidad, siempre delicada y oportuna presencia, elegante línea de canto y delicado fraseo. Su composición fue perfecta y superó el hecho de que su voz, por características físicas, no fuera la ideal para este «rol», adecuando siempre sus condiciones y no forzando nunca su registro grave, pero consiguiendo, a base de inteligencia, los efectos y matices necesarios.

Enfrentarse con **Simón Boccanegra** es un reto importante para cualquier barítono y Joan Pons afrontó la prueba saliendo airoso de ella. Demostró cómo a base de tesón se pueden conseguir buenos niveles interpretativos. Me ha dado la impresión de que el cantante menorquín ha estudiado a fondo la partitura, consiguiendo sacar el máximo partido de su instrumento vocal (de tintes oscuros en los registros extremos y poco brillante en el registro central) a base de una profundización, una búsqueda, una intención, que le han permitido dar a cada frase el enfoque y la matización del atormentado Dux, desde el impulso juvenil del «Prólogo», hasta la dulzura de su bello dúo con «Amelia-María» (en el cual su voz y la de Mirella Freni se fusionaron en una fragante ductilidad) hasta llegar a la fuerza, dentro de sus posibilidades, de la escena del Senado, o a la humanidad latente del último acto, todo ello acompañado de un buen trabajo de actor. Fue una lástima que el cantante estuviera en las dos últi-



«Simon Boccanegra»: un reparto a nivel de primer teatro.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CAIXA D'ESTALVIS DE TERRASSA
OBRA SOCIAL I CULTURAL

TEMPORADA DE DANSA-1986

CONJUNT COREOGRÀFIC "JOAN TENA"
22 i 23 de febrer

TEATRO DE DANZA ESPAÑOLA
14 i 15 de març

DANSA A CATALUNYA-1986
Ballet Contemporani de Barcelona - Companyia FRANCESC BRAVO - Grup TABA
Col·lectiu MUDANCES - Companyia RAMON OLLÉ

del 2 al 20 d'abril

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

BALLET DE FRANCE
—Romeo i Julieta—
16 i 17 de maig

BALLET JAZZ DE PARÍS
31 de maig i 1 de juny

ESBART TERRASSA
—Verges 50 i danses catalanes—
6 de juliol, tarda i nit

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE TERRASSA
Rambla d'Egara, 340 - Telèf. 780 41 22 - TERRASSA

Venda anticipada de localitats i abonaments, a partir del dia 4 de febrer, de 7 a 9 del vespre.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

mas funciones algo mermado de facultades por enfermedad, en unas representaciones que, tanto por la interpretación como por el estado relajado de su voz, merecían una mejor culminación.

Para «Jacopo Fiesco», se alternaron dos bajos en dos momentos equidistantes. Nicolai Ghiaurov, con una dilatada carrera, y Ferruccio Furlanetto, que aun habiendo hecho cosas importantes, está en pleno desarrollo interpretativo. El primero dio una lección de fraseo, de personalidad, de señorío vocal, de intención. Desde la dureza no exenta de concepción clasista de sus relaciones don «Simón», hasta el amor cuando está con «Maria» o el impulso en los momentos de la conspiración. Su voz no tiene ya la frescura de antaño, y ello se evidencia en los registros extremos (sobre todo en el alto) por el lógico desgaste de su larga carrera, como ya empezamos a advertir en su recital en el Palau de hace unos años, pero pone siempre el sello de su clase en cada momento. Furlanetto es el, por decir, caso opuesto, con una voz bella, fresca y rotunda, con una línea correcta de interpretación, pero al que le falta una mayor madurez y conseguir esa fuerza y elegancia de fraseo imprescindible en el canto verdiano. Este año, por el rodaje de la película **Gayarre,** José Carreras, inicialmente previsto para cantar también **Andrea Chenier,** se ha visto obligado a limitar su actuación a este interesante pero poco agradecido papel de «Gabriele Adorno». El tenor catalán puso en juego su bellísima voz, su ardoroso fraseo y consiguió resaltar un «rol», que con frecuencia pasa inadvertido. Completaba el reparto Carlos Chausson, que dio intención y malicia, pero creo que su parte es vocalmente superior a sus posibilidades; es un cantante imprescindible para segundos papeles que no le obliguen a forzar los registros y que le permitan desarrollar su profundo estudio de los personajes y su innato sentido teatral. Vicenç Esteve fue un discreto «Pietro», y correctos en el resto de actuantes.

Roberto Abbado tiene ya una importante trayectoria en el Liceo, y salvo en el **Barbero** del pasado año, ha conseguido siempre galvanizar a la Orquesta del teatro. También en esta ocasión logró que nuestros músicos reflejaran su visión de la partitura, con una cuerda sutil y transparente y unos correctos metales y maderas, consiguiendo una gran brillantez en los momentos punta, pero a la vez una ductilidad, una suavidad, y una importante gama de matices. Con ellos, el Coro volvió a dar prueba de su alto nivel, sobre todo en aquellas obras de mayor responsabilidad. Como ya se ha dicho, la producción era procedente de La Scala, según idea original de Giorgio Strehler, con decorados de Ezio Frigerio, de carácter tradicional, pero muy bien realizados. Se trata de una concepción de gran belleza visual, que está concebida partiendo de las vivencias del corsario «Simón», y que ha servido de espléndido marco de estas interesantes representaciones.

CONCIERTOS BENEFICOS POR COLOMBIA Y MEJICO

En el corto intervalo de diez días, nuestra ciudad fue el marco para dos conciertos cuya finalidad era ayudar a dos pueblos hermanos que habían sufrido grandes penalidades en los últimos tiempos. El público de Barcelona se volcó materialmente en los dos conciertos, de los que haré un conciso comentario.

En el primero de ellos estaba prevista la intervención de Adriana Anelli, Renato Bruson y Leo Nucci, pero lamentablemente se vieron afectados por el atentado de aquellas fechas en el aeropuerto de Roma, que además alcanzó a la esposa de Bruson; hacemos votos por su recuperación. Ello obligó a variar el programa inicialmente previsto, y en el mismo destacaron Montserrat Caballé con la gran escena final de **Adelia**, de Donizetti, y en el dúo de **Semiramide,** con Lucia Valentini-Terrani (mezzosoprano) que también cantó su aria de la ópera de Rossini; Josep Carreras, que primero en el bello dúo de **La Forza del Destino,** con Joan Pons, y después con la canción napolitana «Core ingrato», evidenció su ardiente fraseo; Pons también cantó **Un Ballo in Maschera** y **La Traviata,** con bella línea. Junto a ellos, Eduard Gimenez con su gran creación de **L'Elisir d'amore,** y en «Il mio tesoro», de **Don Giovanni;** Enriqueta Tarrés, en un valiente «Tu che le vanitá», del **Don Carlo.** Completaron la velada los no previstos José Ruiz, con **Rigoletto,** y Alfonso Echevarría, con el aria de «Felipe II», de **Don Carlo,** todos ellos acompañados por la Orquesta y Coro del gran teatro del Liceu que, bajo la dirección de Robert Paternostro y Alessandro Siciliani, cerraron la noche con las oberturas de **La Forza del Destino** y **Semiramide,** y la «Kermesse» del **Faust,** de Gounod.

El segundo concierto, que daba la sensación de estar más sedimentado, tenía el gran aliciente de poder oír en una misma noche a Alfredo Kraus y a Plácido Domingo, pero además poder ver toda una gama, desde la joven Enedina Lloris, a la consagrada Mirella Freni, a Teresa Zylis Gara, o al veteranísimo Giuseppe Di Stefano. Pero, como ocurre siempre, lo mejor del programa fue lo que no estaba previsto: cuando después de cantar Kraus su aria de **La Boheme** escuchamos los primeros compases del final del primer acto, nos preguntábamos qué soprano cantaría, y he aquí que tuvimos la gran alegría de ver que Mirella Freni se unía al tenor canario para cantar un dúo que no dudo en catalogar de fabuloso. Fue uno de aquellos momentos en que el arte se explica por sí solo. Hay que decir, además, que Freni acababa de cantar aquella tarde **Simón Boccanegra** y que además en el concierto nos deleitó con su bellísima y patética versión del aria de «Liu» del último acto de **Turandot.** Kraus, anticipando lo que será su participación en la próxima temporada, cantó con su estilo de siempre «La Donna è mobile», de **Rigoletto.** Junto a ellos, Plácido Domingo, que intervino en la organización del concierto y que además cantó con Teresa Zylis Gara el dúo de **Manon Lescaut,** el aria de **Luisa Miller** y como colofón final toda la escena del **Macbeth,** con el coro cantando «Patria oppressa», el tenor «Ah la paterna mano», y junto a José Ruiz, el final del cuadro. Hablar de Giuseppe Di Stefano a estas alturas es sólo para reflejar que, a pesar de los años, el estilo y la vivencia musical se lleva en la sangre, como quedó claro en las dos canciones de Tosti con que nos deleitó. Junto a la veteranía, la juventud y en este caso representada por Enedina Lloris, ganadora del Concurso de Canto Francisco Viñas, y triunfadora en Madrid con **Doña Francisquita,** y que en este concierto cantó con gran clase el recitativo y aria y, con intención, la «caballetta» de **La Sonambula.** Completó la noche el Coro con el conocido «Va Pensiero» de **Nabucco** y la Orquesta, dirigida por Antoni Ros Marbá, Maximiano Valdés, Romano Gandolfi, y el propio Plácido Domingo, en la obertura de **Los Maestros Cantores de Nuremberg,** de Wagner, y el intermedio de **Manon Lescaut.—A. V.**

La respuesta de Barcelona emocionó a Plácido Domingo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ALBACETE

V CONCURSO NACIONAL DE JOVENES INTERPRETES

El prestigio y el interés que despierta en toda España el ya consolidado Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes «Ciudad de Albacete» se han visto confirmados una vez más con motivo de la quinta edición, celebrada entre los días 19 y 21 de diciembre y dedicada en esta ocasión exclusivamente al piano. Digamos de entrada que la categoría alcanzada por esta muestra es fruto, en primer término, de la gran inquietud artística de Agustín Peiró Amo, presidente de Juventudes desde su fundación, y que en la larga lista de premiados en ediciones anteriores se pueden encontrar nombres de intérpretes españoles que hoy destacan poderosamente en el panorama nacional.

Quince jóvenes pianistas, procedentes de las regiones de Valencia, Andalucía, Aragón, Cataluña, Asturias, País Vasco y Castilla-La Mancha, participaron en la primera fase del Concurso, clasificándose para las sesiones finales Miguel Alvarez Argudo (Valencia), Francisco Javier Bracho Carmona (Sevilla), María Dolores Costa Ciscar (Valencia), Laurentino Gómez Beldarrain (Bilbao), Francisco Jaime Pantín (Gijón), Carmen Manzano Velasco (Albacete), Alfonso Martínez Ruiz (Madrid) y Angel Zarzuela Paredes (Cuenca). El nivel medio de estos aspirantes a los premios finales resultó muy elevado, haciendo difícil al Jurado la tarea de selección. Por fin, la tercera sesión sirvió para decidir las posiciones definitivas y el resultado final quedó establecido así:

Vencedor absoluto, Premio «Ciudad de Albacete», dotado con 100.000 pesetas y gira de conciertos: Francisco Jaime Pantín.

Premio «Pilar Amo» para Angel Zarzuela Paredes.

Premio «Virgen de los Llanos» para Miguel Alvarez Argudo.

Y el premio «Musical Albéniz» fue compartido por María Dolores Costa Ciscar y Alfonso Martínez Ruiz.

El vencedor de este V Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes, Francisco Jaime Pantín es natural de Gijón, ha estudiado con Socorro Fernández, Luis Vázquez del Fresno, Guillermo González y actualmente está dirigido por José María Colom. Es premio Fin de Carrera del Conservatorio de Oviedo y ha ganado ya cinco concursos nacionales. En la prueba final interpretó **Preludio y fuga en Re,** de Juan Sebastián Bach, **Bendición de Dios en la soledad,** de Liszt y la **Fantasía bética,** de Manuel de Falla, alcanzando el premio por unanimidad.

El segundo clasificado, Angel Zarzuela, que había obtenido idéntico galardón en la edición de 1984, interpretó en la sesión final el primer movimiento de la **Sonata «Waldstein»,** de Beethoven, la adaptación de Busoni de la **Chacona** de Bach y **Triana,** de Albéniz.

Presidió el Jurado Agustín Peiró Amo, presidente de JJ.MM., profesor de piano y arquitecto, siendo vocales los catedráticos del Conservatorio de Madrid Guillermo González y Julián López Jimeno; el de Valencia Perfecto García Chornet y el también pianista Julio García Casas, crítico musical y catedrático de la Facultad de Derecho de Sevilla. Como Secretaria actuó Julia Guigó del Toboso, profesora especial del Conservatorio de Albacete.

Todas las sesiones se celebraron en el Centro Cultural de la antigua Iglesia de la Asunción, y de entre la larga lista de patrocinadores y colaboradores que han hecho posible este Concurso hay que destacar en primer término al Ayuntamiento de Albacete y a una serie de entidades y particulares como la Junta de Comunidades, Diputación Provincial, Cajas de Ahorros, Pilar Amo, Hazen, etc.—**JOSE MARIA PARRA CUENCA.**

Cartel anunciador del Concurso que ganó Francisco Jaime Pantín.

BADAJOZ

GRABACION DISCOGRAFICA DEL HIMNO DE EXTREMADURA

Se ha procedido en Madrid (Estudios Musigrama) al registro discográfico del **Himno de Extremadura** cuya música es del catedrático Miguel del Barco, autor perteneciente a la plantilla de profesores del Conservatorio madrileño y extremeño de nacimiento. Dicha grabación se efectuó durante los días 16, 17 y 18 de enero con la intervención de la Banda de Música de Infantería de Marina, dirigida por Mercedes Padilla; el Orfeón Cacereño, bajo la dirección de Trinidad León y el Coro del Conservatorio Superior de Música de Badajoz, dirigido por Carmelo Solís. Se registraron tres versiones: una instrumental, otra con banda y coros, a una sola voz y la tercera con banda de música y coros a cuatro voces mixtas, en versión polifónica llevada a cabo por el propio autor.

Completó el espacio del volumen de larga duración la grabación de las **Variaciones sobre un tema extremeño,** del mismo autor, interpretadas al piano por Esteban Sánchez, también extremeño; la **Suite Extremeña,** de igual procedencia compositiva, por el Quinteto de Viento del Conservatorio de Madrid; **Recuerdos cacereños,** en armonización de Fernández Amor, por el Orfeón Cacereño y **De los álamos vengo,** del pacense Juan Vázquez, por el Coro del Conservatorio de Badajoz. En el disco se incluyen temas populares a cargo de grupos extremeños. El patrocinio corresponde a la Junta de Extremadura.

LOPEZ PESINI

Humberto Orán (viola) y Chiky Martín (piano) dieron un recital en el Conservatorio pacense.

Notable concierto de viola y piano

El dúo integrado por Humberto Orán (viola) y Chiky Martín (piano) ofreció a finales de enero un notable concierto auspiciado por el Conservatorio pacense. El primero, nacido en Santa Cruz de Tenerife, es solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y de la Orquesta de Cámara Reina

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Sofia. La segunda nació en Madrid y es poseedora del premio Fin de Carrera. Dos **Sonatas,** una de Haendel y otra de Eccles, junto a **Cinco danzas francesas,** de Marais, formaron el programa de la primera parte. En la segunda, oímos **Dos elegías,** de P. Saenz y la **Sonata en Mi bemol,** de Brahms.

Hay que reconocer que el instrumento elegido por Orán es bastante ingrato para recitales de solistas. Pero sabe sacar partido y le imprime una sutileza especial en las distintas versiones. Buena afinación y estupendo ajuste, sonido limpio y lleno de flexible musicalidad, plena y bien timbrada sonoridad. La pianista fue acompañante cabal y eficacísima. Sólo notamos la ausencia de esa chispa que ilumina un momento, un pasaje, que hacer sentir al auditorio, que transmite una sensación de escuchar algo realmente artístico, esa creación que surge de una partitura interpretada por las manos y el talento del artista nato. Ello, no obstante, no emborrona el buen hacer del dúo.

Continúa desarrollándose el «Plan de Acción Musical para Escolares» patrocinado por el Conservatorio de Badajoz. El organista Joaquín Fernández Picón, profesor del citado centro, ofreció varios recitales por la provincia. Organizado por la Junta de Extremadura, actuaron en varios lugares de la región el dúo de guitarras integrado por José Miguel Serrano y Juan M. Fernández Nogales, así como la soprano Elena Gragera acompañada por el guitarrista Juan G. Burgos.—**ENRIQUE MOLINA SENRA.**

BILBAO

CICLO DE GALA EN LA SOCIEDAD FILARMONICA

El mes de enero ha sido de verdadera gala, como consecuencia de los conciertos celebrados por aristas de alta categoría artística en la Sociedad Filarmónica. El pianista soviético Lazar Berman interpretó a Liszt, Shostakovich y Mussorgsky. Con lleno absoluto, la Academy Of St. Martin in-the-Fields, ha realizado un extraordinario concierto, con obras de Corelli, W. van Wassenaer, Giuliani, Vivaldi y Dvorak. Concertino-director, Kenneth Sillito, y un solista de excepción, el guitarrista australiano John Williams. Esta pequeña orquesta de cuerda de dieciséis músicos, presenta unas cualidades muy buenas de empaste y musicalidad. El programa fue muy interesante por la variedad y calidad de las obras. En cuanto al guitarrista, hemos de resaltar su gran acoplamiento con la orquesta, sonido limpio y definido que mostró su gran calidad artística, dejando así satisfecha la expectativa que había despertado en un gran sector del público.

Con el excelente y jóven pianista polaco Krystian Zimerman ocurre otro tanto, hubo lleno absoluto de la sala y nos demostró con su arte ser digno de los grandes elogios que en la prensa nacional le dedica la crítica musical. Hay que calificarle como excepcional dominador del teclado; su profunda musicalidad, buen sonido lleno de matices y contrastes, le convierten en el gran pianista mundial de su generación.

Y por último, recital a cargo del dúo de pianos Martha Argerich y Michel Beroff, con un programa de Ravel, Rachmaninoff, Brahms y Liszt.

La Academy of St. Martin-in-the-fields.

Dos obras de Shostakovich

La Orquesta Sinfónica de Bilbao ha comenzado el año ofreciendo un concierto muy del agrado del público, dado que dos obras de Shostakovich se interpretaron por primera vez en Bilbao.

En la primera parte: **Obertura Festiva, Op. 96** y **Concierto núm. 1 en La menor, para violín y orquesta Op. 77,** actuando como solista Dmitry Sitkovetsky, con un stradivarius de 1717, mostró cualidades artísticas extraordinarias que reflejan su carrera fulgurante con sólo 31 años.

El director Enrique García Asensio, dirigió el concierto de forma magistral, respondiendo plenamente la Orquesta. En la segunda parte, **El sombrero de tres picos, 1.ª y 2.ª Suite** de Falla. Sonó esta obra de forma brillante, y si tuviésemos que poner algún pero sólo diremos que en momentos resultó el «tempo» un poco rápido, por lo demás y como señalamos, gustó al auditorio.

Centenario de la Sociedad Coral

Organizado por el Orfeón de Sestao y en homenaje a la Sociedad Coral de Bilbao en su centenario (1886-1986), se ha celebrado en el Cine Amézaga de Sestao, un concierto con un resultado de gran brillantez. En la primera parte ha intervenido la Sociedad Coral de Bilbao, compuesta por cien voces mixtas, que han interpretado obras de Araolaza, Mocoroa, Donosti, Guridi, Schumann y Brahms. La actual Coral, renovada y nutrida, bajo la dirección de Gorka Sierra, ha brillado a gran altura artística, apreciándose que sigue una línea de excelente superación, gracias a dicho director y a la profesora de canto María Folcó.

En las obras de Schumann y Brahms, acompañó al piano Esther Zillarbide, colaborando muy eficazmente al éxito del concierto.

La segunda parte correspondió al Orfeón de Sestao, de unas cuarenta voces graves, que siguiendo un programa de canciones de Carisimi, Sorozóbal, Urrengoetxea, Skiarjter y Escudero, deleitaron al numeroso público asistente. Dirige el Orfeón Santi Allende. Esta ha sido la última de las actividades dedicadas a la música clásica que la Fundación Cultural del Ayuntamiento de Sestao ha organizado, coincidiendo con la celebración del Año Europeo. Finalmente, y en homenaje al fallecido Tiburcio Rodríguez Aguinaga «Tibur», orfeonista especial, se hizo entrega de una placa a sus familiares. El Presidente del Orfeón de Sestao Pablo Vélez, hizo entrega al Presidente de la Coral de Bilbao, Cecilio Guerricabeitia de un obsequio, como homenaje en el centenario y el alcalde de Sestoo se sumó a dicho homenaje haciendo entrega al director de la Coral Gorka Sierra de una bandeja; no podía faltar también la entrega de otras placas del presidente de la Sociedad Deportiva Kaikú y del señor Aranguren, de la Lechera Navarra. Presentó el acto, como en años anteriores y con la calidad que él sabe hacerlo, Patxi García.—**JOSE URQUIJO RESPALDIZA.**

CACERES

LA ESPECIALIDAD DE CANTO, EN EL CONSERVATORIO

La Asociación Musical Cacereña, que tanto ha contribuido en el transcurso de sus dieciséis años de existencia al fomento de la música en la capital, dio su concierto de inaguración de 1986 el día 21 de enero. Pudimos escuchar a Humberto Orán (viola) y Chiky Martín (piano), en un atractivo y variado programa con obras de Marais, José Luis Turina, Saenz, Haendel y Brahms.

Humberto Orán saca un gran sonido a su instrumento, existiendo un muy buen entendimiento entre él y la joven Chiky Martín, que causó excelente impresión en su cometido pianístico. Abordando diferentes estilos y estéticas, fue muy de agradecer que incluyeran obras contemporáneas.

La Asociación Musical organizó el 30 de enero, en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Cáceres, sede de sus

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

V Concurso Internacional de Piano José Iturbi

Valencia-España Del 29 de Septiembre al 4 de Octubre de 1986

V International Piano Contest - José Iturbi

Valencia-Spain From 29th September to 4th October 1986

Diputación Provincial de Valencia

La Excma. Diputación Provincial de Valencia organiza, y patrocina con otras entidades, el V Concurso Internacional de Piano JOSÉ ITURBI con el fin de honrar la memoria y perpetuar el nombre y la obra de este ilustre músico valenciano.

El concurso tendrá lugar en la ciudad de Valencia, entre los días 29 de septiembre al 4 de octubre de 1986.

Bases del Concurso

Participantes

Podrán tomar parte en este concurso los pianistas de cualquier nacionalidad que no hayan cumplido los 32 años el día de la prueba final.

El plazo de admisión de solicitudes finalizará el 31 de mayo de 1986. Las solicitudes, junto con los documentos que se detallan en la base siguiente deberán depositarse o enviarse, en carta certificada, a:

Secretaría del V Concurso Internacional de piano **JOSÉ ITURBI**
Excma. Diputación Provincial
Plaza de Manises, n.º 4
46003 Valencia (España)

Los concursantes deberán acompañar a la solicitud:

a) Curriculum vitae en folio mecanografiado a doble espacio con indicación expresa de títulos académicos y artísticos y cuantos documentos oficiales o privados considere de interés.

b) Partida de nacimiento u otro documento oficial en el que se haga constar la fecha de nacimiento y nacionalidad del participante.

c) Tres fotografías tamaño carnet.

d) Dirección completa y número de teléfono.

e) Boletín anexo indicando los títulos de las obras a interpretar en cada una de las pruebas del concurso.

Junto a la solicitud para participar en el concurso deberá remitir la cantidad de 2.000 pesetas (dos mil) por derechos de inscripción.

La Secretaría del concurso comunicará al interesado, por carta certificada, la admisión de su documentación. Si una vez admitida se comprobase falsedad en alguno de sus datos, automáticamente quedaría anulada.

Pruebas del concurso

El concurso constará de tres pruebas, dos eliminatorias y una final. Todas ellas serán públicas y se desarrollarán según el siguiente orden:

Primera prueba eliminatoria

Cada concursante deberá interpretar:

a) Un preludio y fuga del «Clave bien temperado» de J. S. Bach.

b) Un estudio de F. Chopin elegido por el concursante entre los Op. 10 y Op. 25. (excepto el núm. 6 del Op. 10 y núms. 1, 2, 7 y 9 del Op. 25).

c) Un estudio de F. Liszt elegido por el concursante entre los «Paganini-Liszt» (excepto el núm. 1) y Estudios de Ejecución Trascendental (excepto núms. 1 y 3).

d) Una obra de libre elección del concursante compuesta en el siglo XX.

Segunda prueba eliminatoria

a) Una sonata clásica o romántica, a elección del concursante.

b) Una obra de autor español a elegir entre las siguientes:

Isaac Albéniz:
Una pieza de la «Suite Iberia» (excepto «Evocación» y «El Puerto») o «Navarra».

Amando Blanquer:
«Quatre preludis per a piano». Edición Jaime Piles. Valencia.

Óscar Esplá:
«Tres Movimientos» o «Sonata Española» Op. 54. Ed. Unión Musical Española. Madrid.

Manuel de Falla:
«Fantasía Bética» o «Cuatro piezas españolas» (obra completa).

Enrique Granados:
Una pieza de «Goyescas».

Eduardo López Chavarri:
«Sonata Levantina». Ed. Unión Musical Española. Madrid.

Manuel Palau:
«Preludio a Valencia». Edición Boileau. Barcelona.

Joaquín Rodrigo:
«Preludio al gallo mañanero».

c) Obra obligada: Balada núm. 4 en fa menor Op. 52 de F. Chopin.

Tercer Premio dotado con 500.000 pesetas por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia y cinco recitales patrocinados por la Excma. Diputación Provincial de Valencia.

Cuarto Premio dotado con 300.000 pesetas por la Caja de Ahorros de Valencia y tres recitales patrocinados por la misma institución.

El Jurado

El Jurado será nombrado por la Excma. Diputación Provincial de Valencia y estará compuesto por prestigiosos pianistas españoles y extranjeros.

Una vez iniciado el concurso, el Jurado resolverá cuantas incidencias pudieran producirse en la interpretación de estas bases.

Las decisiones del Jurado, así como el fallo en la concesión de los premios, será inapelable.

Generalidades

La Secretaría del concurso otorgará a los pianistas españoles residentes en España, bolsas de viaje unitario de 30.000 pesetas cada una y a los pianistas extranjeros o pianistas españoles residentes fuera de España, bolsas de viaje por un importe de 60.000 pesetas, cada una.

Prueba final

Un concierto para piano y orquesta elegido entre los siguientes:

L. Van Beethoven,	núms. 4 y 5.
J. Brahms,	núms. 1 y 2.
P. I. Chaikovsky,	núm. 1
F. Chopin,	núms. 1 y 2
F. Liszt,	núm. 1
R. Schumann,	Concierto en la menor.
S. Rachmaninov,	núm. 2.

Para la prueba con orquesta los finalistas dispondrán de un ensayo previo con la Orquesta Municipal de Valencia de dos horas de duración.

Premios

Primer Gran Premio V Concurso Internacional de Piano JOSÉ ITURBI dotado con 1.000.000 de pesetas por la Excma. Diputación Provincial de Valencia, diez recitales por España, un concierto con la Orquesta Municipal de Valencia y un recital para la Sociedad Filarmónica de Valencia.

Segundo Premio dotado con 750.000 pesetas por la Excma. Diputación Provincial de Valencia y cinco recitales patrocinados por la Consellería de Cultura a celebrar en importantes salas de conciertos de la Comunidad Valenciana.

La concesión de estas bolsas de viaje se efectuará según el orden de puntuación obtenida en la primera prueba eliminatoria.

Los concursantes que superen la primera prueba eliminatoria, además de la bolsa de viaje, recibirán una ayuda de 7.000 pesetas diarias mientras dure su participación en el concurso.

La obra elegida por los concursantes correspondiente al apartado B de la segunda prueba eliminatoria será facilitada por la Secretaría del concurso a los interesados que lo soliciten.

Cualquiera de los premios que figuran en las presentes bases podrían no adjudicarse si a juicio del Jurado los participantes no alcanzasen el nivel requerido.

El orden de actuación de los concursantes se establecerá mediante sorteo en acto público, el día 25 de septiembre de 1986 a las 12 horas, en el Salón de Sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Valencia, quedando particularmente invitados los aspirantes inscritos al concurso. Una vez conocido el resultado la Secretaría del concurso, por carta certificada, comunicará el resultado a cada uno de los interesados.

La Secretaría del concurso pondrá a disposición de los concursantes pianos de estudio.

El V Concurso Internacional de Piano JOSÉ ITURBI se reserva todos los derechos de radiodifusión, grabación en audio o vídeo y emisión por televisión de las diferentes pruebas del concurso.

Las pruebas eliminatorias se celebrarán en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros y la prueba final en el Teatro Principal de Valencia.

La participación en el V Concurso Internacional de Piano JOSÉ ITURBI implica la plena aceptación de las presentes bases.

Colaboran:
Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana
Excmo. Ayuntamiento de Valencia
Caja de Ahorros de Valencia
Sociedad Filarmónica de Valencia

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

conciertos y en esta ocasión con el patrocinio de la entidad, un recital de canciones a cargo del barítono Sergio de Salas. Las actuaciones de este cantante son siempre acogidas en Cáceres con verdadero entusiasmo por un público que se vuelca materialmente para aplaudirle. Sergio de Salas interpretó una serie de **Canciones,** recién incorporadas a su repertorio, de Francesco Paolo Tosti, aquel compositor y maestro de canto que llegó a obtener el título de Sir: además de arias de óperas y romanzas de zarzuelas. La voz de Sergio de Salas goza de un espléndido momento y como además tiene técnica y unos registros privilegiados, el resultado no pudo ser mejor.

El barítono actuó al día siguiente y con un programa diferente en el Círculo de la Concordia de la capital cacereña, obteniendo otro gran éxito. Vino acompañado de la pianista María Amparo García Cruells que demostró gran experiencia y un apoyo seguro.

Finalmente decir que el Conservatorio Profesional de Cáceres, dependiente de la Diputación Provincial, creó el pasado mes de enero la especialidad de Canto, habiendo obtenido la plaza para impartir dicha disciplina y por concurso de méritos la cantante Lucía Simón. Es una soprano nacida en Madrid que estudió en el Real Conservatorio Superior de Música y con el tenor Manuel Peredes. Durante ocho años estuvo contratada en diferentes teatros de Alemania y en su decisión de compaginar la enseñanza con el concierto regresó a España, optando a la plaza de Cáceres, que ganó.—**PAQUITA GARCIA.**

MALAGA

LA SINFONICA CLAUSURO EL AÑO EUROPEO DE LA MUSICA

El pasado 22 de diciembre de 1985, a las doce de la mañana, tuvo lugar en el Conservatorio Superior de Música de Málaga el concierto de clausura del Año Europeo de la Música, organizado por el Ayuntamiento de Málaga. Junto a la Orquesta Sinfónica, dirigida por Octav Calleya, actuaron la Coral Santa María de la Victoria y los siguientes solistas: Luisa de la Torre (soprano), Evelina Marcote (contralto), Ginés Torrano (tenor) y James Kane (bajo).

El programa, en nuestra opinión de desmesurada extensión, estuvo integrado por la **Música Acuática** y **Música para los Reales fuegos artificiales,** de Haendel: la **Suite núm. 2 en Si menor,** de Bach, junto a dos **Cantatas** del mismo autor.

La Orquesta Sinfónica de Málaga en el Conservatorio Superior de Música.

En cuanto a la organización, no tenemos nada que objetar: se repartieron pegatinas, la partitura de **Noche de paz,** e incluso el público fue obsequiado con una copa de champán. Pero el concierto no estuvo en absoluto acorde con la ocasión: la clausura del Año Europeo de la Música. A las desafortunadas intervenciones de los instrumentistas solistas se sumó la pobre actuación de los solistas vocales. De la Orquesta sentimos decir que sonó peor de lo que nos tiene acostumbrados.

Pensamos que la principal causa de este resultado ha sido la generosa extensión del programa que, como se pudo comprobar, era excesivo para una orquesta que, pese a no tener muchos medios materiales, financieros, ni humanos, ofrece más de cuarenta conciertos por temporada, cosa que pasó por alto el encargado de confeccionar este programa de clausura.

Ciclo de «Jóvenes Intérpretes Malagueños»

También con motivo de la clausura del Año Europeo de la Música y como presentación del nuevo año Internacional de la Juventud, el Ayuntamiento malagueño ha organizado un ciclo de conciertos que ha tenido lugar en la Iglesia de la Concepción los días 21, 27, 29 de diciembre y 2 y 4 de enero. Dos de los conciertos han tenido como protagonistas a jóvenes solistas: en la primera ocasión acompañados por la Joven Orquesta del Conservatorio de Málaga, interpretándose conciertos para cuerda y guitarra, violonchelo, flauta, arpa, clarinete y trompeta, y en la segunda, en un maratón en el que se hizo en general música de cámara para los más variados instrumentos: guitarra, violonchelo, violín, flauta, percusión, etc. A pesar del muy aceptable nivel de los solistas, este segundo concierto resultó un poco largo debido al excesivo número de participantes.

La música coral también estuvo presente en el ciclo. El Coro de Cámara Francisco Guerrero, fundado en abril de 1984 y formado por un grupo de jóvenes, en su mayoría alumnos del Conservatorio malagueño, que son dirigidos por Luis E. Naranjo, nos ofreció un concierto cuyo programa estuvo formado en su totalidad por música navideña piezas polifónicas del siglo XVI corales navideñas de Bach villancicos franceses del siglo XIII, concluyendo con varios villancicos populares españoles.

Terminaremos con la otra protagonista de este ciclo: la Joven Orquesta del Conservatorio Superior de Málaga que dirige Octav Calleya y que, a pesar de estar formada por estudiantes y de tener cierto desnivel entre la cuerda y el viento, llegó a sonar en algunos momentos realmente bien. Tres fueron los conciertos ofrecidos por esta agrupación, suponiendo un considerable esfuerzo, tanto de sus componentes como del director, que han tenido que preparar tres programas diferentes. La primera actuación estuvo dedicada a conciertos para instrumentos solistas y cuerda, la segunda a la música de danza de los siglos XVIII, XIX y XX, y la última, que fue el concierto de clausura, a la música navideña, actuando junto a la Orquesta un coro de niños dirigido por el profesor del Conservatorio de Málaga Miguel Angel Garrido y el Coro de Cámara del Conservatorio.

Esperamos que este año sea para nosotros otro Año de la Música y que el Ayuntamiento organice muchos ciclos como éste.—**M. ANGELES MARTIN, PILAR OTERMIN, JUAN JOSE PADILLA.**

SANTANDER

Tras los fastos estivales y después del monográfico de RITMO dedicado a Cantabria, más la reseña de cuanto por estos pagos se ha realizado en torno al Año Europeo de la Música, he querido descansar en mi corresponsalía durante el mes de enero. Vuelvo, ahora, con el ánimo de dar cuenta de cuanto en otoño ha ocurrido aquí.

Y ha ocurrido algo que considero importante, como es la nueva ubicación del Conservatorio Municipal «Ataúlfo Argenta», en el suntuoso edificio

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CERTAMEN INTERNACIONAL DE BANDAS DE MUSICA «CIUDAD DE VALENCIA»

1986

Primer Centenario

— Del 7 al 19 de julio —

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA - CONSELLERIA DE CULTURA Y EDUCACION Y CIENCIA - DIPUTACION DE VALENCIA - MINISTERIO DE CULTURA - CAJA DE AHORROS DE VALENCIA

BASES

Primera.—El Certamen Internacional de Bandas Sinfónicas «Ciudad de Valencia» tendrá lugar del 7 al 19 de julio de 1986 con motivo de su primer centenario.

Las Bandas Sinfónicas españolas y extranjeras podrán participar en el número y proporciones que a continuación se establece:

Sección Especial «A»: Número ilimitado de plazas.
Sección Especial «B»: Hasta 105 participantes.
Sección Primera: Hasta 85 participantes.
Sección Segunda: Hasta 70 participantes.
Sección Tercera: Hasta 55 participantes.
Sección Juvenil: Hasta 50 participantes.

Segunda.—Con motivo de la particular naturaleza de esta competición, el número de Bandas Sinfónicas será limitado de la manera siguiente:

Sección Especial «A»: 10 Bandas Sinfónicas.
Sección Especial «B»: 10 Bandas Sinfónicas.
Sección Primera: 12 Bandas Sinfónicas.
Sección Segunda y Tercera: 12 Bandas Sinfónicas.
Sección Juvenil: 6 Bandas Sinfónicas.

Se reservará plaza para tres bandas extranjeras por sección. Si no se llega a esta cantidad, las plazas disponibles se atribuirán a las Bandas españolas según su orden de admisión. La inscripción se cerrará cuando la cuota prevista esté completa.

Tercera.—Las Bandas Sinfónicas participantes podrán incluir la colaboración de:

Secciones Especiales A y B: Hasta cuatro intérpretes, dos profesionales y dos amateurs y nueve instrumentos de cuerda.

Primera Sección: Hasta cuatro intérpretes, uno profesional y tres amateurs y tres instrumentos de cuerda.

Segunda y Tercera Sección: Hasta cuatro intérpretes, uno profesional y tres amateurs.

Cuarta.—El orden de actuación de los participantes será decidido por sorteo. Las Bandas interpretarán en primer lugar la obra obligada, y seguidamente, la obra de libre elección. La duración total será:

Sección Especial «A»: De 20 a 25 minutos.
Sección Especial «B»: De 18 a 25 minutos.
Sección Primera: De 15 a 20 minutos.
Sección Segunda: De 12 a 17 minutos.
Sección Tercera: De 10 a 15 minutos.
Sección Juvenil: De 10 a 15 minutos.

Quinta.—La constitución del Jurado será la siguiente:

Presidente, el Excmo. Sr. Alcalde de Valencia o en su defecto, el Delegado de Fiestas y Turismo, o el Concejal en quien delegue, acompañado por el Presidente de las Sociedades Musicales de Valencia, ambos con voz pero sin voto, actuando un funcionario de la Corporación como Secretario Técnico de Notas, designado por el Secretario General. Como vocales, que actuarán con voz y voto, tres personalidades del mundo de la música que atribuirán una calificación de 0 a 10 puntos a los siguientes aspectos de la ejecución de cada obra: afinación, sonoridad, interpretación y técnica.

Se podrán conceder los siguientes premios:

Primer Premio: A las Bandas que obtengan de 220 a 240 puntos.
Según Premio: A las Bandas que obtengan de 200 a 219 puntos.
Tercer Premio: A las Bandas que obtengan de 180 a 199 puntos.

Habra una Mención de Honor a la banda que mayor puntuación obtenga en cada Sección.

Un notario del Ilustre Colegio de Valencia dará fe del desarrollo, puntuación, resultados finales, premios, etc. El resultado se proclamará al final de cada SESION en el Ayuntamiento.

Sexta.—Cada banda enviará por triplicado la partitura o guión de la obra de libre elección, especificando la sección, el autor y el título, y en su caso, el arreglador, así como el número de miembros y sus nombres por orden alfabético y el del director.

Séptima.—La inscripción dará comienzo el 3 de marzo de 1986 y finalizará el 10 de marzo de 1986 a las 13 horas (si la cuota prevista no se alcanza antes de esta fecha), en el Negociado de Fiestas del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia y en horas de Oficina.

Octava.—La fecha, hora y lugar del sorteo del orden de actuación, todavía no están determinados. Cuando se realice el sorteo, un representante de cada banda remitirá al Comité Organizador tres copias de la obra de libre elección. El Comité tomará todas las medidas para informar, enviar y recibir el material de las bandas españolas y extranjeras que se obliguen a aceptar el resultado del sorteo. El plazo de presentación de las obras de libre elección finalizará el 30 de marzo.

Novena.—Las bandas tendrán derecho a percibir, en concepto de participación, unas aportaciones económicas según la sección a la que pertenezcan, como sigue:

Sección Especial «A»: 300.000 pesetas.
Sección Especial «B»: 250.000 pesetas.
Sección Primera: 225.000 pesetas.
Sección Segunda.—200.000 pesetas.
Sección Tercera: 175.000 pesetas.
Sección Juvenil: 150.000 pesetas.

Décima.—Cada banda tendrá que presentar un certificado que acredite la autenticidad de los documentos entregados por las autoridades competentes.

Las reglas de control son las que están en vigor en el Reglamento de la Federación Regional Valencia de las Sociedades Musicales, que se incorpora, a todos los efectos, en este reglamento.

Ningún miembro permanente de una banda ni ningún profesional estará autorizado a tocar en otra banda que no sea la suya propia y en su propia sección.

Undécima.—El Comité Organizador tomará las medidas para asegurar el correcto desarrollo del concurso. En el caso de que alguna prueba tenga que ser aplazada o interrumpida, el Comité pagará los gastos mínimos causados por este motivo.

Cada banda tendrá que comunicar al Comité el nombre, dirección y número de teléfono de un representante en el momento de la admisión.

Cada banda estará presente en Valencia el día de su actuación con suficiente tiempo para poder participar en la presentación, el desfile, etc.

Duodécima.—Las decisiones tomadas por el Comité durante el concurso, así como los resultados, son inapelables: la inscripción en el concurso implica la completa aceptación de sus reglas.

Vº Bº
EL ALCALDE,

Valencia, febrero de 1986
EL SECRETARIO GENERAL

INFORMACION E INSCRIPCIONES:
EXCMO. AYUNTAMIENTO - Negociado de Fiestas - VALENCIA (España) - Telf. (96) 352 54 70

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

José Francisco Alonso impartiendo lecciones de piano.

de la finca de Altamira que recientemente ha pasado a ser propiedad del Ayuntamiento santanderino. La amplitud de sus aulas, la belleza de su entorno, hacen en principio un lugar ideal para un centro de pedagogía musical. En principio, digo, porque aunque importante es la consecución de un ámbito digno, de nada sirve si su enseñanza no tiene un nivel alto, un rigor. Creo que esto debe de ser prioritario. Santander con rango internacional por partida doble, debe de convertir la enseñanza musical en máxima aspiración. Llevar a cabo este objetivo sin paños calientes, sin PARCHES de poca duración. Por de pronto, y como ya adelantábamos en nuestra revista —número 561— se ha confirmado como director al pianista santanderino residente en Viena, José Francisco Alonso. Según nos comentó, el cargo en principio le seduce, siempre y cuando pueda desarrollar todo un conjunto de posibilidades, y esto que sea compatible con su faceta de intérprete. Por cierto, acaba de ser invitado a formar parte del jurado del Concurso Chaikovsky de Moscú.

Y buenas parecen ser las últimas noticias en torno a la construcción del Palacio de Festivales, cuya subasta de obras ha ganado Dragados y Construcciones, empresa que, según las últimas informaciones, todavía no tiene en Santander la maquinaria necesaria para el inicio de las obras que, según la Consejería de Cultura del Gobierno cántabro, está muy próximo. Una vez comenzadas éstas, se espera la presencia del ministro de Cultura, Javier Solana, para proceder a la simbólica colocación de la primera piedra. Momento que aguardamos con impaciencia. Como lo escrito queda, y no ocurre como las palabras que se las lleva el viento, en 1987 no asistiremos ya a la inauguración del Palacio, tal y como aventuró en 1984 el Director General de Música, aunque sí existe ya acuerdo de voluntades y esto es importante.

Vida musical

No es mucho en cuanto a actividad concertística lo que puedo reseñar, pero sí hay nombres importantes. La Fundación Marcelino Botín prosigue con sus conciertos para la juventud, con la asistencia de estudiantes procedentes de distintos centros docentes de esta región que son trasladados a Santander en un autobús que ha dispuesto la Fundación, de la que próximamente me ocuparé, puesto que está a punto de publicar las bases del Tercer Concurso Nacional de Composición Manuel Valcárcel, organizado por el Conservatorio «Jesús de Monasterio». Por su parte, la Asociación de Amigos del Festival ha mantenido el listón muy alto con la presencia de los pianistas François Joek Thiolliers; los fuera de serie Rosalyn Turek y Krystian Zimermann; Isidro Barrio; el estupendo Cuarteto Beethoven o el decepcionante Cuarteto Bocherini de Lucca. La Caja de Ahorros presentó sus actividades correspondientes al primer trimestre del 86, destacando en lo musical la presencia de nuestras corales, la discreta Orquesta de Cámara André Colson y el ciclo que en torno a «Franz Schubert y el piano romántico» ha estado dando José Francisco Alonso.

PALAZUELOS

Rauf Rasimov.

Destaquemos el recital magnífico de Rauf Kasimov, pianista soviético que obtuvo el cuarto premio en el VIII Concurso Paloma O'Shea, en el Museo Municipal de Bellas Artes, como broche a esta crónica.—**RICARDO HONTAÑON ACHA.**

VALENCIA

II SEMANA DE MUSICA VALENCIANA

Tuvo lugar la II Semana de Música Valenciana, organizada por la Diputación Provincial de Valencia. Además de la edición de partituras —este año los **Quadres Llevantins**, de E. López-Chavarri— y de la convocatoria de una mesa redonda acerca de la situación actual de la música valenciana, hubo dos importantes conciertos a cargo de la Orquesta Municipal, dirigida por su titular, Manuel Galduf. Fueron interpretadas las siguientes obras: **Suite Ofrena a Lluis Milà,** de Vicent Garcés; **Concierto de estío,** para violín y orquesta, de Joaquín Rodrigo; **Concierto para arpa y orquesta de cámara,** de E. López-Chavarri, y **Concierto para piano y orquesta,** de José Moreno Gans. Actuaron como solistas Agustín León Ara (violín), María Rosa Calvo Manzano (arpa) y Perfecto García Chornet (piano). En el segundo de estos conciertos, en edición doble esta vez, la Diputación valenciana rendía homenaje al Año Internacional de la Juventud. Se abrió el programa con **El Retablo de Maese Pedro,** de Falla, dirigiendo Galduf, con tacto y claridad, a un grupo de solistas de la O.M.V., que afrontaron las considerables dificultades de la partitura sin alcanzar, en todos los casos, un nivel óptimo, quizá como consecuencia de una semana bastante sobrecargada. La parte vocal fue asegurada por Manuel Cid («Maese Pedro»), María Aragón («Trujamán») y Manuel Bermúdez («Don Quijote»). El primero evidenció su buen hacer y cuidadoso fraseo, mientras que la soprano cumplía —con el severo inconveniente de su pequeño volumen de voz, a veces casi inaudible en los «tutti»— y Bermúdez tan sólo en la primera jornada rindió al máximo —al parecer, en el concierto matinal, al que asistí, se hallaba indispuesto. El nivel interpretativo ganó muchos enteros en la segunda parte, con un **Pedro y el lobo,** de Prokofieff, perfectamente asimilado por la orquesta y con una narración de Lluis Miquel equilibrada y muy bien dicha, sin los excesos de histrionismo observados en ocasiones anteriores. Por último, el Orfeón Universitario —preparado por Eduardo Cifré— colaboró decisivamente al gran éxito de esta jornada filarmónica con una interpretación vibrante y entregada de la **Cantata Checa**, de Smetana.

Presentación de Angeles Peters

María Angeles Peters se presentó con la O.M.V. con un programa ambicioso y arriesgado, en el que dio pruebas de su musicalidad, correcta emisión, buen gusto en el fraseo y acierto en la intención. Alcanzó calidades expresivas muy estimables en el «Ah, non credea mirarti», de **La Sonámbula,** de Bellini, apoyado en una línea de canto impecable y haciendo uso de una conducta muy ortodoxa con las reglas del bel canto, con ataques en «pianissimo», reguladores resueltos con excelente escuela y una capacidad de comunicación y comprensión del texto muy adecuada. También supo captar el sentido irónico del aria de «Norina», en el **Don Pasquale**, de Donizetti, la dulzura y emoción del «O mio babbino caro», de **Gianni Schicchi**, de Puccini, y el patetismo de buena ley de la «Lucia» donizettiana. Todas estas cualidades permiten compensar las limitaciones de su instrumento, no demasiado rico en armónicos y con su talón de aquiles en el registro agudo, donde es evidente el esfuerzo excesivo, que conduce a una fijación en la emisión e, incluso, a «calar» alguna nota. La Peters está hoy en una situación vocal ideal para papeles con mayor exigencia de matices y de pureza de línea que de volumen o extensión. Además, su presencia física ayuda a despertar la simpatía por el personaje que interpreta, y esto es muy importante en el teatro. De ahí que me atreva a augurarle una carrera brillante y duradera, siempre y cuando persevere en la elección inteligente del repertorio e, incluso, del escenario, ya que su voz es más apta para teatros de dimensiones moderadas y se sostiene mejor con un apoyo orquestal no escesivamente caudaloso. En cuanto al maestro Nino Bonavolontà, cabe subrayar el cuidado que puso en ordenar y equilibrar el sonido de la orquesta, así como su flexibilidad en los «tempi». Estas características, básicas en todo momento, se hacen irremplazables a la hora de moderar las carencias estilísticas, siempre latentes en los acompañamientos al uso. No puedo silenciar la sustitución de última hora de la obertura

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

María Angeles Peters.

de **Il Matrimonio Segreto** por el **Notturno,** del compositor Giuseppe Martucci (1856-1909), página interesante pero más propia de otro contexto. El de este concierto —acertadamente descrito por Ramón Almazán en las notas de programa— era de una coherencia ejemplar y fue una lástima quebrarla incluso con una falta de atención al público, que se tradujo, en la edición del sábado, por el silencio a la hora de comunicar el cambio.

Estreno en España de «Polyptyque»

A pesar de ciertas dificultades de última hora, el programa del 12 y 14 de diciembre pudo ser SALVADO —en el mejor sentido de la palabra— con bastante fortuna. Jean Piget fue el solista de **Polyptyque,** retablo en seis movimientos para violín y dos orquestas de cuerda, de Frank Martin. Esta obra, ofrecida en primera audición en España, se vio flanqueada por la **Sinfonía núm. 100,** de Haydn, y la **Cellebidachiana,** de García Abril, en un concierto dirigido por Galduf y certeramente anotado por Joaquín Arnau.

En el de Navidad puso en juego el titular, una vez más, su flexibilidad y eclecticismo para montar y resolver con éxito lo que, con acierto, ha sido calificado de viaje musical por Venecia, París y Viena. Partiendo de unas **Estaciones** vivaldianas protagonizadas por Félix Ayo y consecuentemente afines a la concepción que este violinista tiene del estilo barroco —documentada en su ya legendaria grabación con I Musici— susceptible hoy de rectificaciones tan sustanciales como las firmadas por Carmirelli, con el mismo conjunto, Harnoncourt o Hogwood, éste en deslumbrante recreación con The Academy of Ancient Music; partiendo por tanto de una obra, cuya congenialidad con una orquesta sinfónica NO ESPECIALIZADA admite un amplio margen de tolerancia, Galduf nos dio una versión creíble, ordenada, progresivamente más conjuntada con el solista —en especial, en «El Invierno»— y supo cambiar totalmente la disposición estilística de la O.M.V. de una a otra parte del programa. En la segunda, el bullicio, incluso la broma, quizá más que la ironía, tuvieron un momento de distensión y buen humor en la suite de **Nuits Parisiennes,** donde el público pudo disfrutar del Offenbach más familiar de la «Barcarola» de **Los Cuentos de Hoffmann,** del «Vals» de **La Bella Helena,** de «Galop» de **Orfeo en los Infiernos,** etc., contando con el plus de unas intervenciones solistas (Monteagudo, Tortajada, Campos y el propio Ayo) oportunas y bien resueltas. Por último, un **Danubio Azul** remansado, sin crestas ni meandros, pero positivamente coloreado, en la lógica TRADUCCION a un idioma no tan próximo al idiosincrático «rubato» vienés. Programa muy concurrido y aplaudido, que confirma nuestra presunción de que la O.M.V. ha de contar con el apoyo decidido —en traducción financiera se entiende— de los organismos responsables, permitiendo que se complete y afiance la renovación material y humana de la misma, con la incorporación de instrumentistas capaces, en las plazas actualmente vacantes, y con la mejora de ciertas cuerdas —por ejemplo, los metales— donde se aprecia, en los últimos tiempos, una disminución cualitativa preocupante.

Sociedad Filarmónica

El primer trimestre de la temporada ha confirmado la positiva oferta de la Sociedad Filarmónica en el curso actual, tal como adelantábamos en una crítica anterior.

Dos artistas soviéticos actuaron el 21 de octubre: el violinista Boris Belkin —ventajosamente conocido por sus grabaciones de los conciertos de Prokofieff (Decca SXDL 7579), Sibelius (Decca SXL 6953), etc.— con Helena Varvarova, en **Sonatas** de Beethoven **(Op. 24, «Primavera»),** Prokofieff **(Op. 94)** y Brahms **(Op. 108).** Sustituyendo al inicialmente previsto Cuarteto de Tel-Aviv se presentó el homónimo vienés Franz Schubert, con obras de Haydn **(Cuarteto Op. 76/3, «Emperador»),** Schubert (el juvenil en **Re mayor, D. 94)** y Dvorak (el **Op. 96, «Americano»)**. Siguió el Trio Yuval (11 de noviembre) interpretando el **Op. 70/1 (Trío de los espíritus)** de Beethoven, el **Op. 67** de Shostakovich y el **Op. 66** de Mendelssohn.

El 25 de noviembre, obras de Chopin **(24 Preludios),** Debussy **(Images II)** y Prokofieff **(Sonata núm. 6, Op. 82)** a cargo del vietnamita Dang Thai Son, ganador del primer premio en el concurso pianístico Chopin de Varsovia, precisamente en la controvertida edición (de 1980), que dio lugar al lanzamiento internacional de Ivo Pogorelich. El recital de Teresa Berganza fue suspendido por indisposición de la cantante, que últimamente parece estar atravesando un periodo crítico en su carrera. El veterano Jean Pierre Rampal, con el concurso pianístico de John Steele Ritter, interpretó la **Sonata Op. 10/3** de Weber, la **KV 403** de Mozart, la **D. 821**, de Schubert —la inicialmente destinada al «arpeggione»—, la transcripción para flauta de la **Sonata en La mayor,** de Franck y las **Variaciones sobre el Carnaval de Venecia,** de Genin.

El retraso experimentado en la filmación del **Otello** que dirige Franco Zeffirelli, con Katia Ricciarelli y Plácido Domingo, fue causa de la cancelación del recital de la soprano italiana en la Filarmónica. Pero la presencia de Rosalynd Tureck, como SUSTITUCION de auténtico lujo, la compensó sobradamente. El formidable programa Bach interpretado por la pianista americana sugiere una doble matización: de un lado, el concepto básicamente ROMANTICO, sin duda ANACRONICO en esta época de revisiones historicistas, y de otro el hecho objetivo de que la infalibilidad de la ejecución no se produce ya de manera absoluta en la Tureck. Partiendo de esta base, el resultado artístico del recital puede calificarse de sobresaliente. El piano, utilizado en el sentido del máximo aprovechamiento de los recursos de la interpretación moderna —con una gama dinámica y un sentido de los «tempi» claramente dispares de la óptica barroca— fue vehículo espléndido de una visión coherente y personalísima de la **Fantasía y Fuga en Do menor BWV 903** (con deslumbrante despliegue contrapuntístico en la exposición y desarrollo del sujeto de la fuga), alcanzando una rara penetración en los movimientos internos de la **Partita núm. 2 BWV 826** (en especial, en la «Allemande» y en la «Sarabande») y por fin un equilibradísimo **Concerto Italiano BWV 971**, dicho de un trazo, con una soltura rítmica y una agilidad en los adornos muy notables. El éxito fue grande, obligando a la Tureck a ofrecer dos propinas bachianas, que conectaron perfectamente con su sentido personal y característico de esta música.

Christa Ludwig

Extraordinario es el calificativo que merece el recital de Christa Ludwig, programado

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

en sustitución del anunciado Trio Collard. La Ludwig tiene 58 años y canta desde hace cuarenta —su debut se produjo, en 1946, en Frankfurt, con el «Orlofsky» de **El Murciélago.** El dato obvia cualquier reserva hacia la salud vocal de la cantante: espléndida, contando con el lógico desgaste de los registros extremos, y en una forma interpretativa que me recordó las grandes «prime donne» del pasado. Su eclecticismo es conocido, pues la Ludwig lo ha cantado TODO, desde la «Fricka» de **Die-Walküre** a la «Angelina» de **La Cenerentola,** pasando por Strauss, Mozart, Bellini, Berg, Verdi, Puccini... La inteligencia con que ha sabido adaptar el repertorio en cada etapa de su carrera, junto con una técnica vocal de estirpe clásica —mucho más ITALIANA en la emisión que otras colegas contemporáneas— le ha permitido situarse en esa especie de OLIMPO canoro al que muy pocos cantantes han llegado. En este recital supo dar la medida de su arte en el campo del «Lied» alemán. Un programa egregio, desplegado desde Schubert a Strauss, con momentos cimeros en los dos **Lieder** de Mahler —del grupo de los **«Rückert»— Ich bin der Welt abhanden gekommen** y **Um Mitternacht,** captando la serena melancolía del brahmsiano **Der Tod das ist die kühle Nacht,** la íntima poesía del straussiano **Die Nacht** o el tono alado y popular de **Die Forelle,** de Schubert, o de la **Rheinlegendchen,** de Mahler, sin olvidar su briosa traducción de **Die drei Zigeugner,** de Liszt o la estremecedora de **Der Tod und das Madchen,** de Schubert, donde logró plenamente el contraste tímbrico y de carácter entre las dos estrofas, la cantada por la angustiada muchacha y la hierática invitación de la muerte. Al piano estuvo Edelmiro Arnaltes, pianista adecuado en los acompañamientos, pero sin la debida brillantez en los pasajes —numerosos— en los que el teclado y la voz deben converger y competir en el plano interpretativo.

DG FAYER

Christa Ludwig dio un recital con obras de Schubert, Strauss, Mahler y Liszt, acompañada por Edelmiro Arnaltes.

Conciertos corales

Como ya es tradicional, el mes de diciembre registra una actividad en los coros valencianos que, si es abundante a lo largo del curso, se hace emoción y ternura en las vísperas navideñas. Así, el Orfeón Universitario, con el concurso del Collegium Musicum y solistas, dirigido aquél por Cifré y éste por J.L. Martínez, recogió la evocación de los grandes tricentenarios de 1985, a la vez que rendía su anual cita —y van 26— con «El mundo canta ante una cuna». El Orfeón Navarro Reverter, dirigido por Ribera, ofreció su «Retaule de Nadal», asimismo con presencia bachiana. El Orfeó Veus Juntes celebró su décimo aniversario con un ambicioso programa a base de Bach, Schütz, Haendel, nuestros Pradas y Cabanilles, etc., siempre bajo la dirección de J.L. Valldecabres. Autores, asimismo, conmemorados por el IV Festival Coral, celebrado entre los días 6 al 8 de diciembre en el Teatro Principal. Y la propia Generalitat valenciana, presente en este anual evento, ha patrocinado la expansión festivalera de coros valencianos en Alcácer, Benaguacil, Benicarló, Bechí, Alcudia, Sagunto, Sueca, etc., con aportaciones significativas de la Coral Vicentina, de la Polifónica, del Orfeó Valenciá, la Vicente Ripollés de Castellón, la Juan Bautista Cabanilles de Algemesí, etc.—**GONZALO BADENES.**

DISCOS CRITICADOS

Págs.

BACH: Conciertos para clave (Eschenbach, Frantz, Oppitz, Schmidt) — 52
BACH: Magnificat Cantata BWV 80 (Stader, Mathis, Töpper, Schmidt, Haeflinger, Schreier, Fischer-Dieskau, Richter) — 52
BERLIOZ: Música orquestal de Romeo y Julieta (Giulini)
BRUCKNER: Sinfonía núm. 8 (Giulini)
CHAIKOVSKY: Conciertos para piano núms. 1 y 3 (Postnikova, Rozhdestvensky) — 53
CHOPIN: 4 Scherzi, Polonesa núm. 7. Polonesa-Fantasía (Arrau)
DONIZETTI: Arias de Gemma di Vergy, Marin Faliero y La Favorita (Bruson, Martinotti)
DURUFLE: Requiem. Cuatro Motetes sobre temas gregorianos (Berganza, van Dam, Corboz)
RESPIGHI: Il Tramonto. Deitá Silvane. 5 Canciones (Scotto, Fulton) — 54
FAURE: Los 13 nocturnos. Tema y variaciones en Do sostenido menor (Collard). **Las 13 Barcarolas** (Collard)
GERSHWIN: Arreglos de canciones (Rampal, Colombier)
GILBERT & SULLIVAN: Fragmentos de The Mikado, H. M. S. Pinafore, The Yeomen of the Guard, Patience, Ruddigore, The Pirates of Pnezance, The Gonfoliers, Iolanthe (Masterson, Tears, Alwyn) — 55
HAENDEL: Tamerlano (Ledroit, Elwes, van der Sluis, Jacobs, Poulenard, Reinhardt, Malgoire)
HAENDEL: Dixit Dominus (Zylis-Gara, Baker, Lane, Tear, Shirley-Quirk, Willcocks)
HAENDEL: Concierto para órgano. Edición Arnold números 1 y 2, Segunda serie núms. 1 y 2 (Koopman)
HAYDN: Concierto para trompeta. MOZART: Conciertos de viento para trompa, fagot y oboe (Herseth, Ckevenger, Elliot, Still, Abbado) — 56

Págs.

MENDELSSOHN: Las 5 Sinfonías. Oberturas. Scherzo en Sol menor (Conell, Mattilda, Blochwitz, Abbado)
MENDELSSOHN: Sinfonía «Escocesa». Obertura «Las Hébridas» (Karajan) — 57
D. SCARLATTI: Misa de Madrid, Stabat Mater (Rifón, Sainz)
VERDI: Arias y escenas de Un ballo in maschera, La forza del destino, Nabucco, Aida y Macbeth (Nilsson)
VIVALDI: Stabat Mater. Nisi Dominus. Concierto en Sol menor (Bowman, Hogwood) — 58
VIVALDI: Il Catone in Utica (Gasdia, Schmiege, Rigacci, Zimmermann, Lendi, Palacio, Scimone)
WALTON: Sinfonía núm. 1 (Haitink)

RECITALES

CABALLE: Arias de Mozart, Verdi, Puccini, Donizetti y Rossini
«XVI Certamen Nacional de Masas Corales de Tolosa» — 59
DI STEFANO: Arias de óperas (Patané, Serafin)
THE ENGLISH CONCERT. Conciertos de Albinoni, Avison, Haendel, Haydn, Pachelbel, Purcell y Vivaldi (Standage, Reichenberg, Pinnock)
KALENDA MAY: Canciones y danzas entre 1200 y 1500. España, Italia, Francia y Alemania — 60
MILNES: Arias de óperas (Varviso)
«NOELS: CANTIQUE ET CHANSSONS». Obras de Gruber, Gluck, Franck, Humperdinck y tradicionales (Schwarzkopf, Mackerras)
«ORGANOS HISTORICOS». Obras de Bruna, Sola y Ximenez (González Uriol)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

VIENA

(Austria)

HOMENAJE A ALBAN BERG

Por Gerardo Antonio Leyser

Las celebraciones de los tricentenarios de Bach, Haendel y Scarlatti dominaron el pasado Año Europeo de la Música. A la sombra de los grandes maestros barrocos, pasaron un tanto inadvertidos los cuatrocientos años de Heinrich Schütz y el centenario de Alban Berg. Más aún, en 1985 no sólo se celebró el centenario del nacimiento de Alban Berg (9 de febrero de 1885), sino también el cincuentenario de su muerte acaecida el 24 de diciembre de 1935. Felizmente en Viena, su ciudad natal, se le dedicó la debida atención a tal punto que la propia Cancillería Federal (Servicio Federal de Prensa) de Austria publicó una documentación sobre la vida, obra y actuación del compositor, traducida a varios idiomas, entre ellos el castellano.

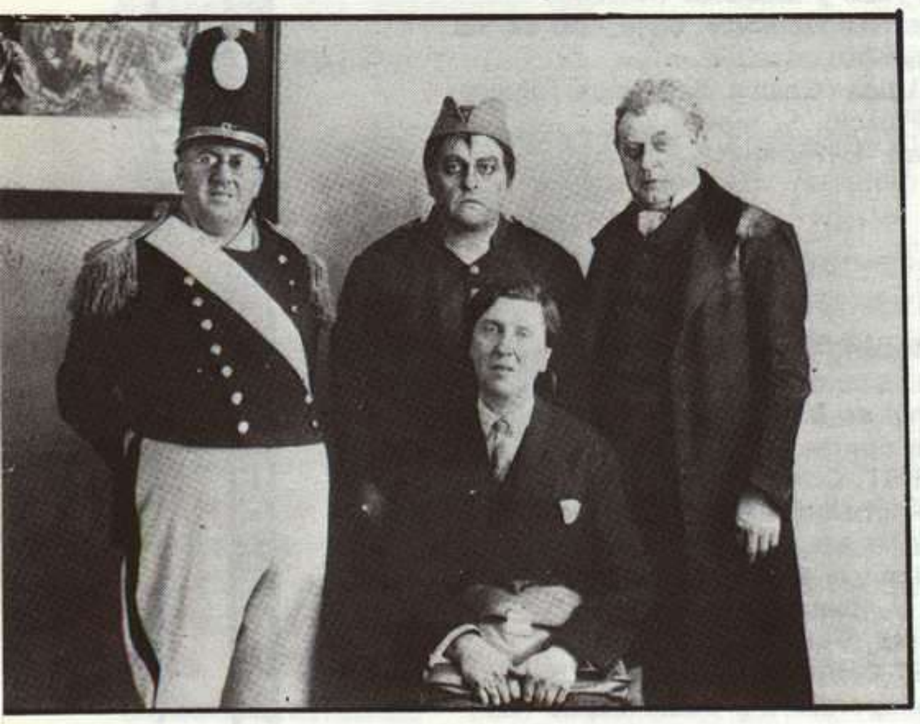
Entre los homenajes a Berg cabe mencionar en primer lugar una importante exposición organizada por la Biblioteca Nacional Austriaca en la que se presentaron documentos, partituras autógrafas, impresas, anotadas y primeras ediciones, así como escritos y cartas del compositor, y otros importantes documentos, fotografías y pinturas en torno a su vida. Pero ninguna exposición, por interesante y buena que sea, puede sustituir la confrontación directa de la obra de un compositor. En este contexto fue más que bienvenido el Festival organizado en octubre de 1985 por la Sociedad del Konzerthaus de Viena en el que se incluyó una parte importante de la obra de Berg. Dicha obra, excluyendo las óperas **Wozzeck** y **Lulú,** no es muy amplia, hecho que impide que se estructuren programas exclusivamente integrados por composiciones de Berg, y aquí cabe felicitar la iniciativa del Secretario General del Konzerthaus, señor Alexander Pereira, quien aprovechó el 60 cumpleaños de Luciano Berio para organizar un Festival de homenaje conjunto, o sea un Festival Berg-Berio. La inauguración de dicho Festival estuvo a cargo del mundialmente famoso Cuarteto Alban Berg, que es el cuarteto titular del Konzerthaus de Viena, con un programa integrado, entre otras obras, por la **Suite Lírica,** de Berg. A continuación, el propio Berio dirigió la Orquesta de la Radiodifusión Austriaca (ORF) ejecutando dos obras propias: **Voci para viola y orquesta** y **Coro (1974-76)** para 40 voces humanas y orquesta, obra en la que Berio continúa explorando y desarrollando las posibilidades instrumentales de la voz humana, diseminando las cuarenta voces (mixtas) entre los instrumentistas de la orquesta. El efecto logrado es interesante y presenta un gran cambio frente a la tradicional perspectiva sonora del binomio coro-orquesta, obteniendo aquí un conjunto homogéneo en el cual la integración entre sonido vocal e instrumental es casi total.

Unos días más tarde Berio dirigió un segundo programa, esta vez con una obra de Mozart, el **Concierto para clarinete en La mayor K 622,** en el que actuó la sobresaliente joven clarinetista alemana Sabine Meyer (víctima involuntaria del conflicto Karajan-Filarmónica de Berlín) que demostró que tiene muy poco que perder al dedicarse a una carrera solística en vez de orquestal. También se llevaron a cabo dos importantes recitales de canto en el marco de este Festival. En primer lugar actuó Jessye Norman con un programa tan fascinante y versátil como lo permite su maravillosa voz. Recitativo y aria "E pur cosi un giorno..." de la ópera **Giulio Cesare** de Haendel, presentaron una contrastada introducción para un recital dedicado al tardío siglo XIX y comienzos del XX, en una sucesión interesantísima de **Lieder** de Brahms, Mahler, Berg y Richard Straus, todo ello matizado por las **Chansons madécasses** de Ravel, brindadas en una versión de gran sutileza interpretativa. De Berg, Jessye Norman cantó las dos versiones existentes de **Schliesser mir die Augen beide,** así como los lieder **Die Nachtigall** y **Vorüber.** La acompañó a lo largo de la velada el pianista Philipp Moll además de diversos instrumentistas para las obras de Haendel, Ravel y Brahms. El otro gran acontecimiento vocal fue el primer recital ofrecido por Dietrich Fischer-Dieskau en Viena desde hace más de un decenio y en el que cantó, acompañado por el pianista Hartmut Höll, obras de Berg y Schoenberg

Retrato de Berg por Schoenberg.

en un programa idéntico al que ofreció el verano pasado en el marco del Festival de Salzburgo y que comenté en mi reseña de dicho Festival.

Ciertamente en un evento dedicado a obras de Berg no podría faltar su **Concierto para violín "A la memoria de un angel",** indiscutiblemente, una de las composiciones capitales de la primera mitad de nuestro siglo. Esta obra halló un idóneo intérprete en el joven violinista vienés Christian Altenburger, quien ya había cosechado triunfos con dicho concierto en centros musicales tales como Nueva York y Salzburgo antes de tener la oportunidad de hacerlo en Viena. Altenburger posee una segura técnica virtuosística además de un serio enfoque musical de la obra, hecho que aunado al experto apoyo brindado por Wolfgang Sawallisch al frente de la Orquesta Sinfónica de Viena, dio lugar a una excelente versión de la obra. En una velada posterior Altenburger tocó la parte de violín del **Concierto de Cámara para piano, violín y 13 instrumentos de viento,** junto al pianista Gerhard Oppitz y la Chamber Orchestra of Europe, bajo la dirección de Heinz Holliger. Unos días más tarde, los mismos brillantes jóvenes instrumentistas de viento volvieron a tocar dicha obra, esta vez bajo la dirección de Claudio Abbado y con la participación del violinista Salvatore Accardo y del pianista Bruno Canino. La ausencia de la Filarmónica de Viena en este Festival, debido a otros compromisos, fue un poco compensada por una tercera versión de esta genial obra ofrecida por la gran orquesta vienesa unas semanas más tarde dentro de su abono sinfónico en la Gran Sala del Musikverein.



Berg, con los cantantes del estreno austriaco de «Wozzeck»: Maikl, Manowarda y Wiedemann.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

coincidiendo casi al día con la fecha del cincuentenario de la muerte de Berg. En esta oportunidad, el director fue Christoph von Dóhnanyi y los solistas fueron Gerhard Hetzel, primer violín de la Filarmónica, y el pianista austríaco Walter Klien.

Debido a la ausencia de la Filarmónica en el Konzerthaus, la exclusiva VEDETTE orquestal del Festival fue la London Symphony Orchestra quien se presentó con dos programas, el primero de ellos bajo la dirección de su titular, Claudio Abbado. El mismo se inició con una espléndida versión de la poco conocida y raras veces escuchada aria de concierto **Der Wein (El vino),** de Berg, estupendamente cantada por la soprano Maria Ewing. Luego, Abbado y su orquesta brindaron una memorable **Sexta sinfonía** de Mahler. La mayor virtud de Abbado consistió en haber sabido estructurar muy sabiamente el contenido expresivo de la obra sin agotarlo antes de alcanzar el trágico DESENLACE final, hecho que suele a menudo ocurrir en versiones impulsivas o apresuradas. Gracias a ello logró uno de los más conmovedores finales de que tenga memoria en la interpretación de esta obra que he tenido la oportunidad de oír bajo la dirección de las más grandes (Bernstein, Karajan, Maazel, etc.) batutas. En su segundo concierto la orquesta londinense demostró la excelencia de sus cuerdas con una magnífica versión de la **Noche Transfigurada,** de Arnold Schonbeg, bajo la dirección de Pierre Boulez, una de las mentes más analíticas entre los directores (compositores) de la actualidad. Boulez también abordó una de las grandes obras de Mahler, **La canción de la tierra** con la participación del no del todo satisfactorio tenor Walter Raffeiner y de la gran mezzosoprano Christa Ludwig.

Curiosamente, la Opera del estado que el año pasado —siendo su director aún Lorin Maazel— presentó una semana (jornadas). Berg con montajes de sus óperas **Woozzek** y **Lulú** y un espectáculo de ballet con coreografías de tres de sus obras, no le dedicó en 1985 mayor atención a quien fue, sin lugar a dudas, el más importante compositor de óperas nacido en Viena (ello, por supuesto, sin tener en cuenta al género ligero de la opereta y esa maravillosa CASI OPERA que es **El Murciélago** de J. Strauss). No obstante corresponde mencionar que ambas óperas de Berg son parte integrante del repertorio de la casa, tratándose, en el caso de **Lulú,** de la versión en tres actos completada por Friedrich Cerha.

Berg a través del disco: primera edición de la obra completa

La industria discográfica también realizó considerables esfuerzos para la difusión de la obra de Berg. En este contexto quisiera mencionar la edición discográfica (en 10 LP) de todas las obras publicadas (puede prácticamente decirse de la obra completa) de Berg realizada por la Deutsche Grammophon, en conmemoración al centenario de su nacimiento.

A dicha edición, importada en España, RITMO dedicó un "Ensayo discográfico" en su número 555 de mayo de 1985 **(Una edición histórica de la obra de Alban Berg).**

Se trata, en definitiva, de un más que loable esfuerzo editorial por parte de la Deutsche Grammophon en una época bastante dominada por empresas discográficas de más seguro éxito comercial, y es de esperar que la misma contribuya a difundir la obra de este gran genio musical de nuestro siglo XX.

SAO PAULO
(Brasil)

XVI FESTIVAL DE INVIERNO DE CAMPOS DE JORDAO

Por Leticia Pagano

Bajo la dirección del maestro Eleazar de Carvalho se celebró en Campos de Jordao el XVI Festival de Invierno, en el que participaron casi doscientos jóvenes becarios, treinta y dos profesores y dos orquestas.

La Orquesta del Estado de Sao Paulo, cuyo director titular es el maestro Eleazar de Carvalho y la Orquesta Sinfónica de Campinas (titular, Benito Juarez). Los maestros Juan Serrano y Lutero Rodríguez fueron otras batutas propicias para animar el gran número de conciertos, becarios y oyentes que hicieron posible el gran éxito de este Festival de Invierno.

Como auténticos valores de la música brasileña joven actuaron el violoncelista Antonio Menezes, premio Chaikovsky, de Moscú; José Feghali, pianista de 24 años, ganador del Concurso Van Cliburn en 1985; Marcos Moncov, oboista de 18 años y uno de los concursantes de mayor categoría en el Concurso Eldorado; el muy premiado viloncelista Claudio Jaffé y su hermano Marcelo, violinista del Cuarteto Ciudad de Sao Paulo; el flautista Antonio Carlos Carrasqueira y su hermana María José (piano). Además, actuaron pianistas jóvenes brasileños que viven en Europa como Araceli Chacón y Cristina Ortiz, y otros ya consagrados como Nelson Freire y Arnaldo Cohen. Si tuviéramos que elegir otros nombres lo haríamos con Amaral Vieira, un pianista que realiza una verdadera lección de técnica en las obras de Franz Listz, además de ser compositor, con obras de muy amplia aceptación, premiadas en Europa y en 1984, por la Asociación Paulista de Críticos de Arte, importante galardón que también obtuvo el pianista y compositor Almeida Prado.

También se desarrolló el Concurso Latino Americano de Jóvenes Instrumentistas, bajo la coordinación del compositor Marlos Nobre y otro importante certámen, el que para instrumentistas y cantantes organiza la Orden de los Músicos del Brasil, con la colaboración de la compositora Lina Pires de Campo y de la profesora Neide Rodriguez Gomes. Concursos hay muchos, y de interés, destaquemos los de la Facultad Marcelo Tupinamba, bajo la dirección del profesor Carlos Roberto Randi; el II Concurso de Organo "Antonio Silva», organizado por Lourdes Franca (compositora) y Anita Salles (organista), la primera edición de éste fue coordinada por Elsa Moreira Bevilaqua Cavalcanti en Río de Janeiro, ella es la presidenta de la Academia Internacional de Música que abrió sus puertas el pasado 25 de octubre en Río de Janeiro. No podemos olvidar el primer concurso que lleva el nombre del compositor brasileño Fructuoso Vianna, en el que se difunden obras de este maestro, que tiene en sus hijas Anna María y María Guillerminha Vianna entusiastas divulgadoras de sus ricas composiciones.

Quisiera pronunciar una palabra de elogio al director del Centro Pro Musica Brasileña, el compositor Oswaldo Lacerda y a su esposa, la pianista Eudoxia de Barros Lacerda y también a las programaciones de música clásica del canal 2 de televisión (Radio y Televisión Cultura), que dirige el maestro Diego Pacheco. También tienen gran difusión las programaciones de la Radio Eldorado, así como las actividades de la Sociedad de Música Brasileña, que dirige el compositor Sergio Vasconcelos Correa.

Por último, consignar que la Asociacion Paulista de Críticos de Arte ha premiado a tres músicas de la agrupación Coral Lírico: Esther Wajmann, Marilia Siegl y Lenice Prioli. Todo ello me permite destacar para RITMO los progresos alcanzados por los jóvenes músicos brasileños.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

PARIS

(Francia)

CENTENARIO DE HENRI COLLET

Por Delfín Colomé y Pujol

El año 1985 ha sido para los melómanos un año rico en efemérides. Pero hay una que, desde la óptica de nuestro interés musical en Francia, convendría no dejar escapar: el centenario de Henri Collet, nacido en París el 5 de noviembre de 1885.

La apasionante figura de Henri Collet ha despertado en nuestros musicólogos sentimientos contradictorios. Federico Sopeña, excelente conocedor del personaje, le sitúa dentro de una generación muy concreta de hispanistas «*perfectamente conocedores del oficio, excelentes investigadores, pero casi siempre en la línea picaresca y pintoresca*», en permanente búsqueda de una España ESPECIAL «*en la que incluso su punto más alto de gloria, su misticismo, viene a través de grandes exageraciones (¡habría que oír a la Condesa de Noailles "recitando" a Santa Teresa!)*». Ello sin perjuicio de que sea considerado —con todos los matices— como una de las personalidades más relevantes para el conocimiento de la música española en este país. De Collet dejó dicho Manuel de Falla: «*Ha sido uno de los más perseverantes y eficaces propagandistas de nuestra música en Francia, por lo que le saludo con mi más vivo reconocimiento*».

En Henri Collet el amor por España despierta tempranamente. «*A los nueve años* —escribió— *me fui a Burdeos, radiante porque me acercaba a España, cuya sola mención me hacía soñar*». En el Conservatorio de la ciudad atlántica —donde lo español está tan y tan presente— Collet estudia con Joseph Thibaud. Más tarde, en Toulouse, es alumno de Déodat de Séverac. Al mismo tiempo sigue brillantes estudios universitarios, doctorándose en Letras con una tesis reveladora: **Misticismo musical español en el siglo XVI.** Obtiene, asimismo, una cátedra de español que ejercerá durante

Henri Collet en 1921.

toda su vida junto a su notable actividad musical y musicológica.

Para preparar su tesis habrá viajado repetidamente por España, donde establece sólidos vínculos con nuestros músicos, llegando a cursar estudios de perfeccionamiento en composición con Felipe Pedrell y Federico Olmeda. Ambos le transmiten su pasión folklorista y, en especial, este último sobre el folklore castellano.

De vuelta a París, Collet recibe una santa y generosa influencia de Gabriel Fauré. En París también conoce a Falla, con quien mantiene una sólida amistad. Lamentablemente, su gran obra sobre Manuel de Falla —después de completar las biografías de Victoria, Albéniz y Granados— queda inconclusa a su muerte. Falla, que cariñosamente le distingue con el calificativo de «*alumno-amigo*», le enseña a orquestar, inculcándole —según su propia expresión— «*el gusto por la instrumentación por timbres puros*».

Collet CEDIO a Falla el tema de una de sus canciones sobre textos de Francis James: **Ce sont de grandes lignes paisibles**, que agradaba enormemente al maestro gaditano, para sus **Noches en los jardines de España.**

Su obra musicológica se complementa con tres obras más sobre España: **Renacimiento musical español en el siglo XIX, Desarrollo de la música española en el siglo XX** y una **Contribución al estudio de las Cantigas de Alfonso X el Sabio.** Sus cualidades de hispanista son reconocidas con dos nombramientos paralelos: la Cátedra de Folklore en el Instituto de Estudios Hispánicos de París y su ingreso en la Academia de San Fernando de Madrid.

En 1929 gana el Premio Nacional de Literatura con su primera y única novela **La Isla de Barataria,** cuya acción transcurre, claro está, en España. Todo ello hizo que en una época determinada Collet se hiciera acreedor al título —sobradamente merecido— de «Cónsul de la Música Española en París».

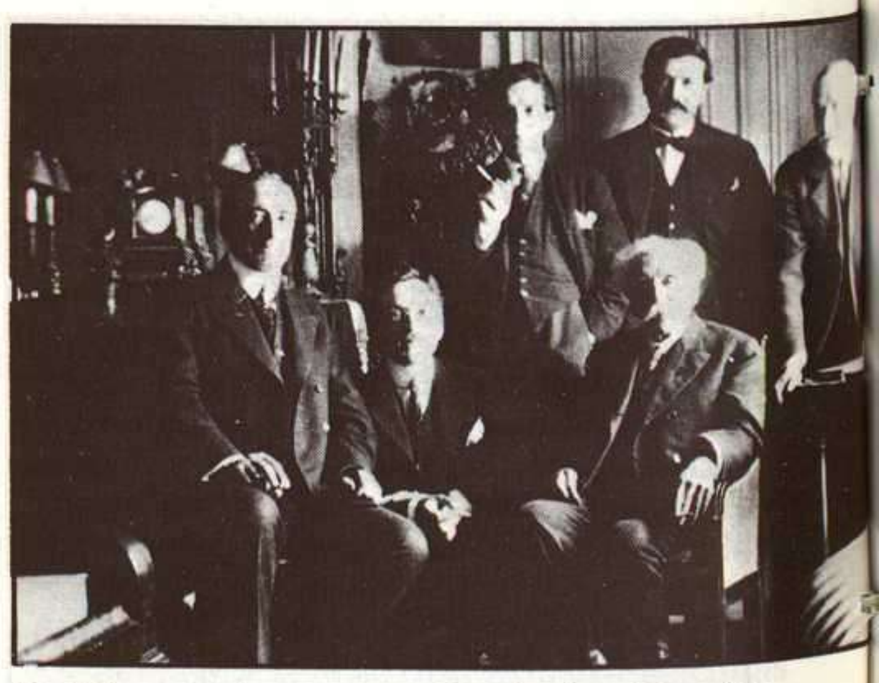
Un significativo hallazgo de Collet, que, por una vez, no tiene nada que ver con nuestro país, es el de haber acuñado, en 1920, en la revista **Comoedia** —en la que ejerce como crítico musical— el término «*Grupo de los Seis*» para referirse al naciente grupo de Milhaud, Poulenc, Auric, Honegger, Durey y Germaine Tailleferre. Una paradoja, si se quiere, para un hombre situado tan lejos de los parámetros enunciados por Cocteau en **Le coq et l'arlequin,** manifiesto OFICIAL del sexteto en cuestión.

En el campo de la crítica, Collet fue asiduo colaborador de múltiples revistas y periódicos franceses (la citada **Comoedia, Lyrica, Musique et Radio, Opera, La revue musicale**) y extranjeros, entre los que figuró —durante una extensa etapa— nuestra revista RITMO.

Pero su españolismo no se detiene en la musicología, sino que impregna su propia música, llena de títulos libres de toda sospecha: **Cantos de Castilla, Danzas Castellanas, Los toreros, Poema de Burgos, Concierto flamenco,** para piano y orquesta frecuentemente interpretado por Iturbi, **Bolero** transcrito para la guitarra por Andrés Segovia. Sobre estas obras escribió Turina en **El Debate,** en un bello artículo titulado **Un músico hispanista:** «*Al lado de Pedrell y Albéniz, Henri Collet ha querido aportar su piedra al edificio patriótico y ha compuesto obras bellas y expresivas*».

Es, lamentablemente, esta faceta de compositor la que resulta más desconocida de la poliédrica personalidad de Collet y sobre la que su emprendedora hija, Mme. Clostre-Collet, ha edificado una serie de loables acciones para conmemorar el centenario de su padre enfatizando su notable categoría como **compositor, autor de obras de todo tipo, que van desde la música orquestal (Sinfonía de la Alhambra)**, de cámara **(Romería castellana** para quinteto de viento, **La perra mora** para diez instrumentos, etc.), ballets **(Clavelitos)**, música vocal **(Poema de un día, 14 cantos polifónicos españoles)**, música religiosa **(Misa de San Cristóbal)** y música para teatro **(Font aux cabres, Godefroy** sobre un sketch de Courteline y —entre otras más— **La cabra de oro,** ópera cómica que le valió en 1937 el Premio Musical de la Villa de París.

Sería muy interesante que su música, de alguna manera, pudiera ser más conocida en nuestro país, al que Collet tanto quiso.



Collet, sentado en el centro, junto a Fauré y otros músicos franceses.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LONDRES

(G. B.)

ESTRENO INGLES DE LA CANTATA», DE GERHARD

Por Agustín Blanco Bazán

Luego de estudiar con Granados y Pedrell, Roberto Gerhard se trasladó a Berlín y Viena, de donde regresó convertido en un discípulo de Arnold Schoenberg. Su vuelta a Cataluña significó, asimismo, un retorno a sus primeras fuentes de inspiración musical. En este sentido su enrolamiento en la segunda escuela vienesa no significó, como en caso de los fundadores de ésta última, una opción por el formalismo abstracto a expensas de lo figurativo. La **Cantata «L'alta naixenca del Rei En Jaume»** es una verdadera síntesis de materia folklórica catalana y sintetismo formal absorbido en Europa Central.

EL NACIONALISMO POST-VIENES de Gerhard sólo duró hasta el inicio de su auto-exilio en Cambridge, y tal vez fue esta infortunada circunstancia la que influyó para una mayor inclinación hacia el abstraccionismo creador de sus maestros vieneses. De entonces en adelante, Gerhard sería catalogado como músico de «avant-garde», y sus obras inspiradas en temas catalanes, desvalorizadas como tempranos experimentos NACIONALISTAS, de valor secundario frente a creaciones como los **Cuartetos de cuerda** o la **Cuarta Sinfonía.**

El hecho de que la **Cantata,** cuyas principales características se comentarán a continuación, haya recibido su «première» mundial a más de cincuenta años de su composición, debe ser imputado más a esta equívoca desvalorización de lo autóctono en aras del snobismos musical que imperó en los años treinta, que a los obstáculos que un régimen como el franquista haya podido oponer a su ejecución. Piénsese que tres años sepaaran la composición de la **Cantata** del comienzo de la guerra civil.

Ahora bien, ¿ha remitido realmente este snobismo? ¿Cómo juzgar obras como la **Cantata,** a la luz de un debate sobre la revalorización de Gerhard, que parece tener mayor auge en el extranjero que en España?

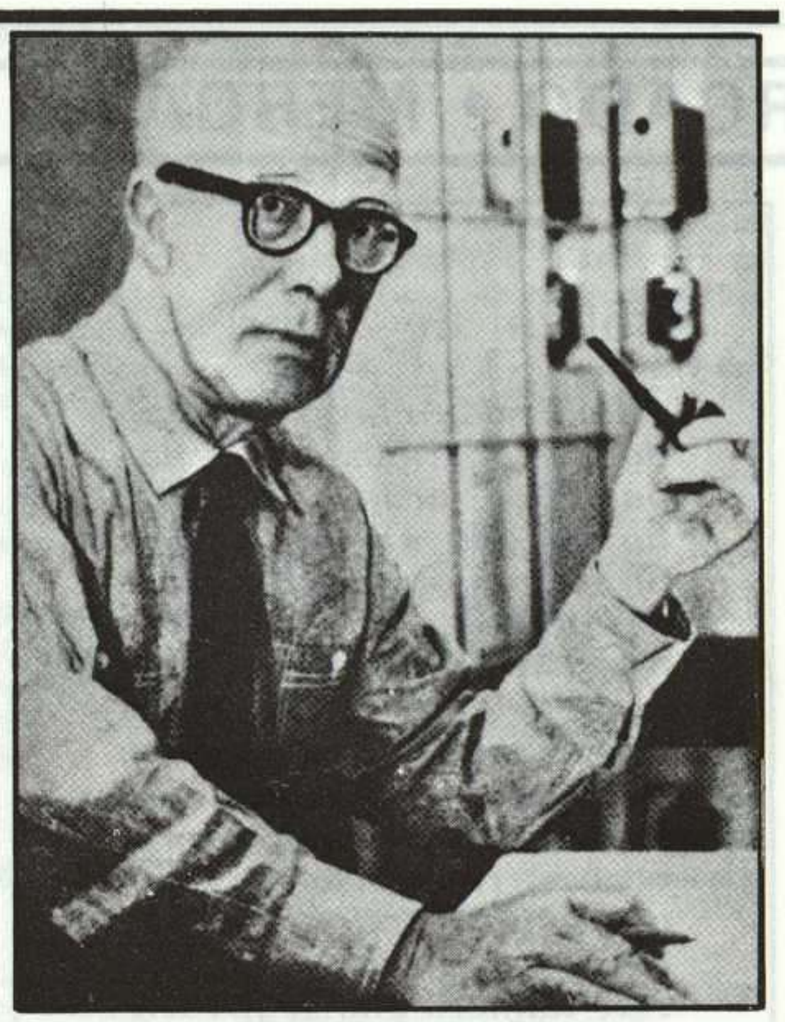
Como una de las posibles respuestas a este interrogante, ofrezco la opinión vertida por el crítico inglés Calum MacDonald con motivo del estreno de la obra en Gran Bretaña: «*Las obras catalanas son el suelo donde germinó todo el resto, y la disciplina que adquirió de la segunda escuela vienesa le beneficiaron en la composición de las mismas, igual que lo hicieron en relación a sus postreras sinfonías y obras de cámara*». (22 de agosto de 1985). Confío que la siguiente explicación de la **Cantata** servirá para fortalecer esta opinión.

En el argumento de la obra describe un ardid supuestamente urdido por los notables de Montpellier para obtener un heredero real de su Reina María, quien, ya viuda de su primer marido y divorciada del segundo, afrontaba un nuevo fracaso matrimonial. Su tercer marido, Pedro de Aragón, Conde de Barcelona, también había pedido la anulación del vínculo, y, mientras se desarrollaba el trámite correspondiente, se daba a aventuras amorosas con diversas damas de la región. El ardid consistió en reemplazar una de ellas por la misma Reina, y gracias a la oscuridad de la alcoba, la concepción del Rey Jaime quedó consumada, antes que el divorcio de sus legítimos padres.

Mientras que el poema de Carner se extiende a lo largo de doscientos cuarenta versos hasta el nacimiento de quien habría de ser uno de los más grandes monarcas de Aragón y Cataluña, Gerhard puso en música tan sólo ciento cuatro de ellos, entre los cuales se encontraban nueve versos del «Divino» y la totalidad de la «Follia», expresamente agregados por el poeta para la ocasión. El indicio más categórico de la nueva disciplina VIENESA del compositor consiste tal vez en su concentración temática sobre la concepción del «Rey», expresada a través de cinco movimientos que transcurren en apenas quince minutos y sintetizan un variadísimo y espontáneo «potpourri» de motivos populares religiosos y profanos.

El primer movimiento («Introduccio i Letania») nos presenta al verdadero protagonista, el pueblo de Montpellier en prolongada plegaria («Set dies i set nuits»!) por la obtención del milagro que ellos mismos posibilitarán con su astucia. Ya a partir de este comienzo se perfila la caracterización musical de la trama: la letra es siempre letánica y sumisa a una suerte de religiosidad institucional, mientras que las disonancias de la orquestación se encargan de proporcionarnos una risueña combinación de las pasiones eróticas del «Rey» con la oculta picaresca del pueblo, que serán finalmente los elementos que posibilitarán el milagro por el cual se reza en forma aparentemente tan piadosa.

La «Follia» se inicia con un vivaz «scherzo» que describe las apasionadas fantasías del «Rey» ante la invitación de un emisario (sólo baritonal) a gozar de los encantos de una dama «que fins avui se us ha escondit» («que hasta ahora se os ha ocultado»). El coro decide acompañar cautamente y en forma apenas insinuada las expresiones del alcahuete. Sin perjuicio de ayudarle en su cometido, la función del coro es formalmente la de rezar o proclamar virtudes y por ello prefiere acompañar cautamente la broma de que será víctima el Soberano. Hay lugar no obstante para un tierno coro femenino que al introducirnos a la misteriosa atmósfera de la alcoba sombría donde la «Reina» aguarda a su marido, musicaliza insuperablemente la belleza del texto: «el rei, roent, esmaperdut,/que la reina hi fos/la clara dona de virtut, amb llavi mut/i embolcallant el cap, tan ros/de tenebros». («Y en aquella noche fue decidido que en aquella cama, que el Rey imaginaba de pecado, tan furioso y fuera de sí se hallaba de pasión, que la Reina allí estuviera, esa inocente dama de virtud, con sus labios herméticos, y su cabeza cubierta, en la oscuridad del ardid.»)



Roberto Gerhard, creador de la vanguardia musical española.

Finalmente, el éxito de la confabulación se expresa en un maravilloso ejemplo de sintetismo musical al servicio de la descripción erótica: la «follia» del Rey, aplicada al acto de engendrar su heredero, es una fulgurante y momentánea síntesis del «scherzo» inicial desarrollada en «pianissimo», sobre semicorcheas con orquestación de tímpanos y viola.

El siguiente movimiento es una «Passacaglia» en la cual el coro describe a los cónsules, damas de palacio, notarios, jueces y monjes, todos «molt taciturns de santedat», que lentamente se arrodillan a alabar a Dios en un sereno coral. La alabanza religiosa se halla ahora totalmente consustanciada con la humorada que finalmente condujo al milagro: «Que la folgança que hem parada ens sigui causa de perdó» («que por la burla que nos hemos permitido seamos perdonados»). Un diáfano y distendido «Amén» lleva la obra a una casi imperceptible conclusión.

La crítica fue prácticamente unánime en considerar a la **Cantata de L'Alta naixenca del Rei En Jaume,** no como un temprano experimento de un compositor aún hoy inexplicablemente relegado, sino como un ejemplo de su PRIMERA MADUREZ.

Quien acepte este criterio, o quien simplemente escuche la obra, advertirá que el apodo de NACIONALISTA con su inevitable sabor limitativo es en este caso inapropiado. La **Cantata** es, simplemente, de un catalanismo medular en su materia y de un universalismo categórico en su forma.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Boletín de Acutres

La firma Acutres, fabricadora y distribuidora de las pantallas acústicas Vieta, ha editado un boletín que ofrece información sobre sus productos. En el número uno, Arturo Treserras, gerente de Acutres, apunta las intenciones de esta edición: «mantener puntualmente informados de nuestros proyectos, realizaciones e inquietudes a todos nuestros amigos y seguidores». En este número uno se presenta la nueva pantalla acústica omnidireccional « L'Adagio», la nueva línea de pantallas PR y se informa sobre el stand de Vieta en Sonimag 85.

PANTALLAS ACUSTICAS
VIETA
Boletín informativo editado por acutres s.a. 1
VIETA
Ante todo, gracias.
L'ADAGIO: Una nueva pantalla acústica omnidireccional.
Es fruto de largos años de investigación, y se han utilizado para ello las técnicas más modernas.

«Compact disc» portátil

Technics acaba de lanzar al mercado un reproductor de discos compactos portátil, el SL-XP7, el más pequeño y ligero del mundo. Sus dimensiones son de 126×32×126 mm., y el peso, 650 gramos. Este compac disc emplea una nueva tecnología que incluye un fonocaptor con sistema único de rayos láser de enfoque fino FF1 de Technics, que incluso mejora la reproducción. La marca Technics había lanzado hace seis años un giradiscos del tamaño de un long-play, el SL-10, de alta tecnología y revolucionario diseño.

El HI-FI Grand Prix para Polk Audio

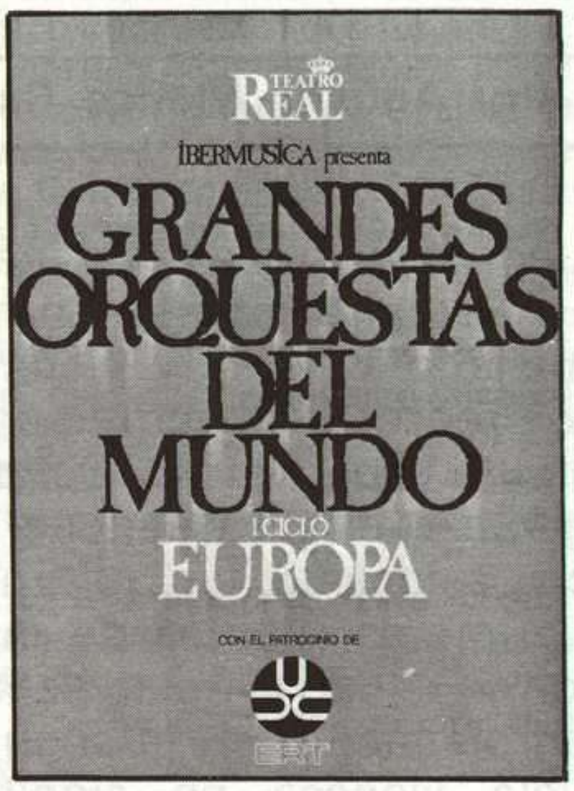
Polk Audio, firmar importada en España por Joytel, ha conseguido el número uno del ranking establecido por Audio Video ITL, el llamado Hifi Grand Prix. El modelo galardonado es el SDA-SRS, una caja acústica adaptada a las nuevas tendencias del audio. Polk Audio es el único fabricante de cajas acústicas y altavoces del mercado que ha alcanzado cotas tan elevadas de reconocimiento y aceptación: durante los tres últimos años aparece en el número uno del ranking establecido por Audio Video ITL según votaciones realizadas por comercios especialistas, críticos y público de Estados Unidos. Ha conseguido el Hifi Grand Prix con los siguientes modelos: RTA-12B (año 1981), SDA-I (1982), SDA-II (1983), SDA-CRS (1984), SDA-SRS (1985).

Patrocinios concertísticos de Hazen y E.R.T.

La firma Hazen patrocina el Ciclo de Grandes Intérpretes que Ibermúsica organiza en el Teatro Real durante el año 1986. En este importante ciclo se desarrollan las actuaciones de Lazar Berman, Nicolas Economou, Wladimir Spiakov, Sergei Bezrodny, Maria Joao Pires, Rafael Orozco y Murray Perahia. Felix Haxen ha patrocinado en numerosas ocasiones conciertos, becas, ayudas a compositores, recitales benéficos, ediciones musicales y concursos.

En el ciclo patrocinado por Unión de Explosivos Riotinto, también organizado por Ibermúsica en el Teatro Real, actuarán once orquestas con un total de dieciocho conciertos, algunas lo hacen por primera vez en España, como la inglesa St. John's Smith Square, la italiana del Maggio Musicales Fiorentino, la Orquesta Joven de la Comunidad Europea, la Scottish National Orchestra y la Filarmónica de Rotterdam. Entre las agrupaciones que ya han visitado nuestro país se encuentra la Academy of St. Martin-in-the-fields, la Royal Philharmonic Orchestra, la Philharmonia Orchestra, la Filarmónica de Leningrado y la London Symphony Orchestra. La aportación española se concreta en la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós), que ofrecerá un concierto monográfico dedicado a los centenarios de cuatro músicos españoles: Padre Donosti, Julio Gómez, Jesús Guridi y Oscar Esplá. Los directores de excepción que nos visitarán son: Yuri Temirkanov, Zubin Mehta, Vladimir Ashkenazy, Claudio Abbado, James Conlon, Maris Janson, Evgueni Mravinsky, John Lubbock, Kenneth Sillito, James Judd y Neeme Jarvi, además de los españoles Jesús López Cobos y Jorge Rubio.

TEATRO REAL
IBERMUSICA presenta
GRANDES INTERPRETES
X CICLO
CON EL PATROCINIO DE
HAZEN


TEATRO REAL
IBERMUSICA presenta
GRANDES ORQUESTAS DEL MUNDO
I CICLO
EUROPA
CON EL PATROCINIO DE

MERCADO • MERCADO

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cartelera

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid)

Abono A

21, 22 y 23 de marzo.—Dukas: **El aprendiz de brujo.** Llácer Pla: **Concierto para piano y orquesta** (estreno encargo de la ONE). Sibelius: **Sinfonía núm. 5 en Mi bemol mayor.** Fernando Puchol (piano). Director: Maximiano Valdés.

Abono B:

28 de febrero y 1 y 2 de marzo.—Bruckner: **Sinfonía núm. 8 en Do menor.** Director: Jesús López Cobos.

Abono libre:

7, 8 y 9 de marzo.—Stravinsky: **Perséphone.** Beethoven: **Concierto núm. 4 en Sol mayor, Op. 58.** Hugh Tinney (piano), Catherine de Seynes (recitadora) Christer Bladini (tenor). Coro Nacional de España. Director: Maximiano Valdés.

14, 15 y 16 de marzo.—Bach: **La Pasión según San Mateo.** Helen Donath (soprano), Anne Gjevans (contralto, Horst Laubenthal (bajo). Coro Nacional de España. Director: Jesús López Cobos.

VII CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real, de Madrid)

Abono C. Recitales:

4 de marzo.—Obras de Chopin, Cassadó y Villalobos. Enrique Correa (violoncelo), María Ruiz Casaux (piano).

11 de marzo.—Obras de Schubert, C. Halffter, Liszt y Prokofiev. Hugh Tinney (piano).

Abono E. Música de cámara y polifonía:

18 de marzo.—Obras de Malipiero, Weill, Ghedini y Villalobos. Grupo Koan. Director: José Ramón Encinar.

TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid)

28 de febrero, 3, 6, 8 y 10 de marzo.—Richard Strauss: **Salomé.** Libro: Hedwig Lachmann, según Oscar Wilde. Hildegard Behrens, Hors Hiestermann, Donald McIntyre, Franz Wechter. Dirección de escena: Seth Schneidmann. Producción: Teatro de la Zarzuela. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro del Teatro de la Zarzuela. Director: Antoni Ros Marbá.

24, 26 y 30 de marzo y 2 y 4 de abril.— Mussorgsky: **Boris Godunov.** Ruggero Raimondi, Stefania Toczyska, Vladimir Atlantov, Martha Szirmay, Sergei Koptckak, Günter von Kannen, Dirección de escena, Piero Faggioni. Producción: Grand Opera de Houston. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro del Teatro de la Zarzuela. Director: Emil Tchakarov.

IBERMUSICA. CICLO GRANDES INTERPRETES (Teatro Real, de Madrid)

12 de marzo.—Schumann: **Escenas infantiles, Op. 15. Escenas del bosque Op. 82.** Debussy: **Pour le piano.** Mozart: **Sonata Kv 310.** Beethoven: **Sonata Op. 110.** Maria Joao Pires (piano).

IBERMUSICA. CICLO GRANDES ORQUESTAS DEL MUNDO (Teatro Real, de Madrid)

15 de marzo.—Concierto conmemorativo del centenario de cuatro maestros españoles. Padre Donosti: **Cinco preludios.** Julio Gómez: **Suite en La.** Jesús Guridi: **Así cantan los chicos.** Oscar Esplá: **La pájara pinta.** Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Director: Jorge Rubio.

IBERCAMERA (Palau de la Música Catalana, Barcelona)

5 de marzo.—Orquesta Sinfónica de Moscú. Gregory Sokolov (piano). Directora: Veronika Dudarova.

6 de marzo.—Orquesta Sinfónica de Moscú. Gerard Claret (violín), Enrique Santiago (viola). Directora: Veronika Dudarova.

11 de marzo.—Maria Joao Pires (piano).

17 de marzo.—Orchestra of St. John's Smith Square. Eulalia Solé (piano), Alison Hargan (soprano), Howard Milner (tenor), David G. Smith (bajo). Director: John Lubbock.

18 de marzo.—Orchestra of St. John's Smith Square. Orfeó Catalá. Montserrat Alavedra (soprano), Manuel Cid (tenor), David G. Smith (bajo). Director: John Lubbock.

24 de marzo.—Gyorgy Sebok (piano).

EUROCONCERT (Palau de la Música Catalana, de Barcelona)

7 de marzo.—Haydn: **Sinfonía en Do menor, núm. 95.** Mozart: **Concierto para piano y orquesta en Re menor Kv 466.** Beethoven: **Sinfonía núm. 8 en Fa mayor.** Paul Gulda (piano). Orquesta del Mozarteum de Salzburgo. Director: Edgar Seipenbusch.

25 de marzo.—Schumann: **Romanza Op. 28 núm. 2. Fantasía Op. 17,** Liszt: **Mefisto Vals.** Schubert-Liszt: **Tres Lieder.** Liszt: **Funerales. Rapsodia española núm. 20.** Carme Vilá (piano).

SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA. FUNDACIO CAIXA DE PENSIONS (Barcelona)

6 de marzo.—Obras de Byrd, Palestrina, Victoria, Lassus, Navarro, Haendel, Morley, Cardoso, Lopes Morago. Pro Cantione Antiqua. Director: Mark Brown. Sta. María de Jesús de Gracia.

11 de marzo.—Obras de Gabrieli, Scheidt, Schütz y Clemens non Papa. Ensemble Clément Janequin. Les saqueboutieres de Tolouse.

13 de marzo.—Hindemith: **Música para un funeral.** Mozart: **Exultate, jubilate K 158a. Oratorio «Die Schuldigkeit des ersten Gebots» K 35.** Mayumi Namuri (soprano), Carina Mora (soprano), Joan Cabrero (tenor). Muhner Camerata. Director: Jordi Mora. Sta. María de Jesús de Gracia.

17 de marzo.—Cantos litúrgicos de Cuaresma y Pascua de Resurrección. Coro Armenio de la Comunidad Mekhitarista de Venecia. Santa María de Jesús de Gracia.

20 de marzo.—Bach: **La Pasión según San Mateo.** Howard Crook (tenor), Grégory Reinhart (bajo), Agnes Mellon (soprano), René Jacobs (contratenor), Niklaus Tüller (bajo). Collegium Vocale de Gant. La Chapelle Royale. Director: Philippe Herreweghe. Palau de la Música Catalana.

21 de marzo.—Obras de Lassus, Palestrina, Gesualdo y Des Pres. Collegium Vocale de Gant. Director: Philippe Herreweghe. Sta. María de Jesús de Gracia.

LUNES MUSICALES DE R.N.E. (Sala Fénix, de Madrid)

3 de marzo.—Música para piano de Franz Liszt. Hugh Tinney (piano).

10 de marzo.—Transcripciones de poemas sinfónicos de Liszt para dos pianos. María Angeles Rentería y Jacinto Matute (pianos).

17 de marzo.—Música para piano de Liszt. Gyorgy Sebok (piano).

25 de marzo.—Obras corales de Liszt. Coro de Radiotelevisión Española. Director: Pascual Ortega. Iglesia de San Jerónimo el Real.

31 de marzo.—Música para piano de Liszt. Mark Zelster (piano).

DIMERCRES MUSICALS DE RADIO NACIONAL (Casal del Metge, Barcelona)

5 de marzo.—Trascripciones para piano de Liszt. Rogelio Gavilanes (piano).

12 de marzo.—Trascripciones de obras de Beethoven de Liszt. Jean Louis Haguenauer (piano).

19 de marzo.—Armonías poéticas y religiosas de Liszt. Isidro Barrio (piano).

26 de marzo.—Canciones de Liszt. Manuel Cid (tenor). Miguel Zanetti (piano).

ORQUESTA SINFONICA DE RADIOTELEVISION (Teatro Real, de Madrid)

6 y 7 de marzo.—Beethoven: **Obertura de Coriolano.** Bartók: **Concierto para dos pianos, percusión y orquesta.** Falla: **Interludio y danza de «La vida breve».** Turina: **Danzas fantásticas.** José Alfonso Martínez (piano), Juan Manuel Moreno (piano), Juan José Guillén (percusión), Arturo Sala (percusión). Joven Orquesta Nacional de España. Director: Edmon Colomer.

13 y 14 de marzo.—Rossini: **Pequeña misa solemne.** García Abril: **Obra estreno:** Coro de la RTVE. Director: Pascual Ortega.

20 y 21 de marzo.—Brahms: **Un Requiem alemán.** Edith Wiens (soprano), Tom Krause (barítono). Orquesta Ciudad de Barcelona. Coro de RTVE. Director: Antoni Ros Marbá.

SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

4 de marzo.—Obras de Mozart, Bach, Reinecke, Schumann, Jolivet, Jaubert. Peter Lukas Graf (flauta).

7 de marzo.—Obras de Debussy, Nielsen y Franck. Peter-Lukas Graf (flauta). Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Max Bragado.

21 de marzo.—Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Max Bragado.

SOCIEDAD FILARMONICA DE VALENCIA

3 de marzo.—Orquesta de Cámara Eslovaca.

10 de marzo.—Joaquín Soriano (piano).

24 de marzo.—Bach: **La Pasión según San Mateo.** Coros y Agrupación de la Sinfónica de Bamberg.

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA (Teatro Principal)

13 y 15 de marzo.—Liszt: **Orpheus, Poema sinfónico G. 98. Concierto núm. 2 en La mayor, G. 125 para piano y orquesta. Sinfonía Dante, G. 109** (versión original). Hugh Tinney (piano). Pequeños Cantores de Valencia. Director de la Coral: Jesús Ribera Faig. Director: Manuel Galduf.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

5, 6 y 7 de marzo.—Obras premiadas en el Concurso de Composición de la Orquesta Sinfónica de Asturias. C. Reinecke: **Concierto para flauta en Re mayor.** Mendelssohn: **Sinfonía «Escocesa».** Antonio Arias (flauta). Director: Michael Heise. Día 5, Llanes; día 6, Gijón; día 7, Oviedo.

19, 20 y 21 de marzo.—Ponce: **Concierto del Sur.** Villalobos: **Concierto para guitarra.** Schubert: **Sinfonía núm. 6.** J. B. La Fontine (guitarra). Director: Edmon Colomer. Día 19, Avilés; día 20, Gijón; día 21, Oviedo.

ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE

6 y 7 de marzo.—Haendel: **Concerto grosso en Re mayor.** Telemann: **Concierto para viola y orquesta en Sol mayor.** José Luis Turina: **Obra estreno.** Stravinsky: **Suite de Pulcinella.** Humberto Orán (viola). Director: Armando Alfonso. Día 6, Teatro Leal, de La Laguna; día 7, Teatro Guimerá, de Santa Cruz de Tenerife.

20, 21 y 22 de marzo.—Honneger: **Sinfonía núm. 2.** Ibert: **Concierto para flauta y orquesta.** Schubert: **Sinfonía núm. 1 en Re mayor.** Suellen Hershman (flauta). Director: Armando Alfonso. Día 20, Teatro Leal, de La Laguna; día 21, Teatro Guimerá, de Santa Cruz de Tenerife; día 22, Parque San Francisco, del Puerto de la Cruz.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

24, 25 y 26 de marzo.—Beethoven: **Leonora III.** Mendelssohn: **Concierto para violín.** Sibelius: **Sinfonía núm. 1.** Eva Graubin (violín). Director: Víctor Pablo Pérez. Día 24, Teatro Principal, de Victoria; día 25, Teatro Astoria, de San

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Sebastián; día 26, Teatro Campos Elíseos, de Bilbao.

ORQUESTA SINFONICA «CIUDAD DE PALMA» (Auditorium de Palma de Mallorca)

11 de marzo.—Debussy: **Preludio para la siesta de un fauno.** Mussorgsky: **Kowantchina.** Juliá: **Mallorca.** Sibelius: **Concierto para violin y orquesta.** Víctor Danchenko (violín). Director: Julio Ribelles.

25 de marzo.—Mozart: **Obertura de Don Juan. Concierto en Re menor.** Liszt: **Totentanz.** Schumann: **Sinfonía núm. 2.** Suzanne Bradbury (piano). Director: Raúl Alvarellos.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música)

14 de marzo.—Verdi: **Obertura de «La forza del destino».** R. Strauss: **Concierto núm. 2 en Mi bemol mayor para trompa y orquesta.** Brahms: **Sinfonía núm. 1 en Do menor.** David W. Johnson (trompa). Director: Mark Tardue.

20 de marzo.—Verdi: **Requiem.** Coral Santa María de la Victoria. Director de la Coral: Manuel Gámez. Director: Octav Calleya. Iglesia del Sagrado Corazón.

Marzo.—Música de la Semana Santa Malagueña. Lehmberg: **Vals-Improntu.** Palomares: **Tanger.** Ocón: **Andante. Miserere.** Coral Santa María de la Victoria. Director de la Coral: Manuel Gámez. Director: Octav Calleya. Iglesia del Sagrado Corazón.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO (Teatro Campos Elíseos)

6 y 7 de marzo.—Turina: **Rapsodia sinfónica.** E. Halffter: **Rapsodia portuguesa.** Chaikovsky: **Sinfonía núm. 2,** Agustín Serrano Mata (piano). Director: Enrique García Asensio.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE BADAJOZ

Marzo.—Concierto de flauta y piano. Dúo Ubo Dijstra-R. Díaz.

ORQUESTA DE LA CIUTAT DE BARCELONA (Palau de la Música Catalana)

1 y 2 de marzo.—Bach: **Concierto para dos violines, BWC 1043.** Martinu: **Doble concierto para dos violines.** Groba: **Cruñesas.** Chaikovsky: **Romeo y Julieta.** Dúo de Munich (violines). Director: Albert Argudo.

8 y 9 de marzo.—Smetana: **Sarka.** Mozart: **Concierto para piano y orquesta núm. 25.** Mendelssohn: **Sinfonía «Escocesa».** Emile Naoumoff (piano). Director: Theodoro Guschlbauer.

15 y 16 de marzo.—Guridi: **Dos melodías vascas.** Ravel: **Concierto para piano y orquesta.** Sibelius: **Sinfonía núm. 5 Op. 82.** Albert Giménez Atenelle (piano). Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Maximiano Valdés.

22 y 23 de marzo.—Brahms: **Un Réquiem alemán.** Edith Wiens (soprano), Trom Krause (barítono). Coro de la RTVE. Director: Antoni Ros Marbá.

GRAN TEATRE DEL LICEU (Barcelona)

3, 5, 7 y 9 de marzo.—Puccini: **Manon Lescaut.** Kabaivanska, Pinton, Chausson, Piero di Palma, Comas. Director: Maurizio Arena.

16, 18 y 21 de marzo.—R. Strauss: **La mujer sin sombra.** Koenig, Montgomery-Meissner, Trekel-Burchardt, Wimberger, Raffell, Vinzing, Plate, Kainz, Werner, Pabst. Director: Christof Perick.

CENTRO PARA LA DIFUSIÓN DE LA MUSICA CONTEMPORANEA (Madrid)

3 de marzo.—Obras de Schoenberg, Berg y Webern. Atzuko Kudo (soprano), Rafael Senosiain (piano). Escuela Superior de Canto.

17 de marzo.—Obras de Barce, Prieto, Bernaola y Stravinsky. Academia Matritense. Director: Luis Izquierdo. Escuela Superior de Canto.

CENTRO CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS DE VIGO

1 de marzo.—Corelli: **Concerto grosso núm. 4, Op. 6.** Haendel: **Concerto grosso núm. 12, Op. 6.** Mozart: **Concierto para piano y orquesta.** Sanmartini: **Concierto para violin y orquesta en Do mayor.** Telemann: **Suite en Mi bemol mayor «La Lira».** Pergolessi: **Concertino en mi bemol mayor.** Orquesta de Cámara Eslovaca. Director: Bodhan Warchal.

21 de marzo.—Capilla Polifónica «Ciudad de Oviedo». Escolanía de San Salvador. Director: Benito Lauret.

25 de marzo.—Haydn: **Sinfonía núm. 11 en Mi bemol mayor.** Monteverdi: **O Beatae Viae, para coro y orquesta.** Mendelssohnn: **Veni Domine. Laudat Pueri.** Scarlatti: **Salve Regina.** Pergolessi: **Stabat Mater.** Orquesta de Cámara y Coro de Niños de Tolbuhin. Director: Zahari Mednicarov.

RETAULE ARTISTIC DE TERRASA

2 de marzo.—Orquesta de Cámara del Conservatorio de Terrassa. Director: Francesc Llongueras. Gran Casino.

9 de marzo.—Albero: **Sonatas XI y XII.** Seixas: **Sonata en Re menor núm. 25.** Soler: **Sonata núm. 95 en La mayor.** D. Scarlatti: **Seis sonatas.** Bernard Brauchli (clavicordio y órgano). Conservatorio Profesional de Música.

16 de marzo.—Música medieval catalana: Estampies Reals. Trovadores: Marcabru y Berenguer de Palou. Goliardos y fragmentos de **Llivre Vermell,** de Montserrat. Turba Musici. Sala de Amics de les Arts.

21 de marzo.—Obras de Mendelsohn, Monteverdi, Haydn y Scarlatti. Coro de Niños de Tolbuhin (Bulgaria). Director del Coro: Zahari Mednicarov. Orquesta de Cámara de Tolbuhin. Director: Jordan Dafov. Parroquia de San Cristofor.

DANSA A LA FABRICA (Barcelona)

1 y 2 de marzo.—**Collage.** Música: Verdi, Deuter-Halekala, Philip Corner, Dika Newlin y Naif. Gutiérrez, Martínez, Mateo, Panyart, Rosselló. Vestuario: Angelina Herrero. Iluminación: Borris. Diseño Gráfico: José Manuel Barraca. Molecula Dansa-Teatre. Dirección: Empar Rosselló.

15 de marzo.—**La dansa dels gestos. La dansa dels bastons, La figura en el espai Equilibris, La cadira Barcelona, Salutació triádica.** Coreografía: Suzane Sasse. Música: David Byrne, Urban Sax, Bach, Alma Mahler. Van der Merendonk, Aguade, Cots, Sasse. Vestuario: Marithe Francois Girbaud. Video: Sanoy, Royan, Castells. Fotografía: Catalá Roca, Stoller, Garriga. Iluminación: José Luis Alvarez Priego. Daucen Dansa Contemporania.

16 de marzo.—**L'Exil, le temps.** Coreografía: Anne Dreyfus. Música: **Cuarteto Op. 60,** de Brahms. Vestuario: Catherine Suchel, Andrée Gaultier. Maquillaje: Daniéle Luscher. **Il canto stremato ou le chant rompu.** Coreografía: Anne Dreyfus. Música: Maurice Ohana. **Julia Express.** Coreografía: Anne Dreyfus. Música: Duke Ellington, Julia Lee, Albert Ammons. Compañía Anne Dreyfus (Francia).

Cursos, becas y concursos

□ La Sociedad Recreativa y Gastronómica Zazpi-Kale, de Bilbao convoca un **Concurso de Composición de Canción Infantil en euskera.** La canción debe estar dirigida a niños de edades no superiores a los catorce años y su duración debe ser entre tres y ocho minutos. Hay que entregar las partituras por sextuplicado y con plica antes del 30 de marzo de 1986. Hay tres premios para cada una de las dos especialidades de que consta el concurso (polifonía y canon), de 100, 50 y 30 mil pesetas, y otros seis premios más de cinco mil. El fallo del Jurado se conocerá antes de 30 días de cerrado el plazo de admisión. La Sociedad dispone de letras apropiadas aportadas desinteresadamente por conocidos bertsolaris, que puede poner a disposición de los músicos que las soliciten. Información y envío de partituras: Sociedad Recreativa y Gastronómica Zazpi-Kale, c/ Ronda, 10 - 48005 Bilbao. Teléfono: (94) 415 02 25.

□ **Angelo Gilardino,** profesor de guitarra en el Liceo G.B. Viotti de Vercelli, en el Conservatorio Vivaldi de Alessandría y en la Academia de Música Lorenzo Perosi (Biella), en Italia, impartirá un curso de su instrumento en Palma de Mallorca, titulado **La guitarra desde 1800 a nuestros días. Historia, análisis, interpretación y técnica.** El curso de desarrollará en el Salón de actos de la Casa de Cultura de la capital mallorquina, del 24 de marzo al 6 de abril. Para alumnos oyentes la matrícula es de 8.000 ptas, y para los activos de 16.000. No hay límite de estudiantes. Los interesados deben dirigirse a: Curso Internacional de Guitarra de Mallorca. José Sbert Casasayas (Secretario), c/ Francesc de Borja Moll, 7, 4º 1ª - 07003 Palma de Mallorca. Teléfonos: (971) 21 05 81, 25 44 72 y 21 05 81 (de 16 a 20 horas).

□ En el Conservatorio Giuseppe Verdi, de Milán, se desarrollará el **IV Concurso Internacional de Canto «Enrico Caruso».** El plazo de admisión de solicitudes acaba el 31 de mayo y el certamen se hará del 26 al 30 de junio. Información: Associazione Museo Enrico Caruso. Centro Studii Carusiani, via degli Omenoni, 2, 20121 Milano (Italia). El Instituto Italiano de Cultura (Sección Cultural de la Embajada de Italia, calle Mayor, 86 - 28013 Madrid) dispone de las bases del Concurso.

□ En Parma (Italia), del 25 de junio al 29 de agosto, se desarrollará el **Concurso Internacional de Dirección de Orquesta «Arturo Toscanini».** Serán admitidos los directores de orquesta que el 26 de junio de 1986 no hayan superado los 32 años de edad. Las solicitudes de admisión deben ser enviadas antes del 20 de abril a la Segreteria del Concorso Internazionale di Direcione d'Orchestra «Arturo Toscanini», c/ Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna «A. Toscanini», Piazzale Cesare Battisti, 15 - 43100 Parma (Italia). Lo mismo que en el concurso anteriormente re-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

señado, los españoles interesados pueden dirigirse al Instituto Italiano de Cultura en Madrid, solicitando una fotocopia de las bases.

□ La Universidad de Maryland (Estados Unidos) convoca su **Festival y Concurso Internacional de Piano,** cuya final consiste en tocar en el Kennedy Center con la National Symphony Orchestra. El límite de edad es entre los 16 y los 32 años (en julio de 1986) y las inscripciones han de recibirse en la sede antes del 8 de marzo. El primer premio es de 15.000 dólares (2.250.000 ptas, aproximadamente), y encargos de recitales. Información: Piano Competition, Summer, Programs, University of Maryland, Colege Park, MD 20742 Estados Unidos. Teléfono: (301) 454 52 76.

□ El **Concurso Internacional de Piano «Alessandro Casagrande»** se desarrolla en Terni (Italia), del 5 al 15 de junio. El límite de edad es de 32 años y el último día de inscripción, el 31 de marzo. Los premios son de nueve, cuatro y dos millones de liras (900, 400 y 200 mil ptas, aproximadamente). Información: Secretariado del Concurso de piano «Alessandro Casagrande», c/o Assessorato Beni e Servizi Culturali del Comune di Terni, Vico S. Lorenzo, 1 - I-05100 Terni (Italia). Teléfono: (0744) 47 847.

□ Juventudes Musicales Portuguesas organizará una **exposición de partituras de jóvenes compositores ibéricos.** Para seleccionarlas hay un concurso en el que pueden participar músicos menores de 35 años y la recepción de partituras tiene como fecha límite el 31 de marzo. Las partituras seleccionadas tendrán derecho a su publicación en facsimil en el catálogo de la exposición, grabación en cassette de la obra, ejecuciones en vivo promovidas por Juventudes Musicales Portuguesas, un premio en metálico y una parte proporcional de la venta de la partitura original expuesta en la galería. Las obras han de ser para dúo de instrumentistas o voces, con duración entre cuatro y ocho minutos y técnicamente accesibles a estudiantes en los últimos cursos de la carrera. Hay que presentar las partituras escritas por una sola cara para permitir su exposición y con cuatro copias, las no seleccionadas serán devueltas. Hay que enviarlas con plca.

□ Juventudes Musicales Españolas organiza asiaduamente su **Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes** que se desarrollará durante cuatro semestres para las siguientes especialidades: guitarra, laúd, vihuela y demás instrumentos de la familia; violín viola, violoncelo y contrabajo, durante el primer semestre, las pruebas se celebrarán en Granollers (Barcelona) el 17 y 18 de mayo de 1986. Piano, clave, órgano y arpa y acordeón, durante el segundo semestre, las pruebas se celebrarán en Mahón el 27 y 28 de septiembre de 1986. Instrumentos de viento madera, viento metal y percusión, tercer semestre, las pruebas, en La Vall d'Uxó (Castellón de la Plana), los 28 y 29 de marzo de 1987. Canto individual, conjuntos vocales de cámara y conjuntos instrumentales de cámara, cuarto semestre, las pruebas, en Albacete, los 26 y 27 de septiembre de 1987. El límite de edad es de 25 años para los instrumentistas y 27 para los cantantes individuales. En los conjuntos de cámara el limite es la media de edades de sus componentes, aunque nadie puede ser mayor de 30 años. Hay una serie de obras obligadas y pruebas eliminatorias. Los primeros premios se presentarán en el Teatro Real, de Madrid. Las inscripciones hay que hacerlas al menos un mes antes de la celebración de la prueba en la Secretaría de Juventudes Musicales de España, c/ Muntaner 182, 2º 1ª - 08036 Barcelona. Teléfono: (93) 239 30 09.

□ **Vlado Perlemuter dará un Curso de Piano en el Conservatorio de Sevilla.** Se estudiarán una serie de obras concretas, y habrá una prueba selectiva para determinar quien puede estudiar como alumno activos y quién como oyente. El plazo de inscripción finaliza el 3 de marzo para los primeros y el 8 del mismo mes, para los segundos. La duración es de diez días del 10 al 20 de marzo. Solicitudes: Secretario del Curso, D. Ramón Coll, Catedrático de piano del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, c/ Jesús del Gran Poder, 49, 41002 Sevilla. Teléfono (954) 38 73 07.

Noticias

Centenario del Certámen de Bandas de Valencia

La próxima edición del Certamen de Bandas Sinfónicas «Ciudad de Valencia» será la número cien de su andadura. Se celebrará del 7 al 19 de julio y en él podrán participar agrupaciones españolas y extranjeras e incluir la colaboración de otros intérpretes, con ciertas limitaciones respecto a su profesionalidad o amateurismo. La inscripción dará comienzo el 3 de marzo y se cerrará el día 10 de este mes. En este mismo número de RITMO, en sección publicitaria, podrán encontrar las bases completas para participar.

Semana de Música de Avilés

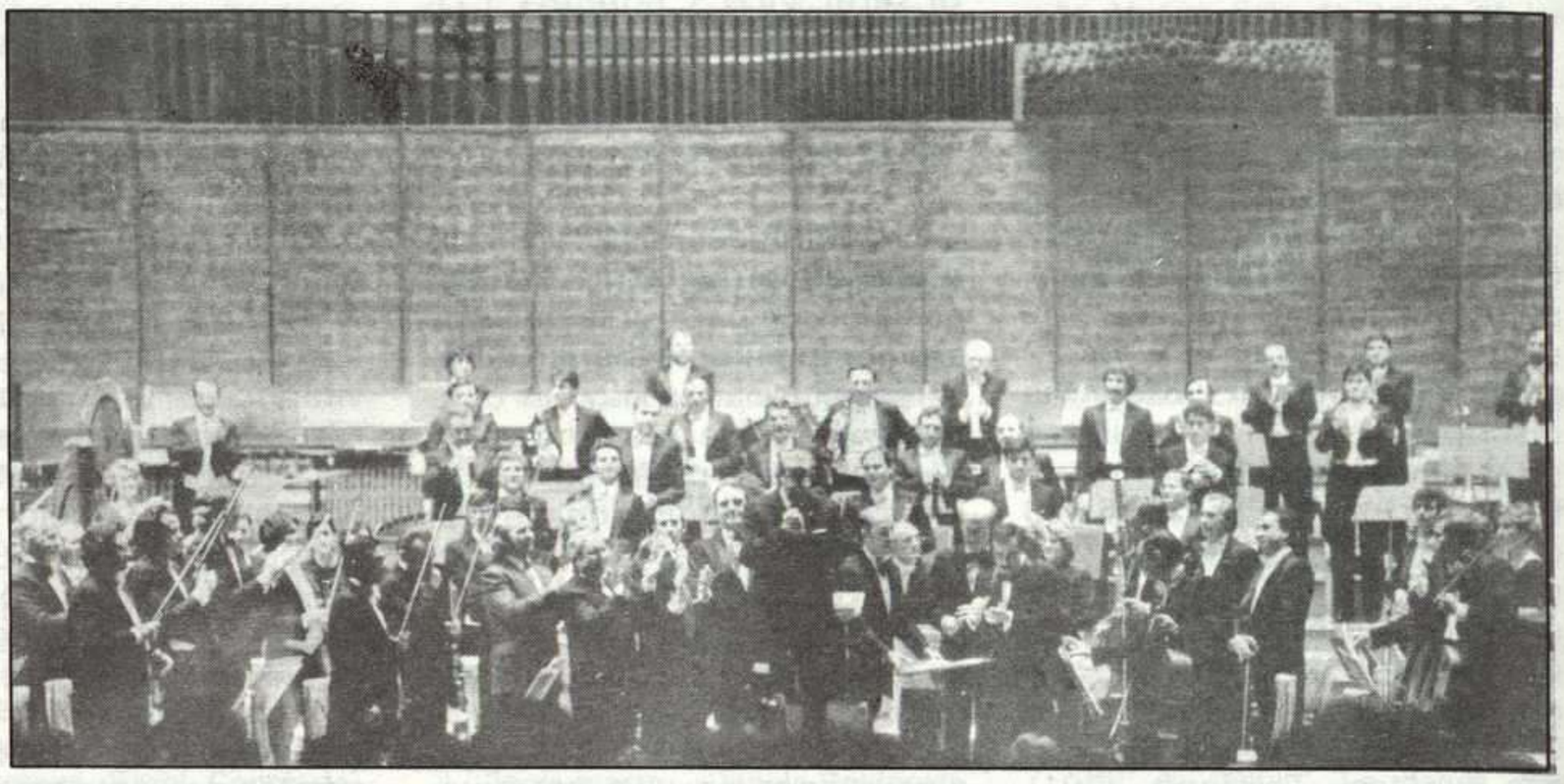
La novena edición de la Semana de Música de Avilés se desarrollará en la ciudad asturiana del 17 al 2 de marzo. Su presupuesto es de tres millones de pesetas e incluye el estreno mundial de dos obras encargo de la propia Semana a los compositores Pablo Miyar y Miguel Manzano. Los escenarios del ciclo serán el Teatro Almirante, la Iglesia de San Nicolás y la Iglesia de Sabugo. El patrocinio proviene del Ayuntamiento de Avilés, a través de su Casa Municipal de Cultura, la Consejería de Cultura del Principado de Asturias y la Sociedad Filarmónica Avilesina con aportaciones del Banco de Asturias, Hotel Luzana, Restaurante Casa Alvarín, Federación de Masas Corales, Galería Musical Arévalo y Grupo Unido. La programación contará con un concierto a cargo del grupo de profesores de la Escuela de Música de Avilés, la arpista Danuta Niwe y el guitarrista Enrique García Franco. El segundo concierto estará interpretado por un Coro de niños con orquesta y el tercero será de la Orquesta Sinfónica de Asturias dirigida por Edmon Colomer, actuando como solista invitado J.B. La Fontaine (guitarra). En este concierto se estrenará la obra **Cantata Primavera,** de Pablo Miyar, con la participación de la Coral Polifónica de Avilés. En otro concierto, el que ofrecerá el Coro de Cámara de la Comunidad Autónoma de Madrid, dirigido por Miguel Groba, se estrenará una obra de Miguel Manzano con texto del poeta asturiano Angel González. El profesor de órgano del Conservatorio de Oviedo, Antonio Corveirás, dará un recital como cierre a la Semana.

La Iglesia de Sto. Tomás, uno de los escenarios de la Semana.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Homenaje al maestro Quiroga

VERSIONES SINFONICAS DE SUS OBRAS INTERPRETADAS POR LA O.N.E. EN EL REAL

Programa del Homenaje a Quiroga.

Quiroga recibe los aplausos del público, la Orquesta y algunos de los arregladores, como Prieto y Marco.

La Orquesta Nacional de España, la noche del 14 de enero vivió una de sus más singulares experiencias artísticas, al acoger en su podium en una sola jornada, la presencia de once directores, todos ellos españoles, destacados compositores, que para interpretar una selección de la obra de Manuel López Quiroga, en arreglos orquestales realizados por cada uno de ellos, se dieron cita en el Teatro Real en esa fecha para dar cuerpo al homenaje que el Ministerio de Cultura, su Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, y la Sociedad General de Autores de España, o viceversa, rendían al famoso compositor sevillano en su 87 aniversario, como testimonio de cariño y admiración a uno de nuestros mejores músicos en la vertiente de la canción española, homenaje al que la O.N.E. se sumaba colaborando entusiastamente, y al que también se adhirieron desde el primer momento instituciones y personalidades, a la cabeza de aquéllas, el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, cuyo Concejal de Cultura, Ramón Herrero, y como ya adelantábamos en nuestro número anterior, al informar de la próxima celebración de este homenaje, ya nos participó en aquel primer momento que la Corporación, en reciente Pleno, acababa de otorgar al músico sevillano el título de Hijo adoptivo de nuestra Villa y Corte.

Veintidós temas, espigados de entre más de los cinco millares que constituyen el repertorio del más prolífico compositor en la vertiente de la canción española, posaron en los atriles de la Orquesta del Estado, en arreglos de los compositores cuyos nombres vamos a citar a continuación de los títulos de aquellos, y que tuvieron en tan excepcionales arregladores su respectiva precisa y preciosa versión, fruto de la entrega a que tanto la agrupación sinfónica estatal como sus accidentales y plurales directores de turno se sometieron para que los resultados artísticos del concierto-homenaje tuvieran los altos niveles logrados. Fueron, pues, los temas y sus arregladores y directores respectivos los siguientes:

Rosas de ayer y **Triniá,** Carmelo A. Bernaola; **Ay, Maricruz** y **Rosa de capuchinos,** Fernando García Morcillo; **Ojos verdes** y **Coplas de Luis Candelas,** Gregorio García Segura; **A la lima y al limón** y **La Zarzamora,** Manuel Moreno Buendía; **No me llames Dolores** y **Francisco Alegre,** Tomás Marco; **Dime que me quieres** y **La Lirio,** José Pagán; **Soleá** y **Jota de mi balcón,** José Solá; **Te he de querer mientras viva** y **Ay, pena, penita, pena,** Luis Cobos; **Catalina** y **María de la O,** Manuel Alejandro, y, finalmente, **La Parrala** y **No me quieras tanto,** José Nieto.

El maestro Quiroga, con la emoción que cabe suponer, recibió en el palco escénico del Real el aplauso de los propios intérpretes del magno concierto —orquesta y directores— y del público que abarrotó la sala, entre el que se hallaba nutrida representación de las más famosas tonadilleras intérpretes de las composiciones escuchadas ahora en novedosísima versión sinfónica.

Y como epílogo, colofón o broche de este nacional homenaje al día siguiente, una cena de gala en la que volvieron a reunirse en torno a Quiroga promotores y participantes, todos cuandos hemos estado en esta ocasión memorable junto al popular maestro. Con él, en la mesa presidencial, el Director General del I.N.A.E.M., José Manuel Garrido: el Presidente de la Sociedad de Autores, Juan José Alonso Millán: el concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento madrileño, Ramón Herrero; el del Excelentísimo Ayuntamiento Sevillano, José Vallés. Discursos, nuevos testimonios de reconocimiento a la obra del compositor sevillano, ya madrileño de adopción: la Medalla del Ayuntamiento de Sevilla, la del Montepío de la Música, Placa de la Asociación Fonográfica y Videográfica Española, etcétera. Telegramas de adhesión y felicitación, y como POSTRE, un valiosísimo documento, una producción discográfica, un doble álbum conteniendo una selección de las mejores y más populares canciones de Manuel López Quiroga, en los registros originales de sus más preclaros intérpretes, algunos de los cuales con su presencia en la cena revivieron momentos de gran emotividad tanto en el ánimo del homenajeado como en el de todos los presentes.—**ANTONIO RODRIGUEZ MORENO**

Quiroga recibe la felicitación de una de las intérpretes de sus canciones. A ambos lados, José Manuel Garrido y Juan José Alonso Millán.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Odón Alonso ha sido nombrado director titular de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, tras la vacante existente desde hace seis meses de la titularidad de la primera agrupación sinfónica de este país. El contrato fue firmado por el director leonés y la Corporación de las Artes Musicales. **Odón Alonso** ha manifestado que residirá cinco meses al año en el país caribeño y pedirá la excedencia de su cátedra de la Escuela Superior de Canto, de Madrid. Recientemente el maestro español ha dirigido a esta agrupación en dos conciertos con gran éxito de público y crítica. Igualmente lo ha hecho con la Orquesta Nacional de Cuba. El contrato es por tres años y comenzará el próximo mes de julio.

El dúo **Frechilla-Zuloaga** ha dado un concierto en el Great Hall de Ledds, organizado por el departamento español y portugués de la Universidad de esta ciudad británica. El dúo pianístico presentó obras de Haendel, Mozart, Saint-Saëns, Scriabin, Poulenc, Aizpuría (**2FZ,** una obra dedicada a ellos), Rodrigo y Lutoslawsky. La crítica local en el **Yorkshire Post** destacó el *«gusto musical extraordinario, diálogo intuitivo y delicado, impecable conjunción y equilibrio de sonido y dinámica».*

El **Grupo Vocal Gregor** ha realizado una gira de conciertos por varias ciudades francesas durante los meses de noviembre y diciembre pasados. El conjunto vocal está dirigido por **Dante Andreo** e incluye en su repertorio obras religiosas y profanas del Siglo de Oro español y muy especialmente está dedicado a la difusión e investigación de la polifonía virreinal de América, que se conserva en catedrales y convento de distintos países sud y centroamericanos. Han grabado en París, en compact-disc, un álbum doble patrocinado por la Diputación de Cádiz que se titula **Cádiz y América, Música del Descubrimiento,** en el que se recogen desde antiguos himnos en nahuatl y quechua que los misioneros utilizaban para la evangelización de los indígenas, hasta la polifonía barroca de las catedrales de Méjico y Lima. En España han realizado diversas actuaciones en festivales y ciclos de conciertos.

En el ciclo dominical de la Sinfónica de Viena ofrecido en el Konzerthaus de la ciudad austríaca se presentó **Miguel Angel Gómez Martínez** por primera vez como director de conciertos: ya había dirigido la Opera del Estado de Viena. Presentó un programa casí íntegramente dedicado a compositores españoles, hecho de mayor importancia si se considera el escaso contacto que se tiene en Viena con nuestra música. **Gómez Martínez** acompañó al pianista **José Francisco Alonso** en una sobresaliente versión de **Noches en los jardines de España,** de Falla y al guitarrista austríaco Siegfried Kobilza, en el **Concierto de Aranjuez,** de Rodrigo. Concluyó con la **Sinfonía Sevillana,** de Turina. El público le ovacionó con tal estruendo que, hecho inusitado en Viena, **Gómez Martínez** tuvo que volver al podio para agregar una interpretación fuera de programa.

Alfredo Kraus recibió el Discóbolo Francés de la Música junto con la soprano June Anderson por su grabación de **La jollie fille de Perth,** de Bizet. Jack Lang, ministro de Cultura entregó al tenor el galardón, en el Ministerio de Relaciones Exteriores, durante el acto de clausura oficial del Año de la Música.

Tres grabaciones españolas o con músicos de nuestro país han recibido también el Discóbolo Francés de la Música. Son **El corregidor y la molinera,** de Manuel de Falla, con Teresa Berganza y la Orquesta de Cámara de Lausana dirigida por Jesús López Cobos, del sello suizo Claves que distribuye en España Ferysa. Carlos Balaguer: **Tres Sinfonías,** con la Orquesta de Cámara Reina Sofía, producción española del sello Ensayo y el de Doménico Scarlatti, de Dial Discos, grabado por la Coral de San Ignacio que dirige José Antonio Sainz.

ESTRENOS

JESUS VILLAROJO: Tonalidad dominante (La bemol). Para clarinete y cinta magnética. Obra encargo del Festival Musiques Actuelles. Niza, 25 de enero. Estreno español en el Instituto Francés, Casa de Velázquez. Madrid, 5 de febrero.

ANGEL BARJA: Trío. Para violín, violoncelo y piano. Trío Mompou. Caja de Ahorros de León, 31 de enero.

JOSE GARCIA ROMAN: El castigo sin venganza. Música para la obra de teatro de Lope de Vega, dirigida por Miguel Narros. Teatro Español. Madrid, 8 de febrero. Versión grabada dirigida por Arturo Tamayo con Paloma Pérez Iñigo (mezzo).

PEDRO ELIAS: Alameda. Javier Aiguabella y Antonio Albalat (clave a cuatro manos). Conciertos del mediodía de la Fundación Juan March. Madrid, 13 de enero.

FERNANDO A. DE YRAOLA: Capriccio. Javier Aiguabella y Antonio Albalat (clave a cuatro manos). Conciertos del mediodía de la Fundación Juan March. Madrid, 13 de enero.

El famoso grupo italiano I Musici ha realizado una gira por nuestro país en el mes de febrero. Aquí vemos su actuación en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo, el pasado 12 de febrero.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CON NOMBRE PROPIO

PIERRE FOURNIER, uno de los más importantes violoncelistas de este siglo, ha muerto en Ginebra a causa de un derrame cerebral. **Fournier** era parisino y tenía 79 años. A pesar de su edad seguía dando conciertos, en España ofreció su último recital hace dos años en el Festival de El Vendrell. Hizo grabaciones discográficas y conciertos por todo el mundo, junto a músicos como Munch, Poulenc, Karajan, Kempff, Hindemith y Richter, entre otros. El mismo decía «*decidí entregarme al violoncelo porque es el único instrumento que me permitan cantar*».

ABEL VARLEVARO, guitarrista y pedagogo uruguayo,

vendrá a España durante el mes de abril para impartir un curso de técnica e interpretación guitarrística, una gira de recitales y una serie de conferencias, bajo la organización y patrocinio de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.

CESAR CANO FORRAT, AGUSTIN CHARLES SOLER, JOSE LUIS DE LA FUENTE CHARFOLE, ERNEST MARTINEZ IZQUIERDO, ROBERTO MOSQUERA y ESTEBAN SANZ VELEZ han sido seleccionados para participar en la V Tribuna de Jóvenes Compositores que organiza anualmente la Fundación March. La Tribuna consiste en el estreno de una obra de cada uno de los seleccionados, la grabación en cinta o cassette del concierto y la edición de la partitura en facsímil. El Comité de Lectura estuvo formado por **Amando Blanquer, Claudio Prieto** y **Albert Sardá.**

LUIS ALONSO, violín segundo de la Orquesta Nacional y autor de un libro sobre la agrupación sinfónica, se ha jubilado. **Luis Alonso** era el último profesor que quedaba en la Orquesta fundador activo de la misma en 1940.

LUIS FATAS, LUIS VICENTE ELIAS, ANTONIO ORTI, AZUCENA y REYNALDO FERNANDEZ, LEONARDO ANGEL LOMAS y JOSE RAMON CID han obtenido las ayudas que, mediante concurso público, concede el Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música para investigar y recuperar el Patrimonio Folklórico Artístico español, en sus aspecto musical y literario-musical. Los trabajos que han obtenido estas ayudas se refieren a los siguientes temas: folklore musical y religioso de las fiestas patronales de La Rioja, la dulzaina, folklore musical de la Alpujarra, folklore infantil alavés y folklore de Salamanca, Cáceres y Zamora.

FATIMA MIRANDA ha obtenido uno de los dos premios «Cultura y Comunicación 1985» que concede el Ministerio de Cultura para promocionar y difundir estudios sobre temas de actualidad cultural. El trabajo de **Fátima Miranda** se titulaba **La fonoteca** y el premio lo obtuvo ex-aequo con otro escrito acerca del régimen jurídico del patrimonio histórico, obra de Piedad García-Escudero y Benigno Pendas. Los galardones son de un millón de pesetas y el otro premio convocado quedó desierto. **Fátima Miranda** dirige la Fonoteca de la Universidad Complutense de Madrid que está ubicada en la Facultad de Derecho.

ERNESTO BITETTI y JOSE CARRERAS han sido premiados por la Sociedad General de Autores de España en reconocimiento a su trayectoria artística a lo largo del año y a su labor de difusión de la obra de autores españoles por el mundo. La SGAE premió también al cantante Miguel Ríos, al director del Centro Dramático Nacional Lluis Pasqual y al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura.

LORAND FENYVES, catedrático de violín del Conservatorio de Ginebra, jefe del Departamento de Música de la Universidad de Toronto, concertino de la Suisse Romande y profesor invitado de la Banff School of Music, ha realizado unas clases magistrales de violín en las aulas de música de la Fundación Banco Exterior. En las lecciones participaron alumnos de los últimos cursos de este instrumento. **ENRIQUE SANTIAGO** catedrático de viola de la Universidad de Stuttgart, concertino de la Orquesta de Radiotelevisión de Stuttgart y de la Orquesta de Cámara de esta ciudad, impartió las clases magistrales de viola en la misma institución.

BERNARD BRAUCHLI realizará una nueva gira por España durante el mes de marzo, ofreciendo al clavicordio un programa acerca de Scarlatti y la sonata italo-ibérica y otro dedicado a Juan Sebastian Bach y sus hijos. Actuará principalmente en Cataluña y Baleares.

JOSE LOPEZ CALO ha obtenido el Premio Otero Pedrayo por su labor de investigación musicológica.

MANUELA VARGAS ha creado su propia compañía de baile con veintidos bailarines. El grupo se presentará en Francia con dos coreografías de **José Granero** creadas especialmente para la compañía. **Vargas** fue figura del Ballet Nacional Español con la coreografía de **Granero; Medea.**

JUAN DE DIOS YEPES, hijo menor del famoso guitarrista **Narciso Yepes** de dieciocho años de edad, falleció al ser arrollado por un tren en las cercanías de la estación de la localidad madrileña de Las Rozas, donde tiene su domicilio habitual el intérprete español.

Erato obtiene seis premios internacionales

La marca Erato, que distribuye y fabrica en España Hispavox, obtuvo seis premios internacional en 1985. El premio Gramy, de Estados Unidos fue para el disco de Liszt: **Sinfonía Fausto,** dirigido por James Conlon. Tres premios del Disco Francés en las modalidades de música contemporánea (Berio: **Sinfonía Eindrücke,** director: Pierre Boulez), música vocal (Monteverdi: **Orfeo,** director: Michel Corboz) y música de cámara (Poulenc: **Conciertos para piano.** Duchable y Collard, pianos, director: James Conlon). El Premio Cecilia 1985 fue para Dukas: **La peri,** dirigida por Armin Jordan y el Discóbolo de Europa para Haendel: **Conciertos para órgano,** interpretados y dirigidos por Ton Koopman.

Congreso de Puericantores

La ciudad de León será la sede de la décima edición del Congreso Nacional de Puericantores, que se celebrará del 2 al 6 de junio próximos. Contará con la participación de quince mil niños y la organización corre a cargo de la Federación de Puericantores, con el apoyo económico de la Delegación de Educación y Cultura del Ayuntamiento de León.

Fundación del Patronato Manuel de Falla

La Fundación Pública «Manuel de Falla» se constituyó en Granada con la asistencia de representantes de las instituciones que forman esta Fundación. El Patronato está presidido por el alcalde de Granada, Antonio Jara Andrey y formado por Mariló García Cotarelo, concejala delegada de Cultura; Jesús Quero Molina, teniente de alcalde delegado de Protección Ciudadana; José Romero Lozano, concejal; José Antonio Campos Borrego, sobreintendente del Teatro de la Zarzuela; Gabriel Molina Herrera, delegado de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Juan José Ruiz Rico, vicerrector de Extensión Universitaria y Maribel de Falla, en representación

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

de la familia del compositor. Los objetivos de este Patronato se centran en la programación en el Centro Municipal Manuel de Falla de una serie de actividades culturales, entre las que se incluyen las musicales. El centro será además dotado de una fonoteca. Fue nombrado director del Centro Manuel de Falla, Antonio Navarro Linares.

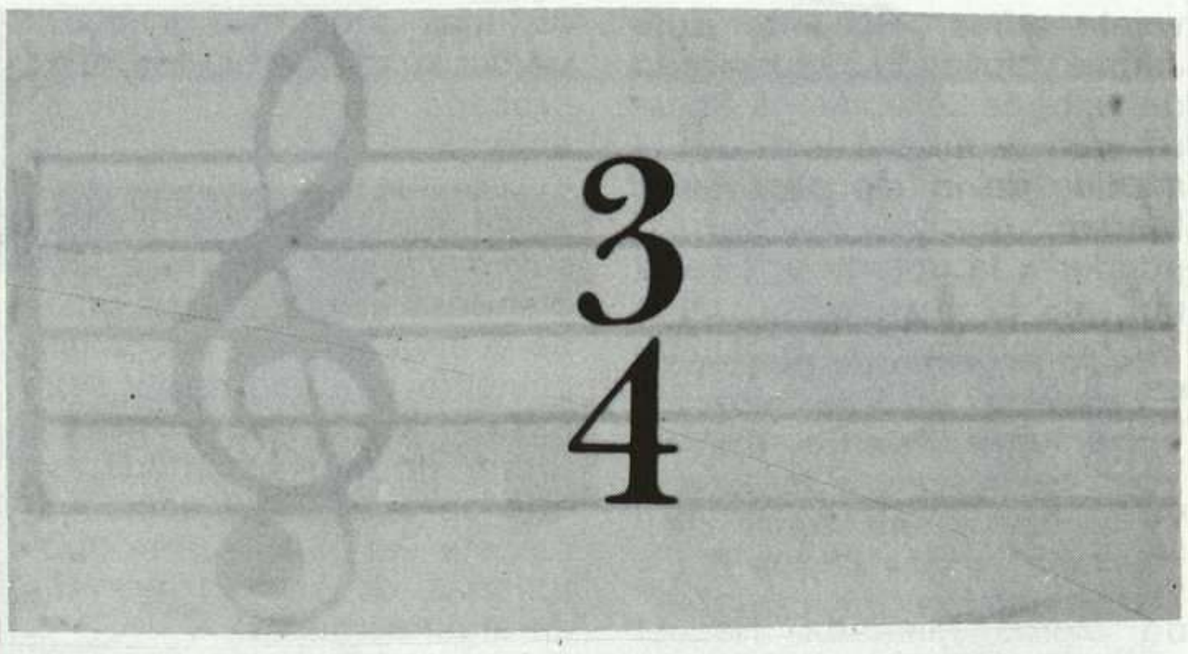
Semana de Música Religiosa de Cuenca

La edición que cumple las bodas de plata de la Semana de Música Religiosa de Cuenca ha sido presentada en rueda de prensa por el presidente de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, José Bono. A la Semana ha sido invitada la Reina Doña Sofía. Se celebrará del 24 al 30 de marzo y cuenta con un presupuesto de 52 millones de pesetas, 26 de los cuales son aportados por la Junta autonómica. El primer concierto estará a cargo del Ensemble Vocal de la Chapelle Royale, dirigida por Philippe Herreweghe, en él se interpretará el **Cantar de los cantares,** de Palestrina y **Lágrimas de San Pedro,** de Lassus. La European Chamber Orchestra, con Sheila Armstrong como soprano solista y bajo la dirección de Walter Weller, hará un programa con obras de Vivaldi, Haendel, Mozart y Haydn. **La Pasión según San Mateo,** de Bach ocupará la tercera sesión, interpretada por el Ensemble Vocal y la Orquesta de la Chappelle Royale, el Collegium Vocale de Gent y una serie de solistas, todos dirigidos por Herreweghe. Otro concierto se ofrecerá al día siguiente con los mismos intérpretes y obras de Rameau y Charpentier, y ofrecerán un estreno mundial, el de la **Messe des Morts,** de Campra. Linda Russel (soprano), acompañada al piano por Andrew Ball, hará un programa de Purcell, Frescobaldi, Stradella, Humfrey, Bach, Wolf, Rubbra y Barber, en la Antigua Iglesia de San Miguel. Proseguirá la semana con la actuación de la Orquesta Ciutat de Barcelona dirigida por Ros Marbá, con la Coral Carmina y diversos solistas, interpretando obras de compositores españoles como Esplá, Montsalvatge y Mompou. Mark Zelster ofrecerá un programa Listz el Viernes Santo y el mismo día habrá una novedad: el acto tercero de **Parsifal,** con la Filarmónica de Varsovia, solistas y el Orfeón pamplonés; director: Leif Segerstam. José Manuel Azcue al órgano interpretará obras de Donostia y Guridi y habrá otro programa de la Filarmónica de Varsovia con la **Sinfonía "Resurrección",** de Mahler. Por último, destacar una sesión con obras del compositor conquense Carlos Patiño, a cargo del Coro y Orquesta de Cámara «Ars Nova», dirigidos por Sabas Calviño. Durante la presentación de la Semana, José Bono manifestó su deseo de que esta edición «*marque época*» y alabó el «*esfuerzo considerable del Patronato y el trabajo del director técnico, Pablo López de Osaba*».

Encontrado el manuscrito de un libreto de ópera

Andreu el navegant, poema lírico en tres actos y seis cuadros, es el título de una partitura del músico catalán Enric Morera, cuyo libreto estaba perdido desde hace más de

La presentación de la Semana de Cuenca, con asistencia de José Bono (presidente de la Junta de Castilla-La Mancha), Pablo Lopez de Osaba (Director Técnico), José Ignacio Navarrete (alcalde de Cuenta) y autoridades de la Junta Autonómica.



3 4

No podemos negar que la música está de moda. Esto contrasta con su situación indigente en algunos aspectos (por ejemplo, en la enseñanza) y con el desprecio olímpico y secular de algunas autoridades e intelectuales españoles. Que la música está de moda lo saben bien precisamente los que no se dedican a ella. Vamos a comentar algunas ideas curiosas (algunas, excelentes) que relacionan el arte de los sonidos con la vida cotidiana.

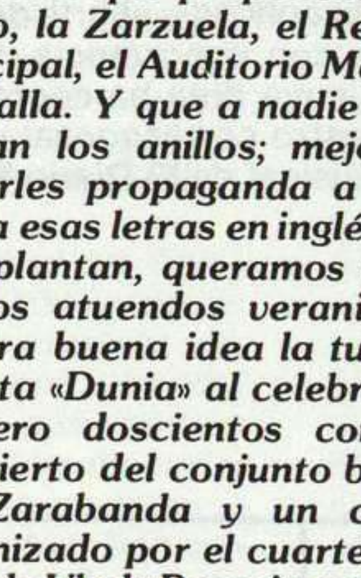
Buenas ideas las que tiene el Covent Garden para autopromocionarse. No sólo edita discos, libros, videos sobre su historia, sus intérpretes y sus representaciones, sino que además vende agendas, bolis, bolsas y hasta camisetas y corbatas con su anagrama. ¿Se imaginan exhibiendo una elegante corbata o una moderna camiseta con el nombre del teatro de sus entretelas? Iniciativa que proponemos al Liceo, la Zarzuela, el Real, el Principal, el Auditorio Manuel de Falla. Y que a nadie se le caigan los anillos; mejor es hacerles propaganda a ellos que a esas letras en inglés que nos plantan, queramos o no, en los atuendos veraniegos.

Otra buena idea la tuvo la revista «Dunia» al celebrar su número doscientos con un concierto del conjunto barroco Zarabanda y un cóctel amenizado por el cuarteto de jazz de Vlady Bass «in person». Mejor está conmemorar un fasto escuchando música en vivo que con la consabida «copa-de-vino español» acompañada de fondo por un hilo musical anónimo.

¿Y qué me dicen de La Caixa? La entidad bancaria ofrecía de regalo nada menos que 55 discos Lps o cassettes, en una buena colección titulada «Amar la música», a cualquier paisano que efectuara una imposición de 125 mil pesetas a plazo de dos años, cancelable a su vencimiento. Para que luego digan que el arte no tiene que ver con las finanzas.

La publicidad, que sabe mucho de modas e incluso las crea, también está al tanto de lo bien que queda una moderna señorita tocando el violoncelo; un joven profesional gafoso arrancando notas de un clarinete, una abuelita culta escuchando a Beethoven con sus cascos. Si no lo creen recuerden los anuncios de El Corte Inglés («Un recital de moda»), manzanilla «Pompadour» o natillas Danone, por poner algunos tímidos ejemplos. Y no sólo la publicidad televisiva se acoge a esa moda posmoderna, la mismísima IBM tuvo la feliz idea de hacer un anuncio impreso que cuando pasabas las hojas sonaba un «tito-tito» galáctico. La revista que lo publicó, «Muy interesante», se agotó a las pocas horas.

Y a pesar de todos estos ejemplos de ingenio comercial, nuestras autoridades musicales permanecen bien agarraditos a sus sillones y absolutamente en la higuera de lo que ocurre por el mundo.



Prepárese a oír un anuncio.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

veinte años. Recientemente Jaume Llovet ha encontrado un texto de Josep María Sagarra con el mismo título en el archivo del compositor Enric Morera, que parece corresponder a la ópera compuesta por él. El manuscrito tiene 143 holandesas y está fechado en 1926. Se sabe que Morera trabajó en la obra durante 1933 y 1934. Otras colaboraciones entre Morera y Sagarra son conocidas, como las **Cançons de carrer,** que han cantado Merce Plantada, Raquel Meller y Anna Ricci. El argumento del texto se localiza en una población costera de l'Emporda en el siglo XVII. Allí «Estrella», la hija de una tabernera, es raptada por unos piratas y rescatada posteriormente por «Andreu». El reparto es de unos 20 personajes, coros y cuerpo de baile. Según Llovet, la obra se prestaría a una brillante representación.

Restauración del órgano del Monasterio de Yuso

El órgano del Monasterio de Yuso, una de las joyas más antiguas que existen en España, anterior y tan famoso como el de Covarrubias y que se encuentra en un estado de importante deterioro, va a ser restaurado próximamente. El órgano de «*El Escorial de La Rioja*» como se llama al Monasterio de Yuso, data del siglo XVI y reúne en su construcción una gran diversidad de elementos arquitectónicos y decorativos. Ha seguido una trayectoria de reparaciones distintas que le ha llevado a perder su estado original. Está probado que este órgano es anterior a 1685, aunque se desconoce el autor y su disposición musical. En el siglo XVIII sufrió algunas reformas añadiéndose elementos del gusto de la época. Existe el convencimiento que a fines del siglo pasado sufrió una última reforma no muy acertada, ya que se aparta del estilo, no respeta la caja e introduce tuberías de estilo romántico en algunos casos.

La restauración a su estado original va a ser posible por medio de una ayuda compartida entre la Fundación Banco Exterior y el Banco Cantábrico, filial del Banco Exterior de España, a raíz de diversas conversaciones con la Comunidad de Agustinos Recoletos que tienen a su cargo el Monasterio de Yuso. Esta restauración será realizada por el organista Federico Acitores, discípulo de Gabriel Blancafort, considerado uno de los tres mejores restauradores de órganos antiguos de España.

Presentación de la Gran Enciclopedia de Cantabria, en la Biblioteca Nacional

El poeta José Hierro presentó en la Biblioteca Nacional la Gran Enciclopedia de Cantabria, cuyos ocho volúmenes, editados por la editorial Cantabria, recogen la historia, la cultura y el arte de esa región con importancia musical, y cuya área ha coordinado nuestro corresponsal y crítico musical de **El Diario Montañés,** Ricardo Hontañón. A este acto asistió el presidente de esa Comunidad Autónoma, Angel Díaz de Entresotos, junto con Mariano Linares, presidente del Consejo de la citada editorial, Jesús Pindado, director de la Enciclopedia, y Manuel Carrión, subdirector de la Biblioteca Nacional.

Jose Hierro presentó la Enciclopedia de Cantabria. A su izquierda Angel Diaz de Entresotos (presidente de la Comunidad Autónoma) y directivos de la editorial.

Nuevo presidende de ISME-España

En la Asamblea General celebrada el pasado 12 de enero por ISME-España (Sociedad Internacional para la Educación Musical-Unesco), fue elegido presidente de dicha Sociedad Mariano Pérez, ex director del Conservatorio Superior de Música de Sevilla y actual catedrático de Historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Los demás componentes de la Junta Directiva elegida son: Soledad Hernández (vicepresidente), Rosario Cuesta (secretaria), María Dolores García Heredia, Marisa Montiel, Carmen Ledesma, María Jesús Santamaría, Pilar Lago, Francisco Javier y María Luisa Lizaso.

Entre los fines estatutarios de dicha Sociedad, fundada por la Unesco entre 1953 están la promoción de la educación musical y de los métodos educativos a todos los niveles, así como la investigación didáctico-musical y ayuda en el perfeccionamiento del profesorado.

NOTA:

La fotografía de Pedro Espinosa publicada en el número 560 (noviembre-diciembre de 1985), página 34, de nuestra revista es de JUAN DE LA SOTA.

ferysa import

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

ferysa import

• OPERA • OPERA • OPERA

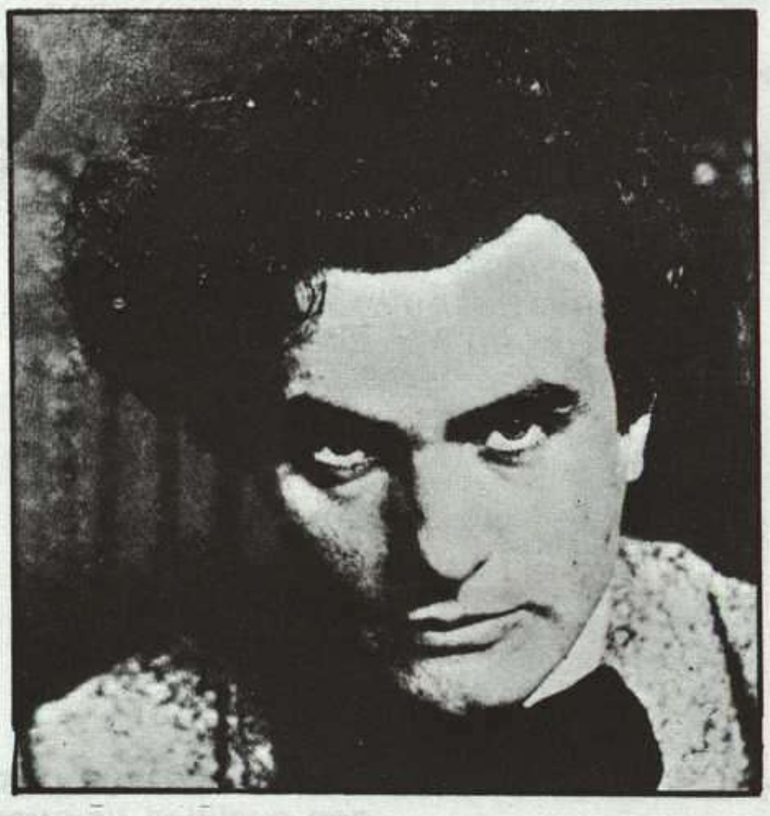
ferysa import

VIDEOS

ferysa import

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EDGAR VARESE



Por Javier Maderuelo

VIDA Y OBRA

Edgar Varese nació en París el 22 de diciembre de 1883. En su infancia y juventud adquirió una sólida formación científico-técnica presionado por las exigencias de su padre que quería que fuera ingeniero. A los diecinueve años abandona a su familia y consigue dedicarse íntegramente a la música, estudiando en la Schola Cantorum composición, análisis musical y dirección de orquesta con Vicent d'Indy; contrapunto y fuga con Albert Roussel, e historia de la música con Charles Bordes. Más adelante será alumno de Widor en el Conservatorio parisino.

Defraudado del ambiente musical de París se traslada a Berlín en 1908, donde recibe los consejos y la protección de Ferrucio Busoni y Richard Strauss. Durante esta época es, sin embargo, Claude Debussy quien ejerce en el joven compositor su mayor influencia.

Entre 1905 y 1914 compone una docena de obras, todas ellas perdidas en un incendio que asoló el guardamuebles berlinés donde estaban depositadas. Horrorizado por la guerra, sin hogar y sin familia, decide emigrar a los Estados Unidos y comenzar una nueva vida.

Ya en Nueva York, entre 1918 y 1921, escribe su primera gran obra: **Amériques** para una orquesta de ciento cuarenta y dos instrumentistas. En esta obra se encuentra ya el lenguaje sonoro y los recursos instrumentales que van a caracterizar su trabajo posterior: la ruptura con los sentidos melódico, armónico, tímbrico y rítmico tradicionales, y la adopción de un nuevo lenguaje musical basado en la atracción armónico-tímbrica de los sonidos, en el que presta atención a los valores musicales que hasta entonces no habían tenido entidad propia, como las dinámicas, el timbre, el ritmo o la distribución espacial de las fuentes sonoras, dotando a estos elementos de un nuevo sentido estructural.

Tras **Amériques**, compone **Offrandes** (1921) para voz y pequeño grupo instrumental, sobre dos poemas surrealistas de Vicente Huidobro y José Juan Tablada; **Hyperprism** (1923), para un grupo de viento y percusión; **Octandre** (1923), para siete instrumentos de viento y un contrabajo; **Integráles** (1924), para grupo de viento y percusión, donde experimenta con el sentido espacial de la música, y **Arcana** (1927), para orquesta sinfónica muy reforzada en los metales y la percusión.

Todas estas obras, que hacen alarde de una originalidad inusual, son sistemáticamente abucheadas en los estrenos, sufriendo el autor insultos por parte del público y la crítica periodística, pero directores como Leopold Stokowsky y Nicolas Slonimsky no dudan en arriesgar su reputación estrenándolas, pues reconocen que en ellas hay un sólido avance irreversible para la música.

En 1928 vuelve a instalarse en París, donde permanece cinco años, con la esperanza de poder dar a conocer sus ideas musicales. Es en este período cuando compone su obra más famosa: **Ionisation,** para un conjunto de trece percusionistas que manejan cuarenta y un instrumentos de percusión. Se trata de la primera obra musical escrita únicamente para instrumentos de percusión en Occidente. En esta obra, hablar de tonalidad o melodía, en el sentido académico, no tiene ningún objeto, es el imperio del ritmo y del timbre. La obra aparece planteada como un sistema en el que cada elemento forma parte de un equilibrio espacial de elementos a los que consigna un papel atractivo y dinámico proporcional a su fuerza inicial, como el que tienen los astros de una galaxia o los electrones de un átomo.

Lo que busca Varese por esta época es la creación de un sonido con una cualidad tímbrica alejada de la de los instrumentos tradicionales, intuye lo que veinte años después empezará a ser la música electrónica y que él denomina ya «*sonido organizado*». Intenta fundar en París un laboratorio donde poder estudiar las propiedades físicas del sonido con vistas a su utilización musical, pero al no conseguir el apoyo institucional necesario regresa en 1933 a los Estados Unidos.

A principios de 1934 concluye **Ecuatorial,** obra basada en los textos en español del Popol Vuh de los indios Maya-Quiché de Guatemala. Es una obra de carácter enigmático donde incluye, en su plantilla, dos Ondas Martenot con el fin de conseguir ese sonido soñado que en la actualidad producen los sintetizadores. En 1936 escribe una pequeña obra para flauta titulada **Densité 21,5,** en la que el flautista tiene que hacer alarde de todos los recursos virtuosísticos.

Tras la composición de esta obra, la única que será realmente conocida durante los veinte años siguientes, abandona la composición y huye al desierto de Nuevo México, viviendo en Santa Fe y San Francisco, dirigiendo orquestas y coros —actividad que compaginó con la composición desde su juventud—, pintando cuadros y dando cursos de música.

En 1952 vuelve a retomar la composición creando **Deserts** para orquesta y dos cintas magnetofónicas que tienen sonidos grabados de fábricas, ruidos diversos y sonidos instrumentales que posteriormente fueron manipulados y mezclados en 1954 en el Club d'Essai de París.

El estreno tuvo lugar en el Theatre des Champs-Elysées de París el 2 de diciembre de 1954, y fue retransmitido por la R.T.F., en su primera emisión estereofónica de radio. El escándalo, una vez más, fue feroz, el público de la sala organizó un tumulto totalmente desmesurado y Varese volvió a Nueva York desilusionado, con la impresión de que nadie quería escuchar su música.

En 1957 vuelve a Europa, a Holanda, para realizar su primera obra estrictamente electrónica: **Poeme Electronique,** donde expuso sus criterios sobre el «*sonido organizado*». Esta obra tenía por objeto servir de amueblamiento sonoro al Pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas de 1958. Con esta obra de ocho minutos se le abren por

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

tin las puertas de la fama cuando cuenta setenta y cinco años.

A su muerte, el 6 de noviembre de 1965, deja sin concluir su última obra: **Nocturnal** para solistas vocales, coro de bajos y orquesta, que terminó su alumno Chou Wen-chung.

Con su música no trata Varese tanto de conseguir efectos sonoros, como de intentar encontrar un nuevo espacio, un nuevo paisaje para la música, sin referencias anteriores, como el que los pintores cubistas primero y los abstractos después crearon en sus cuadros.

Varese, afortunadamente, no dejó escuela, logró preservar su obra de los epígonos que la hubieran diluido en fórmulas simplificadas, desprovistas de su encanto y fragancia. Muy pocos compositores han profundizado en el estudio de su manera de componer que es, en cada obra, un sistema cerrado donde la llave de sus valores es un secreto que ha volado con sus cenizas. En las doce obras que conocemos de Varese se encuentran resumidos casi todos los problemas que se plantea la vanguardia musical de este siglo, y algunas de sus mejores y más atractivas soluciones.

Varese busco un sonido con cualidad tímbrica distinta de los instrumentos tradicionales.

OBRAS

Bourgogne (1908), orquesta, estreno: Berlín 15.12.1910 (destruida por Varese en 1961).

Ameriques (1921), orquesta, estreno: Filadelfia 9.04.1926.

Offrandes (1921), soprano y grupo instrumental, estreno: Nueva York, 23.04. 1922.

Hyperprism (febrero 1923), grupo instrumental con seis instrumentos de percusión y una sirena, estreno: Nueva York, 4.03.1923.

Octandre (1923), siete instrumentos de viento y contrabajo, estreno: Nueva York, 13.01.1924.

Integrales (1924), grupo de viento y cuatro percusionistas, estreno: Nueva York, 1.03.1925.

Arcana (1927), orquesta sinfónica, estreno: Filadelfia, 12.04.1927.

Ionisation (noviembre 1931), trece percusionistas, estreno: Nueva York, 6.03. 1933.

Ecuatorial (1934), voz de bajo/coro de bajos, grupo instrumental con piano, órgano y dos ondas Martenot, estreno: Nueva York, 15.04.1934.

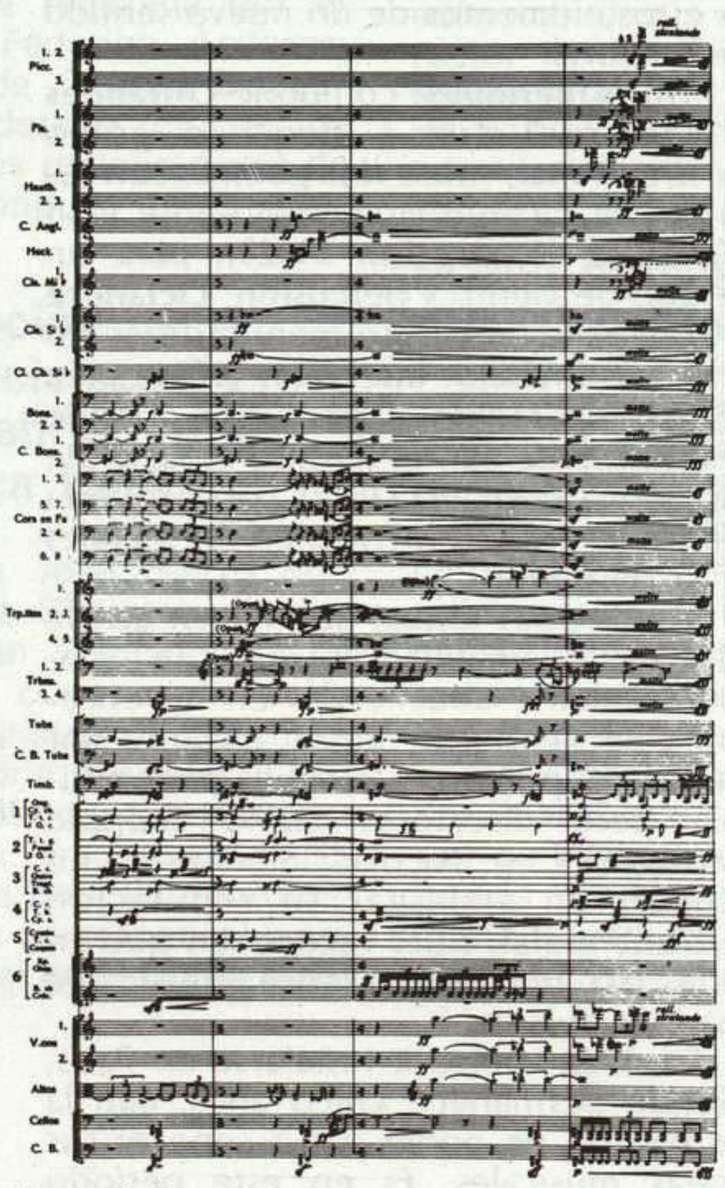
Densite 21,5 (1936), flauta sola, estreno: Nueva York, 16.02.1936.

Etude pour espace (1947), dos pianos, percusión y coro mixto, estreno: Nueva York, 23.02.1947.

Deserts (1952-1954), orquesta y dos cintas magnetofónicas, estreno: París, 2.12. 1954.

Poeme electronique (1958), cinta magnetofónica (3 pistas), estreno: Bruselas, 2.05.1958.

Nocturnal (1961), solistas vocales, coro de bajos y orquesta, estreno: (de la primera versión) Nueva York, 1.05.1961. Posteriormente Varese siguió trabajando en esta partitura que completó, tras su muerte, Chou Wen-chung.

Todas las partituras en la actualidad están publicadas por la casa Ricordi.

Una página de «Arcana».

En 1954 con Bruno Maderna.

DISCOGRAFIA

La obra de Varese ha sido grabada por los siguientes directores: Kostantin Simonovich, Nicolas Slonimsky, Robert Craft, Maurice Abravanel, Jean Martinon, Friedrich Cerha, Gilbert Amy, Arthur Weisberg, Zubin Mehta, Frederic Waldman y Pierre Boulez.

En España pueden encontrarse los siguientes discos: **Ameriques Arcana. Ionisation.** O. F. Nueva York, Pierre Boulez CBS 76520.

Arcana. Ionisation. Integrales. Conjunto de Percusión y O. F. de los Angeles. Zubin Mehta. Decca SXL 6550.

Ameriques. Ecuatorial. Mocturnal. A. Bybee. Coro de la Universidad Civil de Salt Lake (Utah). O. S. de Utah. Maurice Abravanel. Vanguard-Hispavox 70-005 S.

Hyperprism. Integrales. Octandre. Ofrandes. R. Yakar. Coro Radio Francia. Ensemble Intercontemporaine. Boulez. CBS IM 39053. Digital.

BIBLIOGRAFIA

CARPENTIER, Alejo: Varese vivant. Le Nouveau Commerce. París, 1980.

CHARBONNIER, Georges: Entretiens avec Edgar Varese. Belfond. París, 1970.

JOLIVET, Hilda: Varese. Hachette. París, 1973.

MADERUELO, Javier: Edgar Varese. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1985.

OUELLETTE, Fernand: Edgard Varese. Seghers. París, 1966.

VARESE, Edgar: Ecrits. Christian Bourgois. París, 1983.

VARESE, Luise: Varese, a looking-glass diary. Norton. Nueva York, 1972.

VARIOS AUTORES: Edgar Varese. Ruckblick auf die Zukinft. Musik-konzepte nº 6, Text + kritik. München, 1978.

VIVIER, Odile: Varese. Seuil. París, 1973.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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
carijo

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28005 MADRID

TORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música, Conservatorios y Entidades de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
08003 BARCELONA

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).
Teléfs. 232 85 88. 28013 MADRID

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
28004 MADRID

R S

ROIG-SEDILES
Instrumentos de música y partituras.
c/ de los Reyes - 5.
Teléf. 232 29 95
28015 MADRID

RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos, japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99.
28015 MADRID

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S.A.
Cuerdas para guitarra, bandurria, laud y afines.
Padre Urbano, 1.
Teléf. (96) 366 80 12
46009 VALENCIA

ERVITI
San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales
carijo

La gama más estensa
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28005 MADRID

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

LETURIAGA
Corredera Baja 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales
carijo

Todo para bandas, orquestas, etc.
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51.
28013 MADRID

Casa de la Música

INSTRUMENTOS MUSICALES
Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13.
Teléfs. 22 29 72-79.
29008 MALAGA
Sucursal: Vírgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

instrumentos musicales
carijo

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28013 MADRID

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

instrumentos musicales
carijo

Completísimo para la iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

HI-FI

FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO
FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Vídeo.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348.
Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna ¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
28009 MADRID
Canuda, 45.
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfs. 302 27 44-302 25 92.
08001 BARCELONA

Concurso Internacional de Canto
JULIAN GAYARRE

PRESIDENTE: JOSE CARRERAS

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

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

Requisitos de los participantes

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

Premios:

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

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

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

Inscripciones:

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

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

Información:

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

Gobierno de Navarra
Departamento de Educación y Cultura

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Belleza y ritmo en sus venas.

VEALOS EN :

Barcelona
IBERMUSICAL
GRAN VIA, 496

-

Madrid
RINCON MUSICAL
pza. DE LAS SALESAS, 3

-

Valencia
CENTROMUSICA
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas de toda España.

SOLICITE INFORMACION EN
centromúsica/s.a.
Tel. (96) 3514477

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO

SCHIMMEL PIANOS

LES GRANDES MARQUES REUNIES
GAVEAU-1847
ERARD-1780
PLEYEL-1807
SCHIMMEL-1885

Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A., Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012