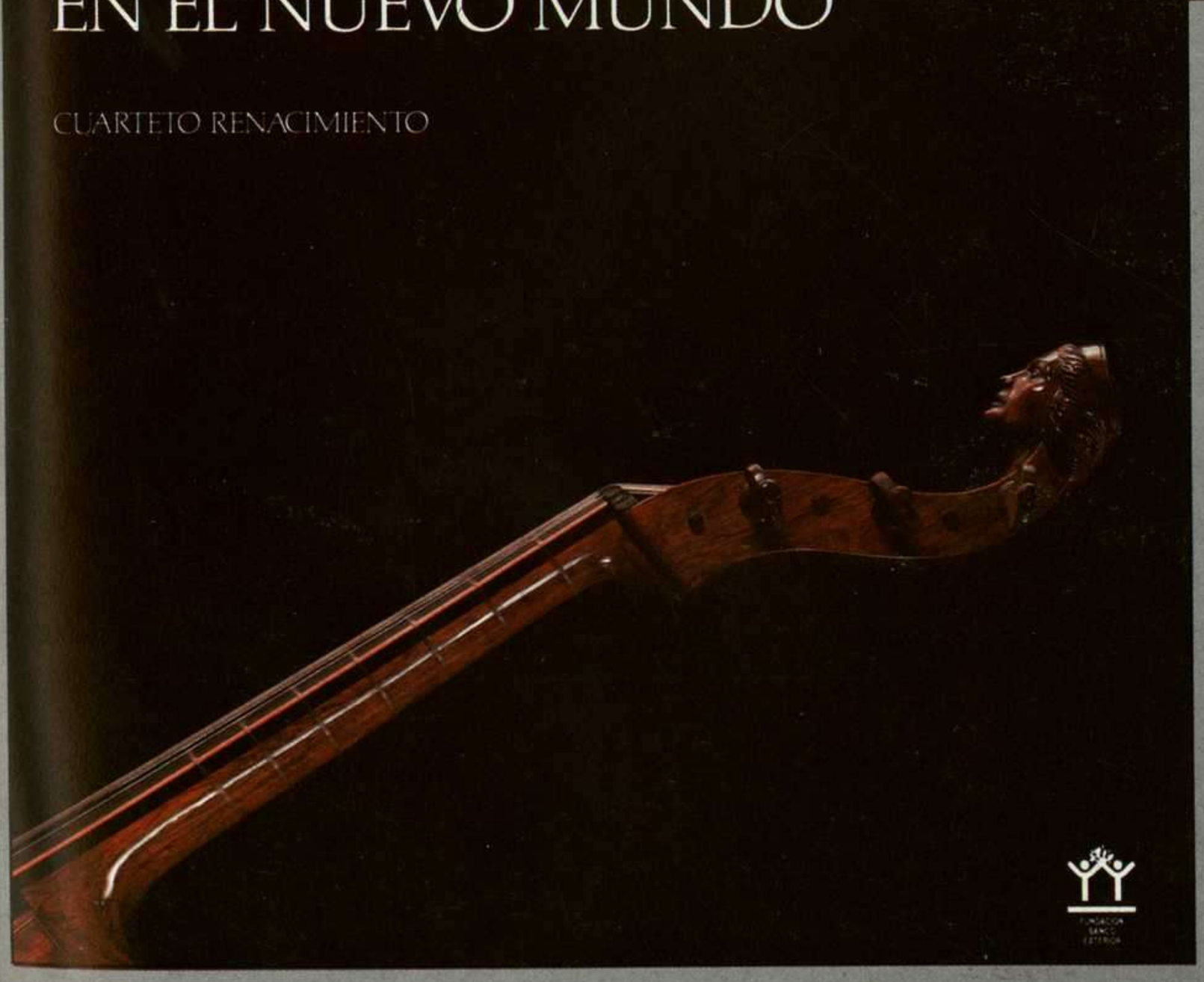
RITMO

AÑO LV • NUM. 554 • ABRIL 1985 • PRECIO 425 PTAS.



LA HERENCIA
MUSICAL ESPAÑOLA
EN EL NUEVO MUNDO

CUARTETO RENACIMIENTO



FUNDACION
BANCO
EXTERIOR

Una entidad
al servicio
de la música

FUNDACION
BANCO
EXTERIOR

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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

La labor musical que realiza la Fundación Banco Exterior queda reflejada en nuestra portada por los cursos de instrumentos de cuerda impartidos por el Cuarteto de Berlín y el disco editado por la Fundación. Artículo sobre estas actividades en página 15. Editorial sobre el mecenazgo en página 5.



ENSAYO DISCOGRAFICO Y DISCOTECA BASICA:

Nuestra sección de discos se ve enriquecida por la reseña del ciclo de Conciertos de piano de Mozart, realizado por Murray Perahia y una extensa «Discoteca Básica» acerca de la Sinfonía «Resurrección de Mahler, con comentario de la obra y análisis de las versiones más interesantes. «Ensayo discográfico» en página 23; «Discoteca Básica», en página 36.

REPORTAJE

Las primeras oposiciones para profesores de música de B.U.P., que se celebraron en el Conservatorio de Madrid, han sido recurridas por algunos opositores. La Asociación de Profesores de Música señala algunas deficiencias observadas por ellos en estas pruebas. Página 20.

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO:

Danza: Entrevista con Patricia Neary y artículo homenaje a Balanchine. Discoteca básica sobre las «Sonatas para piano de Beethoven. Nueva sección sobre la repercusión en la música española de la entrada en el Mercado Común.

Págs.

Cartas 4

Editorial: Mecenazgos 5

Entrevista: Jacques Ogg 7

Intérpretes: José Mardones 10

Ensayo: Ramos de Pareja, herético y revolucionario 12

Fundación Banco Exterior: Una institución al servicio de la cultura y la música 15

Reportaje: Recurridas las oposiciones para profesores de música 20

Ensayo discográfico: Los conciertos para piano de Mozart, por Perahia 23

Danza: Festival Internacional de Teatro 26

Música contemporánea: La música cubana actual 28

Discoteca Básica: La Segunda Sinfonía «Resurrección», de Mahler 36

Crítica discográfica 47

Discos editados 57

Internacional 63

Madrid: ONE/López Cobos: el peligro de la autenticidad 69

Don Taddeo in Barcellona: VIII Setmana de Musica Religiosa 73

País Musical 78

Hi-fi: Accuphase E-204: nadar y guardar la ropa 84

Cartelera 87

Cursos, becas y concursos 88

Mercado: Iberdisco 85 92

Músicos del siglo XX: Paul Dessau 95

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cartas

Le escribo con relación al programa de Radio-2 que tanto ha hecho y hace por la cultura de este pueblo.

No obstante debo sumarme a las voces de disconformidad de Félix Azúa y otros participantes en la sección de «Cartas al Director» de **El País** por la línea que dicho programa de Radio Nacional de España imprime desde hace unos años a sus emisiones.

Las expectativas despertadas por la nueva dirección de Radio-2 se han visto completamente defraudadas, pues los defectos del anterior director han sido prolongados.

En definitiva tratan de hacer una radio para taxistas, con programas dialogados en directo, tostones pedantes pseudopoéticos a partir de las once de la noche, secciones delirantes como «Opinión-2», tostones modernos horteras, murgas sudamericanas y orientales, representaciones pseudoteatrales y rollos poéticos cursilísimos. Todo parte de un inagotable deseo de protagonismo de la voz humana del locutor, cuando lo que en realidad se trataría es de programar música clásica de calidad. En su lugar se emiten versiones deleznables de la Orquesta RTVE y compañeras.

Deberían de aprender de programas como el de Pérez de Arteaga, que mide sus comentarios y programa magnífica música.

Confío en que este populacherismo en que está cayendo nuestra emisora más culta sea alguna vez abandonado.—**JOSE LUIS VIDAURRAZAGA DIAZ DE ARCAYA (Madrid)**

Desde estas líneas dar la enhorabuena a la editorial Salvat por su colección **Grandes Compositores,** que se disponen a reeditar por tercera vez consecutiva en el plazo de tres años. Se trata de una gran obra, con muy buenas grabaciones y unos fascículos interesantísimos y muy bien documentados. Una obra redonda y con un precio al alcance de cualquier bolsillo. ¿Qué más pedir? Pues sí, se puede pedir algo más: animar a dicha editorial a lanzar la enciclopedia sola (sin discos), para aquellos que tenemos los discos desde hace años y que nos gustaría contar con dicha obra entre nuestros libros (entre nuestros escasos libros). Considero que es lo mejor que hay en nuestro país (ignoro si lo sabe la propia empresa Salvat), pero cuando me he dirigido a la editorial me han contestado, muy cortésmente, de la obligatoria compra de los discos junto con los fascículos. ¡Señores de RITMO!, a ver si les animan! ya que yo no he podido. Pienso que como yo, habrá un montón de aficcionados interesados en ello.

Por último, expresar un último deseo y es animar a alguna editorial a traducir alguna de las muchas obras que existen en otros países (ya que la literatura sobre el tema en España es poco menos que inexistente). Hago extensible estas líneas a la editorial Planeta, con una obra de características similares: **Historia de la Música Clásica.—FRANCISCO GUTIERREZ (Aguilar de Campos, Palencia).**

Respecto a unos artículos publicados los días 11 y 12 del corriente en los distintos medios de comunicación sobre la supresión del Impuesto de Lujo de los instrumentos musicales, desearíamos aportar varios datos que creemos son de interes para la opinión pública, y que contribuirán a clarificar las informaciones publicadas que no se ajustan a la realidad fiscal.

La reciente Ley 8/1985 publicada en el B.O.E. de 9 del corriente, únicamente añade un apartado más al Artículo 22 del Real Decreto 875/81 que aun hay que reglamentar.

Lo verdaderamente importante, será la reglamentación de dicha Ley, y lo más preocupante para el profesional de la Música es lo que dicha reglamentación entenderá o decidirá ¿Quién es un profesional de la música? De igual manera creemos que la Administración debería de tener en cuenta las opiniones de los distintos Sindicatos de Músicos o la de la C.I.E.S.M. (Confederación Intersindical Española de Sindicatos de Músicos y Musicales).

Nuestro Sindicat Musical de Catalunya, en repetidas ocasiones, ha solicitado la exención del Impuesto de Lujo de los amplificadores, micrófonos, pedales de efectos, equipos de voces, etc., así como de discos y cassettes y también de aparatos de vídeo y alta fidelidad utilizados por los profesionales músicos para sus ensayos y composiciones, pues **los instrumentos musicales ya estaban exentos de dicho impuesto** tal y como lo demuestra el comunicado facilitado por el Ministerio de Hacienda a nuestro Sindicato el 25 de enero de 1979.

Nuestra mayor preocupación es si realmente el precio de dichos equipos de reproducción sonora a los cuales alude la reciente Ley, descenderán en un 22% su precio de venta al público.—**Secretaría del SINDICAT MUSICAL DE CATALUNYA (Barcelona)**

Revista de prensa

EL PAIS

LA CULTURA ESPAÑOLA EN EL EXTRANJERO

La presencia de la cultura española en el mundo no se corresponde en ningún aspecto con el peso demográfico de la lengua castellana y con la densidad cultural que puede ofrecer este país. Esta es la conclusión más prudente que puede deducirse de la serie de reportajes publicada por este periódico, en la que ha podido comprobarse que la imagen que proporciona España en el extranjero es notablemente pobre, estereotipada y llena de tópicos.

Las mayores expectativas que puedan haberse creado en los últimos años, tras la salida del túnel de la dictadura, no han encontrado respuesta en las iniciativas oficiales de cara a cambiar nuestro rostro exterior. En el momento en que España se dispone a subir los últimos peldaños para la plena incorporación a Europa y en que el protagonismo de lo español en América puede adquirir pleno relieve con el 500º aniversario de la llegada de los conquistadores al Nuevo Mundo, la imagen cultural que damos encuentra todavía su mejor síntesis, o incluso su única expresión, en clásicos universales —Cervantes— o en mitos como el de Carmen o la obra de Federico García Lorca. Y aunque tengan el mayor interés y genialidad, hora es ya de que España aparezca como algo mucho más complejo y rico que la mejor y la más democrática de las Españas de charanga y pandereta, que en síntesis eso es lo que son el mito de Carmen y el **Romancero gitano**. Prueba de ello es que los artistas plásticos que exponen en todo el mundo; los cantantes, músicos y directores de orquesta que triunfan ante los públicos melómanos más exigentes, o incluso los cineastas que consiguen premios internacionales, ofrecen a veces o en algunos países una imagen de individuos excepcionales, como si fueran geniales a pesar de ser españoles (...).—**(10 de febrero de 1985).**

LA VANGUARDIA

ENTREVISTA CON GONÇAL COMELLAS

—¿Has notado el «cambio» en la música en España?

—Yo no noto sustanciales cambios. Hace unos cuantos años que hay una mayor demanda de enseñanza musical y de manifestaciones musicales. Esto es esperanzador. Pero en cuanto a lo fundamental, que es la enseñanza musical, y en cuanto a que esa demanda se traduzca en la creación de buenas orquestas con gente del país, en que los Conservatorios sean más selectivos y menos masificados y tantas otras cosas, no veo sustanciales cambios.

—¿Qué es lo más positivo en favor de la música que cabría hacer en nuestro país en este cacareado Año Europeo de la Música?

—Parece ser que el Ministerio de Cultura tiene proyectada una reforma en cuanto a la enseñanza musical. Yo es lo que veo más urgente. A mí, la celebración de aniversarios, centenarios, conciertos extraordinarios y demás, me parece magnífico; todo lo que sea en favor de la música, bienvenido sea. Pero el trabajo por hacer está en la base, en la enseñanza musical, en una enseñanza musical bien dirigida. Que la enseñanza musical básica forme parte de la enseñanza general y que los Conservatorios Superiores sean verdaderamente tales. Una persona que haya tenido la música como una materia más en la escuela y en sus estudios normales, luego de mayor será musicalmente culta, no un «snob».—**JOSE GUERRERO MARTIN (18 de marzo de 1985).**

GACETA REAL MUSICAL

ARRABAL Y «LA VIDA BREVE»

Algunos importantes diarios madrileños y el programa «Estudio abierto» de TVE han hecho el ridículo al recoger unas declaraciones de Fernando Arrabal en las que el dramaturgo melillense pretende dirigir de Bruselas el «*estreno mundial*» de **La vida breve** en español. ¡Por favor, señores, un poco de seriedad o un mínimo de información!

La ópera **La vida breve** se estrenó en Niza, en francés (adaptado el libreto de Carlos Fernández Shaw por Paul Milliet) el 1 de abril de 1913, y se dio en la Opera Cómica de París el 7 de enero de 1914. Pues bien, ese mismo año de su estreno parisiense, el 14 de noviembre de 1914, se estrenó en la Zarzuela de Madrid dirigida por el ilustre compositor aragonés Pablo Luna, y actuando en el papel de «Salud», la soprano Luisa Vela. Naturalmente se cantó —y varias veces— en español. Pero, a mayor abundamiento, las nuevas generaciones, además de oír las numerosas versiones de concierto en el Teatro Real (donde, como es sabido, no se puede hacer ópera por ahora) han podido escuchar y ver **La vida breve** representada en las temporadas del Teatro de la Zarzuela de 1975 y 1982. Y, por supuesto, en castellano. Una cosa son las dificultades de un joven compositor gaditano para estrenar una ópera en el Madrid de 1905, y otra decir la verdad. Por cierto, sepa Arrabal que **La vida breve** no es la única ópera de Falla, ni Cristóbal Halffter es hijo de Ernesto Halffter. Por lo demás, bienvenida sea una **Vida breve** en La Monnaie dirigida por Arrabal.—**(Abril, 1985).**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

RITMO

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LV • NUM. 554
ABRIL 1985

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río.

Director:
Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:
Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección:
Angel Carrascosa y Manuel Chapa. Brunet.

Redactora Jefe:
Amelia Díe.

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo.

Colaboran en este número:
Rafael Banús, Juan Luis Bardisa, Francisco Chacón, María José Díaz, José Antonio Díaz Pinilla, Andrés Fernández Rubio, Luis Carlos Gago, Emiliano García Alcázar, Pedro Gonzalez Mira, Francisco Hernández, Francisco Javier Lara, Enrique Martínez Miura, Javier Monjas, Félix Palomero, Francesc de Paula Soler, Cecilio Tieles, Pilar Tomás y Manuel Torregrosa.

Diagramación:
Antonio Roca.

Corresponsales:
Víctoria-Casares (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Enrique Molina Segura (**Badajoz**), I. Taddei (Roger Alier, Xosé Avinoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisco Vicent Domenech y Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno Blanco (**Córdoba**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Francisco Esnaola (**Guipúzcoa**), Grupo Gárnata (**Granada**), Juan Antonio Torres Planell (**Ibiza** y **Formentera**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Pere Estelrich (**Palma de Mallorca**), Ricardo Hontañón (**Santander**), José Manuel Delgado (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortes y José Domenech (**Valencia**), María Isabel Muñoz (**Valladolid**), José Urquijo Respaldiza (**Vizcaya**), Eduardo Fauquie (**Zaragoza**), Nestor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolas Koch Martín (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazan (**Gran Bretaña**).

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

Redacción:
Vírgen de Aránzazu, 21. (Edificio Falla) 28034 Madrid. Tlfs. (91) 729 15 56 - 729 15 52. Télex 45490 FERI E.

Distribución:
S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES.
Ordóñez, 1. 28029 Madrid. Apartado 151036. Tlfs. (91) 215 74 77 215 68 48 - 215 68 49. Télex 45490 FERI E.

Suscripciones: España: Año 4.675 ptas. número suelto: 425 ptas. atrasado: 450 ptas. Extranjero: Vía terrestre o marítima 45 dólares USA, vía aérea: 65 dólares USA.

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

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

Editorial

MECENAZGOS

El ilustre Mecenas, el amigo de Horacio, ha dejado a lo largo de dos mil años una larga descendencia. Todavía hoy existen, en cualquier parte del mundo, gentes adineradas (o que manejan dinero de otras procedencias) que ayudan a algún artista a cambio de su compañía, amistad o de ese leve brillo que emana de los hijos de las Musas. Pero en nuestro tiempo, afortunadamente con una mayor conciencia social, hay otras maneras de mecenazgo mucho más generales, eficaces e integradas; y mucho menos determinadas por la vanidad personal. Nos referimos, claro es, a las diversas fundaciones creadas por las grandes empresas ya desde los comienzos de la era industrial, y que en los países capitalistas, se han convertido paulatinamente en un factor imprescindible para la activación de la creación y la cultura artísticas.

Los Mecenas individuales gastaban su dinero a cambio de una cierta aura social. Hoy, las fundaciones tienen, naturalmente, otro tipo de compensaciones. Aunque trabajosamente, y todavía con muchas cortapisas, se va llegando a la conclusión de que la cultura artística es un bien social y de que, por lo tanto, hay una obligación política de facilitarla a los ciudadanos. Nuestros estados occidentales, a veces demasiado ocupados en otros problemas que consideran más acuciantes, han encontrado una fórmula muy brillante para ayudar al arte: las desgravaciones fiscales para las fundaciones que cubran en alguna manera esas necesidades. En cierta manera, el procedimiento —ya muy acreditado en muchos países— es sencillo y liberador para el estado, que debería tender cada vez más a ceder una parte considerable de su actividad empresarial en el territorio de la cultura artística a organismos profesionales o privados. Porque la planificación del movimiento artístico no resulta apenas factible a plazo y desde la perspectiva estatal a causa de la incesante y sorpresiva movilidad de esta parcela. Evidentemente, esa movilidad puede ser muy bien asumida por esas fundaciones, atentas, por su constante contacto con los interesados, a las imprevisibles fluctuaciones del quehacer artístico.

Nuestra paulatina integración en el Mercado Común nos obligará, sin duda, a homologarnos también en este aspecto con los países comunitarios. La política fiscal debe facilitar las cosas hasta el máximo si se quiere obtener un resultado que realmente influya sobre la cultura española a corto plazo. Recordemos que muchos de nuestros vecinos comunitarios —como Holanda y la República Federal Alemana— han conseguido que el mecenazgo privado para la actividad artística alcance niveles de protagonismo nacional. Algunas tareas musicales —entre ellas la creación contemporánea, ediciones y grabaciones monumentales, y bolsas de estudio— deben en estos países a la iniciativa de fundaciones algunas de sus mayores realizaciones. En España, con algunas excepciones, esta actividad es aún muy moderada. Pero es muy posible que asistamos pronto a un espectacular despliegue de ayudas privadas a la música.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

OFERTA DE PRIMAVERA 1985



BACH/HAENDEL
Grandes Coros
(Incluye el "Aleluya" de "El Mesías" y "Ave María")

Coro Tabernáculo Mormón
Orquesta de Filadelfia
Dir: Eugene Ormandy

M2X 39102 - 2 Lps



BEETHOVEN
Sonatas para piano n.os 12 y 13

Glenn Gould, piano

S 74111



BERLIOZ: Nuits d'eté
DEBUSSY:
La Damoiselle élue

Frederica von Stade
Orquesta Sinfónica de Boston
Dir: Seiji Ozawa

IM 39098 - digital



HAENDEL
Música Acuática

La Grande Ecurie et la Chambre du Roy
Dir: Jean Claude Malgoire

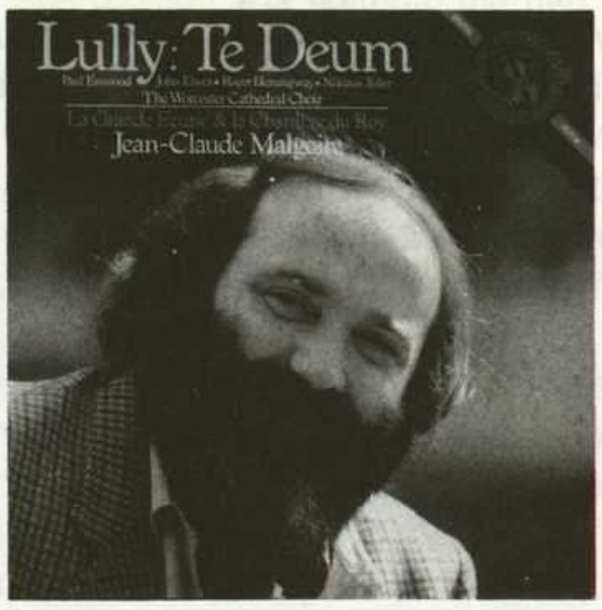
IM 39066 - Digital



IVES
Sinfonía n.º 3
Orchestral Set n.º 2

Orquesta del Concertgebouw
Dir: Michael Tilson Thomas

IM 37823 - digital



LULLY
Te Deum

Coro de la Catedral de Worcester
La Grande Ecurie et laChambre du Roy
Dir: Jean Claude Malgoire

IM 39212 - Digital



MAHLER
Sinfonía n.º 4

Kathleen Battle
Filarmonica de Viena
Dir: Lorin Maazel

IM 39072 - Digital



ROSSINI
La Cenerentola

Valentini Terrani, Francisco Araiza
Coros de la RFA, Colonia
Capella Coloniensis
Dir: Gabriele Ferro

S 79359 - 3 LPs



STRAVINSKY
Petruchka

Orquesta Filarmonia
Dir: Michael Tilson Thomas

D 37271 - digital



TCHAIKOVSKY
Sinfonía n.º 5

Orquesta de Cleveland
Dir: Lorin Maazel

D 36700 - digital



VLADIMIR HOROWITZ
Grabaciones 1962-1973

Obras de Chopin, Scriabin, Schumann, Liszt, Rachmaninof
(Grabaciones reprocesadas en sistema digital)

M3 37895 - 3 LPs



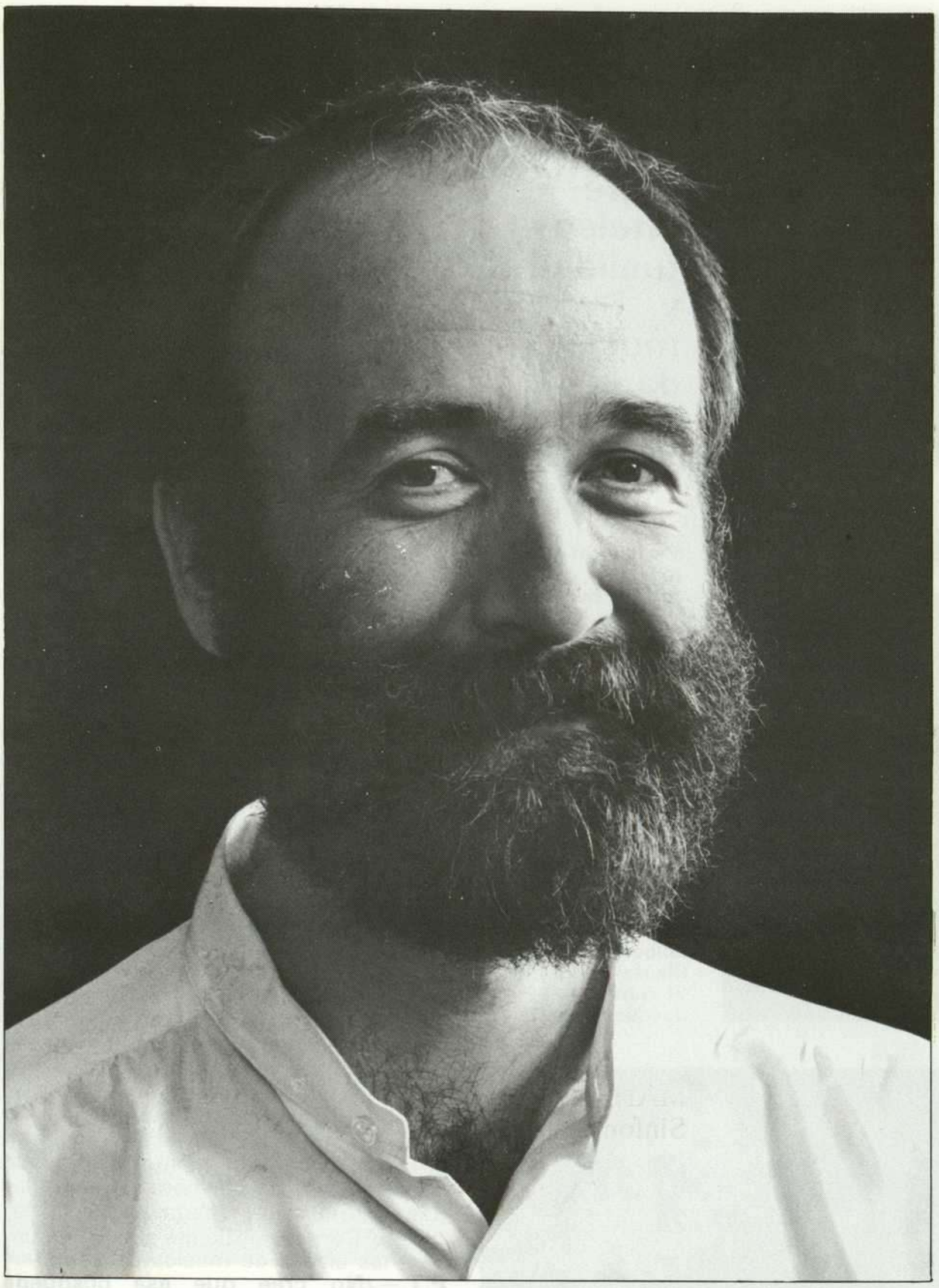
WYNTON MARSALIS
Música para trompeta de Purcell, Haendel, Torelli, Fasch, Molter

Edita Gruberova, soprano
English Chamber Orchestra
Dir: Raymond Leppard

IM 39061 - digital

DISCOS DE IMPORTACION • EJEMPLARES LIMITADOS

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



JACQUES OGG

Ultimamente se ha producido el resurgimiento de un instrumento que parecía olvidado: el clave. Esto ha traído consigo toda una renovación de conceptos en cuanto a la interpretación, incluyendo la búsqueda de las técnicas apropiadas, instrumentos y, como no, de repertorio. Con ello se han formado escuelas, grupos de cámara y orquestas especializadas en esta época del siglo XVI al XVIII. Es interesante contactar con Jacques Ogg, clavecinista holandés metido de lleno en esta corriente histórica. Toca además del clave, el órgano y el pianoforte.

Por Pilar Tomás

PILAR TOMAS.—¿Cómo fueron sus inicios generales en el campo musical y su introducción en el mundo del barroco?

JACQUES OGG.—Yo nací en Maastricht, al sur de Holanda, y empecé a tocar el piano muy niño, a los seis años. Compaginaba mis estudios generales en el Gymnasium con los de la Muziekschool de Maastricht. Cuando tenía quince años, enfermó la clavecinista que debía acompañar unas cantatas de Bach en el concierto de Navidad. Mi madre cantaba en el coro y por eso fui yo quien sustituyó a esta clavecinista en el concierto. En este momento decidí tocar el clave impulsado por la belleza del instrumento. Ingresé en el Conservatorio de mi ciudad natal en la clase de clavecín.

P.T.—En esa época, ¿había ya una escuela de barroco en Maastricht?

J.O.—Si. Tuve mucha suerte de tener como profesora a Anneke Uittenbosch. Ya entonces ella había grabado los conciertos de Bach a tres clavecines con Leonhardt. Fui su primer alumno en Maastricht y debo decir que me ayudó muchísimo. Me aportó toda una visión del barroco y además una base técnica muy buena para el clave. Descubrí, en resumidas cuentas, la sutilidad del instrumento.

P.T.—En todo caso, era un momento de «iniciación» de esta corriente barroca, así que supongo que sería difícil encontrar instrumentos que se adecuaran a este tipo de música, ¿no?

J.O.—Si que lo era. Para mi, por ejemplo, era realmente difícil conseguir un clave en esos primeros años. Estudiaba en el conservatorio sobre un Wittmayer terrible, pero empecé a conocer los instrumentos copias de originales ya que, a veces, trabajaba sobre un Schutze de Anneke Uittenbosch.

P.T.—¿Qué importancia tiene la elección de un instrumento a la vista de una determinada partitura y hasta qué punto cuenta la fidelidad de las copias a los instrumentos originales?

J.O.—Es un aspecto fundamental en la interpretación de la música barroca. Los instrumentos copias tienen que tener las mismas características, tanto en mecanismo como en sonoridad, que los originales. Es una búsqueda de acercamiento al autor. Por un lado, viendo su música con el conocimiento musicológico necesario para entenderla y, por otro, tocando con el instrumento más próximo a aquel para el que esta música fue concebida. Es completamente absurdo hacer digitaciones antiguas sobre un clave Pleyel, por ejemplo.

P.T.—Aquí en su estudio, rodeado de sus instrumentos, surge la natural curiosidad por saber algo sobre la construcción de instrumentos en los Países Bajos y, en general, en Europa. ¿Podría informarme sobre el tema?

J.O.—Bueno, lo mismo que en la interpretación barroca también en la construcción de instrumentos ha habido una constante evolución, que ha desembocado en un «boom» de constructores de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



«Hay que conseguir una síntesis entre intelectualidad y musicalidad».

Montserrat Alavedra con Jacques Ogg.

Los miembros de «De Egelentier». De izquierda a derecha, Harry Geraerts (tenor), Ruth Hesseling (violín), Christian Norde (viola da gamba), Wilbert Hazelzet (flauta). Sentado al clave, Jacques Ogg.



claves. Lejos, lejísimos, quedan los primeros Pleyel de Wanda Landowska. De las primeras búsquedas históricas surgió Skowroneck, que fue algo así como el pionero y maestro. Luego han surgido muchos constructores que se han esforzado en acercarse al máximo a los originales que copiaban, siguiendo, en lo posible, las antiguas técnicas de construcción. Aquí, en Holanda, ha habido un fuerte movimiento en este estilo de factura del que han salido nombres tan importantes como Joop Klinkhamer o como Frans Driesens, entre los más jóvenes. Pero en Inglaterra también hay excelentes constructores que, además, son muy conocidos. Entre los menos populares destacaría la labor de Trevor Beckerleg por su minuciosidad y, también, la de Christopher Nobbs. Todo esto en cuanto a clavecines pero es interesante recordar a los constructores de pianofortes, en número cada vez más creciente. Por ejemplo, Christian Maene, que es el constructor belga que hizo este instrumento, copia del Dulcken del Museo de La Haya.

P.T.—Volviendo al tema de sus estudios. Ya sabe que, para casi todo el mundo, Leonhardt es el personaje clave del mundo del barroco. Usted ha estudiado con él. Cuénteme cómo fue su encuentro con él y lo que le aportó musicalmente.

J.O.—Después de haber trabajado dos años con Annecke Uittenbosch decidí hacer el exámen de ingreso en el Conservatorio Sweelinck de Amsterdam, en la clase de Gustav Leonhardt. Fue difícil porque la selección, ya entonces, era fuerte. Fui aceptado y estuve en su clase cuatro años, hasta presentar el diploma de solista en 1974. Fue una experiencia muy interesante ya que es una persona que de un lado exige un trabajo muy profundo y, de otro, aporta miles de ideas musicales basadas en un conocimiento increíble sobre la música barroca. Siempre hay un por qué, una fuente o tratado donde apoyarse a la hora de defender una determinada interpretación. Además, el Conservatorio me posibilitó también las clases de música de cámara.

P.T.—¿No cree que esa búsqueda exhaustiva de material histórico puede, a veces, convertir al intérprete en alguien frío, aséptico e intelectual durante los conciertos, en algo así como un ratón de biblioteca?

J.O.—No tiene que ser así. Lo ideal es conseguir una síntesis entre intelectualidad y musicalidad. El intelecto se usa para buscar la manera de tocar más cercana al autor. Es decir, en los tratados tu buscas información sobre digitaciones, articulaciones, ornamentaciones... pero también INSPIRACION. Todo esto lo llevas a tu interpretación. Cuando tocas, lo importante es que el público tiene que emocionarse con la emoción del intérprete, sentir lo que estás contando con tu música en ese momento. En ese punto, los tratados, la teoría, ya no importan. Todo ello sin olvidar que no hay que seguirlos al pie de la letra ya que, como siempre, las excepciones son tan importantes como las reglas. En definitiva, lo que cuenta realmente es la EXPRESION de una idea musical del siglo XVIII.

P.T.—El repertorio clavecinístico es restringido ya que abarca mas o menos tres siglos. ¿No cree que esto limita la visión musical del intérprete?

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



«En la búsqueda de acercamiento al autor hay que utilizar el conocimiento musicológico y tocar con el instrumento más próximo a aquel para el que fue concebida esta música».

J.O.—No, todo lo contrario. Cuando conoces bien estos tres siglos puedes comprender mejor la musical medieval y también la romántica. Sabemos que Mozart y Beethoven conocían profundamente la obra de Bach y se inspiraron en él, compusieron obras sobre él. Cuando tocas la música de estos autores, si conoces también a Bach, entiendes todo mejor. Además, el conocimiento de la música antigua actúa un poco como DEPURADOR. Así, cuando escuchas la música de Rossini, por ejemplo, ves claramente todos sus defectos de construcción, así como sus encantos.

P.T.—En todo caso parece como si hubiera, entre la gente dedicada al barroco, una tendencia a ir hacia adelante, es decir, a adentrarse ya en el clasicismo.

J.O.—Si claro. También el clasicismo ha sido durante años interpretado de la misma manera ROMANTICA que el barroco. De ahí que sea muy importante conocer cómo fue realmente concebida esa música. Por eso gente como Brüggen y Leonhardt con sus orquestas incluyen el repertorio clásico en sus programaciones, y es que lo fundamental es estar rehaciendo constantemente la música tal y como fue escrita, hacer nueva la música ya hecha.

P.T.—Además de su faceta de intérprete también se dedica a la enseñanza. ¿Dónde y por qué?

J.O.—Justo después de acabar mi carrera de clave en el Conservatorio de Amsterdam, empecé a trabajar, en 1975, como profesor de clave en el Conservatorio de Groningen. Luego, ya en 1977, alternaba este trabajo con el de profesor de bajo continuo, acompañamiento y música de cámara en el Conservatorio de La Haya. A mi me gusta mucho dar clases porque, además de que me encanta el contacto a nivel humano con los alumnos, el hecho de tener que explicar algo lo más claramente posible implica un análisis constante de tu propio trabajo.

P.T.—¿Qué importancia tiene para usted la música de cámara dentro de su repertorio?

J.O.—Fundamental, absolutamente básica. Mi grupo BASE «De Egelentier» se formó en 1972 con Christian Noorde, viola de gamba y violonchelo barroco; Wilbert Hazelzet, traverso; Ruth Hesseling, violín barroco, y Harry Geraerts, tenor. Trabajamos durante un año antes de empezar a tocar en público. De primeras, para mi como clavecinista, la música de cámara es la puesta en práctica de algo tan importante y apasionante como es el bajo contínuo. No hay que olvidar el alto porcentaje de música escrita para uno o más instrumentos y bajo continuo. Por otro lado, tocar en grupo obliga a profundizar en los diferentes sistemas de afinación en la época barroca, ya que, evidentemente, el primer paso para tocar conjuntamente con más instrumentos, es tocar afinados.

P.T.—¿Cuáles han sido más o menos las actividades de De Egelentier?

J.O.—Desde su formación el grupo ha realizado giras regulares por Europa: Suecia, Inglaterra, Francia, Alemania, Italia y, como no, España y Holanda. Hemos grabado un disco juntos.

P.T.—¿Y en cuanto a otras formaciones barrocas?

J.O.—También toco asiduamente con Ricardo Kanji y Titia de Zwart; con Marion Verbruggen; con Max von Egmond, con el Ensemble Bartolotti; y con la nueva orquesta barroca de la Sociedad Bach holandesa.

P.T.—Por último, ¿cuáles han sido sus puntos de contacto con los músicos dedicados al barroco en España y que opinión le merece el panorama español?

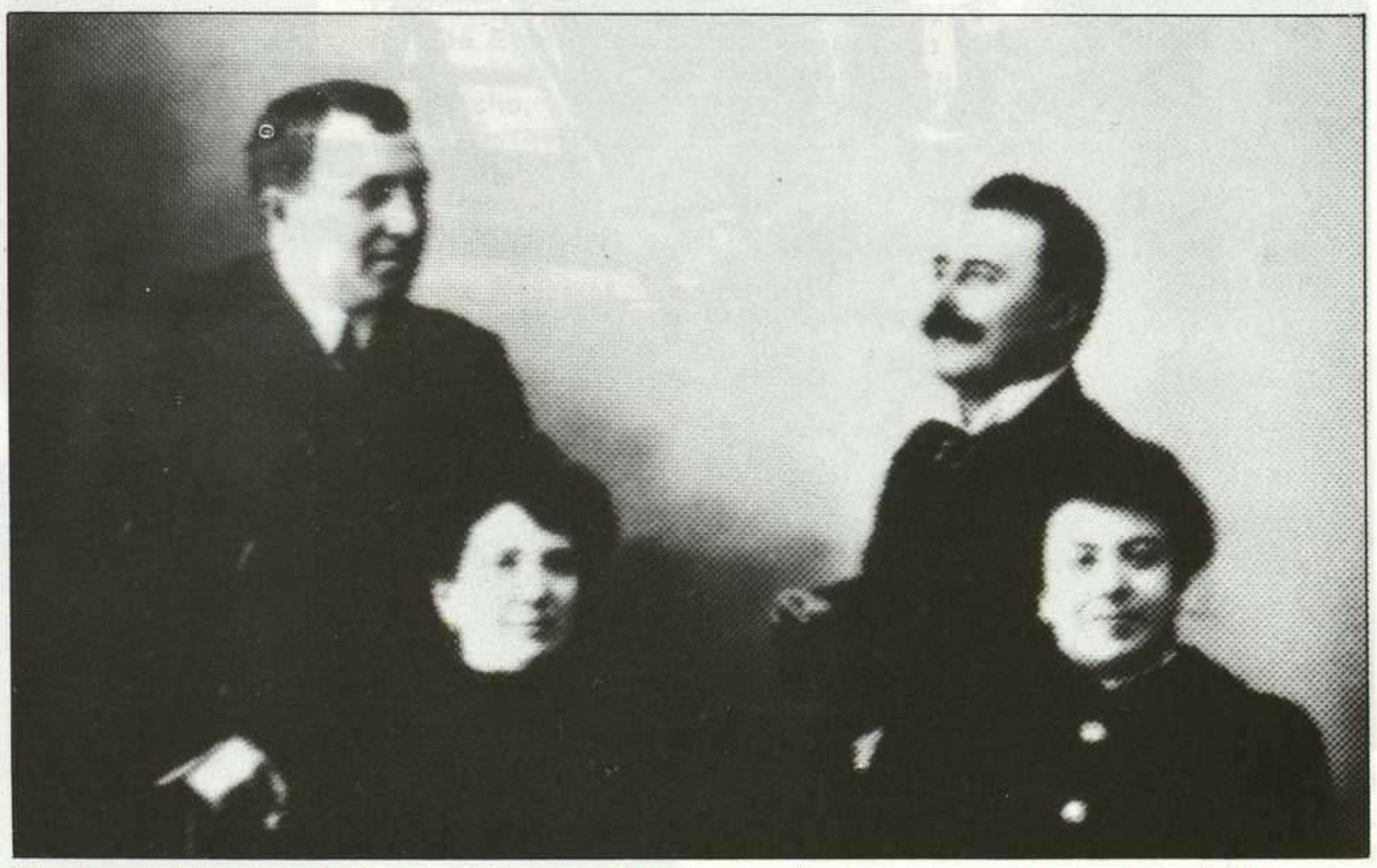
J.O.—En 1981 viene a tocar por primera vez con la Camerata de Madrid bajo la dirección de Luis Remartínez. Me gustó mucho la experiencia y la he repetido varias veces. Me han resultado muy positivos algunos conciertos con Montserrat Alavedra, mujer de gran sensibilidad musical. En el 81 también, fui invitado a participar como profesor de clave en el Curso de Música Barroca y Rococó de El Escorial. En un curso que, en mi opinión, es muy importante, ejemplar incluso, pues desarrolla una visión de conjunto del barroco y que cuenta, además, con una excelente organización bajo la dirección de Mariano Martín, cada año se multiplica el número de alumnos tanto nacionales como extranajeros, lo cual evidencia lo prometedor que resulta este campo dentro del panorama general musical español■

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

JOSE MARDONES

Por Manuel Torregrosa

La voz de bajo profundo de Mardones, calificada de «tesoro» por algunos críticos, permanece en la memoria de los que le oyeron cantar y de los que aún tienen sus discos. En este artículo se analiza esta singular voz que constituye un legado interpretativo. La biografía y discografía de José Mardones se publicó en nuestra revista en el número de diciembre de 1982.



Mardones (de pie, a la izquierda), considerado por algunos como el mejor bajo del mundo.

La voz de bajo, tratada con virtuosismo clásico en Haendel, Haydn y Mozart; belcantista en Rossini; que alcanza la cima de su protagonismo con Verdi y Mourssogsky, para diluirse un tanto en los «bass-bariton» wagnerianos, y pasar, después, prácticamente inadvertida para Puccini y los *veristas*, ha tenido en la vocalidad de José Mardones.

El gran tenor Lauri-Volpi, que compartió con el alavés momentos estelares en el Metropolitan, en su obra de cita obligada **Voces paralelas,** afirma sin paliativos que el instrumento vocal del bajo encontró su más perfecto SONADOR en el cantante español. La calidad del testimonio, por su procedencia, y el relieve de una época nutrida de grandes figuras (Chaliapin, De Angelis, Marcel Journet, Adamo Didur, León Rothier, Ezio Pinza, etc.), coordinan debidamente la supremacía de la voz alavesa, excepcionalmente dotada y una de las más bellas, extensas y profundas que haya producido la cuerda. Nuestra generación, lógicamente, no ha podido oír a los Navarrini, Selva, Remorini, Lablache, Francisco Mateu (Uetam) y demás famosos del pasado, y tampoco es posible juzgarlos por documentos sonoros. Pero es difícil que aventajaran en amplitud y resonancia la soberbia voz de Mardones, de cuya muerte se ha cumplido medio siglo, y del que nos trazó un sugestivo perfil su biógrafo Venancio del Val, en el número de RITMO correspondiente a diciembre de 1982 (núm. 528), tanto más de agradecer por la laguna que, en ese aspecto, había sobre la gran figura desaparecida.

Sin los recursos, no siempre ortodoxos, de Chaliapin, voz más bien indefinida, o el bagaje estilístico de un Journet o De Angelis, otra voz monumental, pero sin la rotundidad ni el poder de Mardones, éste suscita efectos comparables con el despliegue de sus *dos octavas* largas, homogéneas, de voz suntuosa, que conserva en todo momento la nobleza del timbre y sabe plegarse a ductilidades y morbideces, sin pérdida de su esencial oscuridad. Firmemente apoyada, el PASO no tiene resquicios, y le permite, en contraste con los graves profundos, como salidos de un órgano, dominar brillantemente la parte alta de la tesitura.

A diferencia de un Chaliapin, a quien se identifica de inmediato con «Boris», «Mefistófeles» o «Don Quijote» (en sus varias temporadas en el Metropolitan apenas si cantó otros papeles que estos que le dieron tanto nombre, repitiéndolos año tras año); o de De Angelis, que monopolizó el «Moisés» rossiniano; o de Ezio Pinza, que tuvo grandes aciertos en Mozart, no parece que Mardones adscribiera su repertorio a la concreción de determinados personajes, aunque alternara con el bajo ruso el protagonismo en **Fausto** y **Mefistófeles**, o lo compartiera con Didur, y se complaciera en las arias del **Simón Bocanegra** o **Hugonotes**, a juzgar por la reiteración de estos singulares fragmentos en los conciertos semanales de la temporada neoyorquina, en los que intervenía. Mardones, puede decirse, sirvió por igual todas las partes de su notable repertorio(*), con la magnificencia de su instrumento vocal. En Chaliapin, Journet o Pinza, señores de la escena, estupendos actores que aprovechaban estas cualidades para imprimir un sello personal a su canto (el ruso, como se sabe, fue elegido por el director Pabst para protagonizar su filme **Don Quijote** que recientemente ha podido verse en nuestra televisión; el italiano rodó también varias películas y fue figura estelar en revistas musicales «made in Broadway» **Al Sur del Pacífico**, etc.), hay momentos en que sus recursos se sobreponen a la vocalidad, con ser ésta notable. En Mardones, sin este dominio, está siempre presente el fasto de la voz, más allá del estudio de caracteres o sutilezas de interpretación.

De la opulencia de sus notas profundas, que parecen sepultar en los abismos el lacerado espíritu de «Jacobo Fiesco», al deslumbrante Sol del rudo «Marcelo» en su «Piff, paff», hay toda una gama de belleza, repleta de armónicos: es el arma que esgrime Mardones, y en la que no admite confrontación. Y consigue su objetivo cuantas veces, sobre el papel, el artista ha de ceder ante la voz. El hierático «Ramfis», poco propicio al histrionismo, encarnado por Mardones, convierte su plegaria en el CANTICO DE UNA MUCHEDUMBRE DEVOTA. Lauri-Volpi recordaba muchas veces la profunda impresión que el «Gran Sacerdote» de **Aida**, suscitaba en el auditorio y en sus mismos compañeros actuantes, cuando Mardones entonaba «Nume custode e vindice». (En este sentido hay una anécdota, que Mardones nos refería al doctor ovetense Jaime Alvarez-Buylla y al que esto escribe, a propósito de una de sus actuaciones con Lauri-Volpi en el Metropolitan. El gran tenor bajo tuvo un «lapsus» de memoria después de la primera estrofa y tuvo que recurrir a Lauri-Volpi que interpretaba el «Radamés», con un «*¿Qué sigue ahora?*»).

Las grabaciones de Mardones, acús-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



José Mardones en 1921.

ticas todas ellas (excepto la **Marina** final), entre los cuarenta y uno y sesenta años del artista, ofrecen gran interés por el carácter fonogénico de la voz, y permiten apreciar la escala de valores tímbricos e interpretativos. Actualmente, y siempre con la salvedad de las deficiencias técnicas del método de incisión, pueden oírse en microsurco en discos de las series Rubini, Scala y Club 99, de importación. Sólo **Marina,** grabada en 1930, se encuentra en nuestro comercio. El caudal sonoro se hace patente en todas, y algunas son especialmente felices.

Mardones sabe imprimir morbidez y abandono al aria de **Ernani** («Infelice e tuo credevi»), y canta con vibración verdiana la invocación de **Vísperas Sicilianas** («O patria, o cara patria»), para frasear correctamente la célebre aria («O tu Palermo»). El personaje oscuro y atormentado de «Fiesco», en **Simón Bocanegra**, aparece bien delineado, con ataques a media voz y excelente legato («Il lacerato spirito»), recorriendo nítidamente la gama en el «Prega María per me» del final, con el brillante agudo y la nota cavernosa. El tono fatuo y grandilocuente de **Mefistófeles** está presente en los fragmentos del «Ave Signor» y «Ecco il mondo», y especialmente brillante el aria del «fischio» (silbido). En **Norma** («Ite sul colle»), presta el debido énfasis al canto de «Oroveso», y es feliz la concitación y el mordiente del andante final («Si parlerá terribile»). De mucho efecto el «Piff, paff» de **Hugonotes**, con el timbradísimo «sol» agudo, de tanto compromiso. Correcta línea en **La Juive** («Se oppresi ognor») y en la patética «Suore che riposate», de **Roberto il Diávolo**. Buen fragmento el de **Lucía** («Viene la mia vendetta») manteniendo la línea belcantista. Posiblemente sea **Nabucco** («Tu sul labbro dei veggenti») uno de los más conseguidos, con apianamientos de sonido, fraseo cálido y graves resonancias mardonianas («la tua legge sorgera»). Y en el **Stabat Mater** («Pro peccatis»), de Rossini, y el **Requiem** («Confutatis») verdiano, misa ésta que cantó en casi todas sus temporadas en el Metropolitan, no faltan inflexiones adherentes al carácter sacro del texto. Carece, ciertamente, por el propio colosalismo de la voz, de la gracia de un «Pinza» en **Barbero** («La calumnia») o **Bodas de Fígaro** («Non piu andrai»); las versiones son más austeras, pero válidas.

El hecho de que Mardones actuara en la parte de «Escamillo» (**Carmen**), que cantó bastante en sus años americanos, cuyo «toreador» nos ha dejado en disco, hará pensar, posiblemente, que nuestro artista PARITONEABA, al uso de tantos pseudos de la cuerda en nuestros días. Pero no hay tal mixtificación, porque mantiene siempre el núcleo eminentemente oscuro que conforma el sonido, incluso cuando más lo aclara en los vértices. Y no precisa recurrir a artificos para una oscuridad que tiene de natura por la peculiar entraña de la voz, o para aligerarla en sus ascensiones.

La grabación completa de **Marina** (con Mercedes Capsir, Hipólito Lázaro y Marcos Redondo, dirección Daniel Montorio), dos años antes de su muerte, denota ya cierto declive, pero la voz conserva todavía majestad y buena parte de su antigua pujanza. Excelente en todos los órdenes, la de **Maruxa** («Golondrón»), recogida en disco Rubini («Grandes Bajos»).

En resumen, todo un legado de significativo interés en que marginando criterios interpretativos, desde nuestra actual perspectiva, o enjuiciamientos de estilo, pone de relieve la deslumbrante vocalidad de Mardones, que resulta simbólica en el panorama un tanto ambiguo que hoy domina la cuerda, voz española, irrepetible, que entró definitivamente en la mitología lírica hace ahora cincuenta años■

NOTA.—Los años americanos de Mardones, primero en la Opera de Bóston (1909-16), y después en el Metropolitan, de Nueva-York (1917-26), fueron, sin duda, los de sus mayores triunfos y su consagración universal.

En el coliseo neoyorquino cantó el siguiente repertorio: **Aida, Amore dei tre re, Barbero, Boris** (Pimenn), **Bohéme, Carmen, Ernani, Faust, Forza del destino, Gioconda, Guillermo Tell, La juive, La vestale, Lucía de Lammermoor, Loreley, Mefistófeles, Misa de Rossini, El Profeta, Puritanos, Rey de Lamore, Requiem, de Verdi; Rigoletto, Stabat Mater** (Rossini) y **Sansón y Dalila.**

Participó en el estreno, en dicho teatro, de **Loreley** (Catalani) con Claudia Muzio, Beniamino Gigli, Giuseppe Danise (4-3-1921); director, Roberto Moranzoni; **Le Roi de Lahore**, de Masenet, con Lauri-Volpi, G. de Luca, León Rothier, y Delia Reinhardt; director, Luis Hasselmans (29-2-1924); y **La Vestale** (Spontini), con Edward Johnson, Rosa Ponselle, Margarita Matzenauer y G. de Luca; director, Tullio Serafin (12-11-1925). Asimismo, intervino en el «revival» de **El Profeta**, de Mayerbeer, con Enrico Caruso, Margarita Matzenauer, Claudia Muzio y Adamo Didur; director, Arturo Bodanzky (7-2-1918); y de **Guillermo Tell**, de Rossini, con Giovanni Martinelli, Rosa Ponselle, Giuseppe Danise y Adamo Didur; director, Genaro Papi (5-1-1923).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ramos de Pareja

HERETICO Y REVOLUCIONARIO

El significado de lo que España ha aportado a la cultura musical europea está aún pendiente de estudio y, muy lejos todavía de alcanzar un reconocimiento generalizado. Para la historiografía oficial está bien claro que las corrientes más importantes que terminaron conformando la conciencia sonora de occidente,tuvieron por protagonistas a personas no nacidas en la península ibérica.

Por Enrique Martínez Miura

Hay parcelas del conocimiento y extensos periodos temporales que constituyen deplorables lagunas. El quehacer teórico es uno de estos campos poco o nada atendidos; y si bien se han investigado con algún detenimiento los escritos de este talante pertenecientes a los siglos XVII y XVIII; en lo que atañe a épocas anteriores, muy especialmente el siglo XV, el olvido se aproxima a lo absoluto. La situación se hace más lamentable si consideramos que un acercamiento en profundidad podría poner en claro las peculiaridades del pensamiento musical español durante el Renacimiento. Todo ello debería recogerse en una futura y exhaustiva historia de la música española. Trabajo éste del que en la actualidad nos encontramos muy lejos, mientras miles de partituras y escritos duerman en archivos olvidados y hasta sin catalogar.

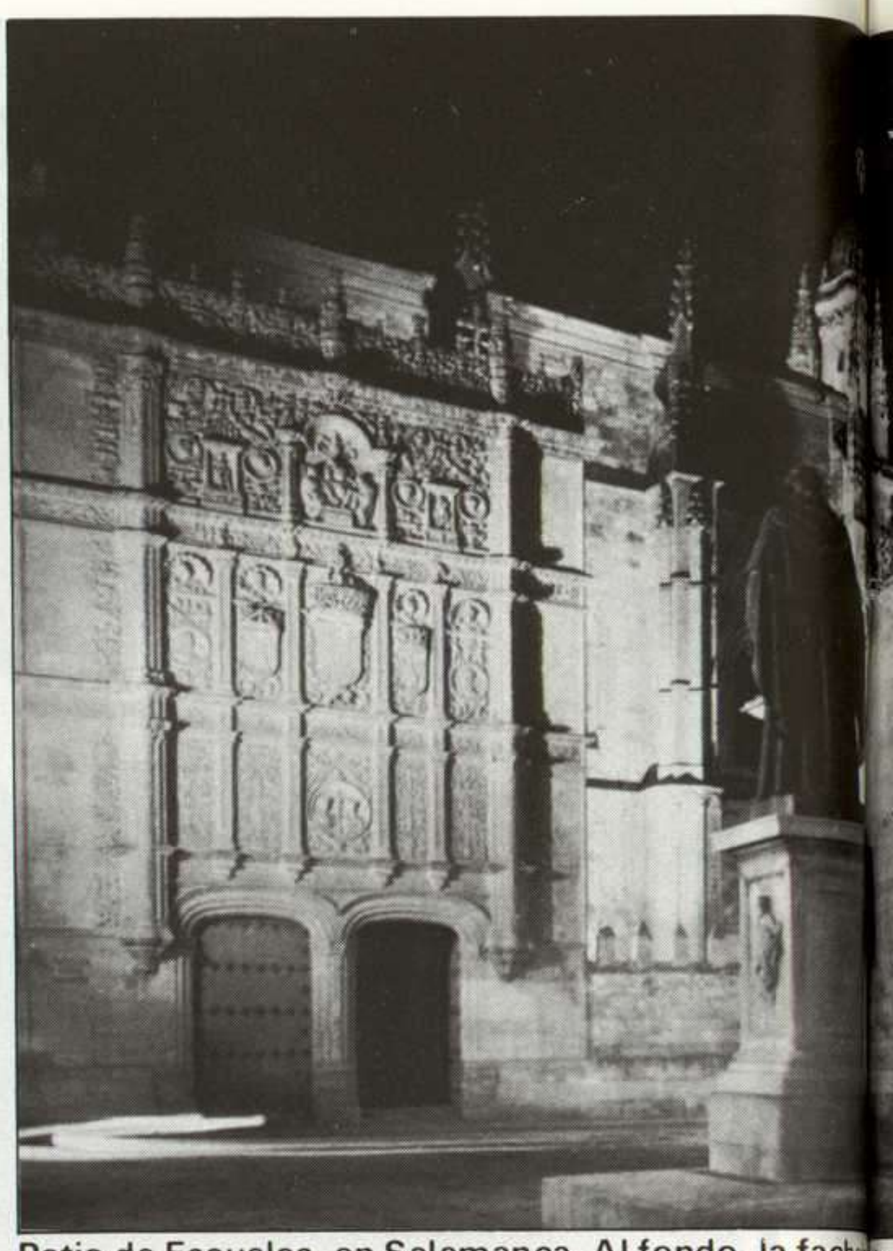
El lugar ocupado por la música española en la segunda mitad del siglo XV es muy diverso del correspondiente a las artes plásticas. Lo medieval estaba en trance de desaparecer. Lo autóctono tenía una fuerza y originalidad pasmosas. No se daba, pues, un retraso de décadas —como sí le ocurría a la pintura— con respecto a los dictados italianos o flamencos. A una de las personalidades más sobresalientes, de las nacicas en este favorable ambiente, dedicaremos las líneas que siguen.

VIDA Y OBRA

Muy pocos son los datos biográficos que han llegado hasta nosotros de Bartolomé Ramos de Pareja. Por las portadas de sus escritos tenemos noticia de su nacimiento en Baeza. Se apunta como fecha más probable el año 1440. Para la de su muerte se han señalado dos opciones; según la opinión más extendida, Ramos aun vivía en 1491. Otros autores —Fétis entre ellos— han argumentado que en textos de sus discípulos en un momento tan tardío como 1521, no se hace ninguna mención al fallecimiento del maestro. La hipótesis no parece estar suficientemente avalada con pruebas, por lo que nos inclinamos por la primera fecha como la más probable.

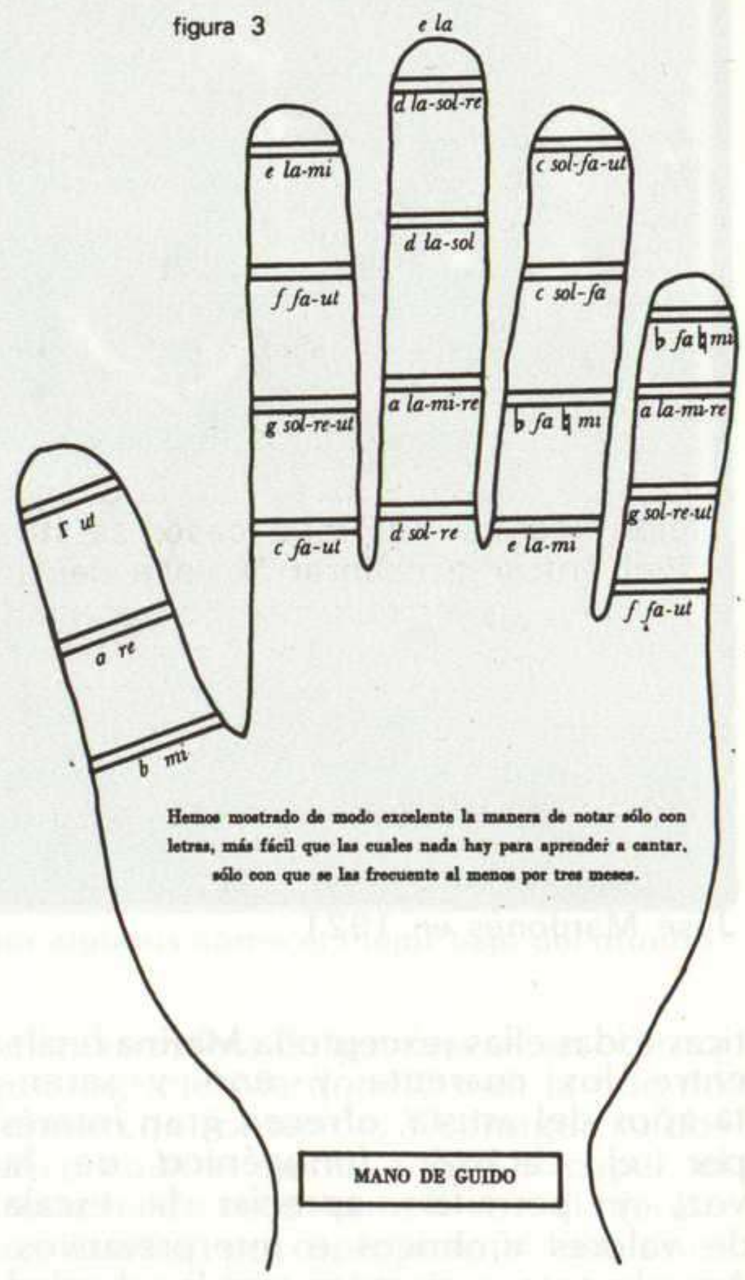
Ramos dejó Andalucía en su juventud y se instaló en Salamanca. La escuela polifónica andaluza estaba en ese tiempo a enorme distancia de la grandeza que conseguiría siglos después. La ciudad castellana, por su parte, conservaba la gloria, ya un punto decadente, de la práctica polifónica de la Edad Media.

La formación del músico andaluz quedó encauzada por la experta mano de Juan de Monte, otro compositor y pedagogo español —de la generación de Okeghem—, hoy completamente preterido. Ramos, no sabemos exactamente cuándo, pasó a engrosas las filas de los maestros musicales salmantinos. Sus ideas, impregnadas de renovación y originalidad, pronto le ocasionaron verse sumergido en apasionadas e interminables discusiones. Conocemos los nombres de algunos de sus opositores: Pedro de Osma (también llamado Osmeno) y Lampillas. El carácter de fuerte polemista de nuestro autor, rasgo de genio que le acompañaría toda su vida, fue con probabilidad uno de los motivos que más pesaron en su decisión de abandonar España. Hubo seguramente otras muchas razones, no olvidemos que la atracción italiana en aquellos días era difícil de resistir para grandes zonas de músicos europeos. Ignoramos el preciso instante en que Ramos se transladó a Bolonia. Tuvo que ser necesariamente algunos años antes de mayo de 1842, quizá entre ocho y diez años con anterioridad a esta fecha, mes en que publica su **Música Práctica,** fruto al parecer de su actividad como LECTOR. La situación de sus contactos universitarios era de gran



Patio de Escuelas, en Salamanca. Al fondo, la facha[illegible]te

figura 3

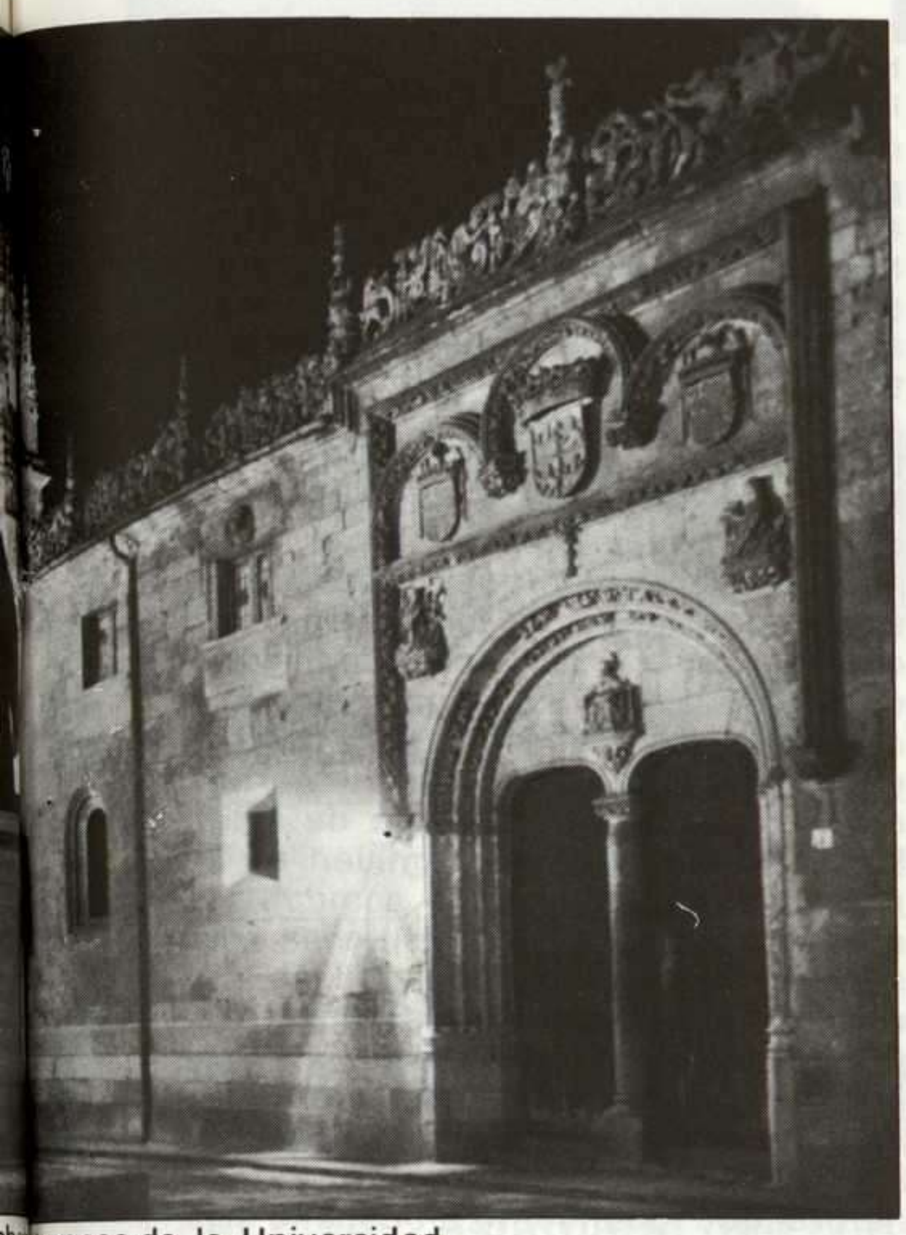


La «mano de Guido» en el libro «Música Práctica», reeditado por Alpuerto.

independencia. El prestigio del español en la ciudad logró hacer estable su trabajo con alumnos privados, entre los cuales se encontraban músicos y teóricos de talento como Spataro, su futuro seguidor.

La fama italiana de Ramos alcanzó un nivel inusitado. Su literatura teórica logró éxitos y difusión, con el lógico e inevitable contrapunto de grandes discusiones. El español realizó un viaje a Roma, cuyos detalles desconocemos, seguramente para ponerse en relación con

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



teresca de la Universidad.

lo mejor de la clase musical en la ciudad. Su estancia en la capital de los Estados Vaticanos se prolongó varios años, muy probablemente cubriendo el período 1484-1491. No tienen fundamento las pretensiones de extender más allá la residencia, y con ello la propia vida de Ramos, hasta nada menos que 1521.

Ramos de Pareja también se entregó a la composición, pero esta actividad tuvo siempre un carácter secundario frente al trabajo educativo y la especulación teórica. En todo caso, se hace difícil entrar a calibrar la valía del andaluz en este terreno, cuando la mayoría de su obra se ha perdido y el resto yace almacenada en archivos y bibliotecas. A su época de catedrático de música en la Universidad de Salamanca pertenece una **Misa** y posiblemente también un **Canon perpetuo**. Por sus propios textos y los de su discípulo Spataro sabemos de algunas obras compuestas ya en Italia, concretamente en Bolonia. Se trata de un **Requiem**, un **Magnificat** y el himno **Tu Lumen, Tu Splendor Patris**. Otras fuentes de menor fiabilidad atribuyen a Ramos un **Ave Regina Coelorum**. Nada más se sabe de la labor creativa del jienense.

La antiteoría de Ramos

Ramos de Pareja es una figura esencial de la teoría musical de la segunda mitad del siglo XV. El sistema que construyó hoy no dudaríamos en calificarlo de CONTRACULTURAL, naturalmente si medimos su obra con la óptica de las reglas entonces imperantes. Los cánones compositivos tienen poquísimos cambios durante centurias hasta el advenimiento del fresco aire renacentista. Ramos se opone —y esta es realmente su postura, oposición— al resto del mundo musical. Ningún SANTON dogmático queda a salvo de su demoledora y revolucionaria actividad crítica. No es extraño, por consiguiente, que las ideas de Ramos fueran objeto de cruentas disputas argumentales, que se prolongarían, aún después de la desaparición física de aquellos que las iniciaron, hasta bien avanzado el siguiente siglo. Ramos tiene, en muchos aspectos, un acusado cariz premonitorio. Sus ideas, que luego entraremos a reseñar brevemente, eran difícilmente practicables en el momento histórico en el que fueron concebidas. En cierto modo, lo que Ramos venía a proponer era la desarticulación, desde sus mismos cimientos, de la normativa por la que ya hacía mucho tiempo se regía la creación musical culta de occidente.

Se ha perdido el primer escrito teórico de Ramos. Fue realizado en Salamanca y redactado en castellano, no en latín como era usual y así ocurriría con el resto de los tratados que escribió. El siguiente trabajo vio la luz en Bolonia y fue la consecuencia directa de sus años de profesor en esta ciudad. La **Musica**

figura 7

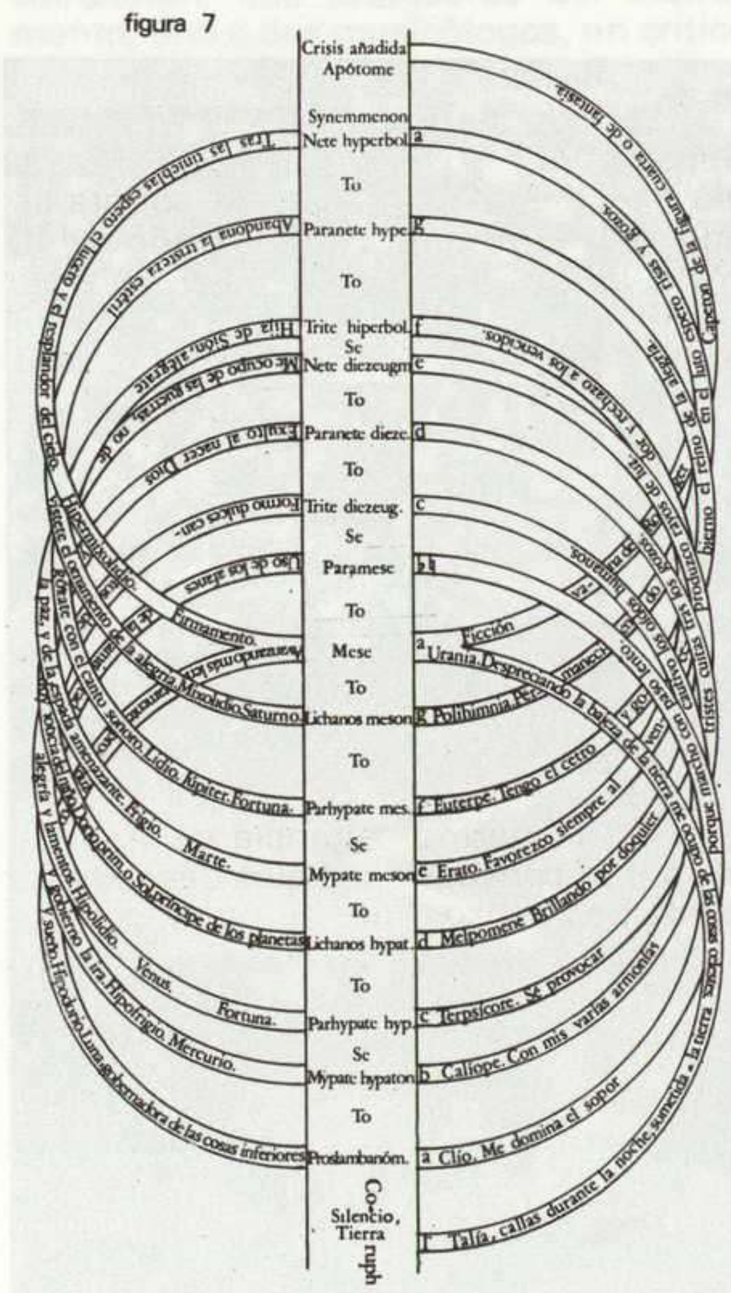


Figura de tropos. Libro de Ramos de Pareja.

Practica, que es el texto al que nos estamos refiriendo, tuvo dos ediciones consecutivas: 11 de mayo de 1482 y 5 de junio del mismo año, la segunda de ellas introducía algunas modificaciones. La casi simultaneidad de las ediciones demuestra fehacientemente el clima de expectación que se había creado ante la aparición de los libros de Ramos. En el ambiente musical boloñés eran ya de sobra conocidas las opiniones del español y se aguardaba impacientemente la plasmación definitiva en un escrito.

El tratado está dividido en tres partes que se ocupan, respectivamente, de la escala y los tonos, los sistemas de notación y el contrapunto y, por fin, de los intervalos y las proporciones.

Otros trabajos teóricos de Ramos se han perdido para la posteridad. Este destino tuvo la continuación de **Musica Practica**, texto del que venimos de ocuparnos; libro que iba a llamarse **Musica Theorica**. Este escrito de Ramos, pese a que nunca llegó a publicarse, es casi segura su existencia en forma manuscrita. Igualmente desaparecido, **Introductorium sen Isagogicum.**

Ramos se opuso a prácticamente todos los usos de su tiempo: notación, símbolos mensurales, clasificación de los modos... Sus ataques más denodados se dirigen contra los sistemas vigentes que seguían la línea tradicional de Pitágoras, Boecio y luego Guido d'Arezzo. El español pretendía lograr una ordenación mucho más racional, clara y, ante todo, práctica, que facilitase la labor de los intérpretes. A nuestro autor le parecen excesivamente complicados y artificiosos el tetracordo de Boecio y el hexacordo de Guido. La aversión declarada a todo lo que proviniera del teórico de Arezzo le llevó a proponer otra frase para solfear las notas de la octava: Psa-li-tur per vo-ce-is-tas. Lo cual no tiene más que un sentido anecdótico. No así, desde luego, otras soluciones defendidas por Ramos, que son de gran transcendencia. La sustitución preconizada del hexacordo guidiano por una octava tal y como hoy la utilizamos tiene definidos tintes de modernidad. También se empeñó Ramos en la eliminación de la coma (1), por los problemas que suscitaba y porque «*no es apreciada por el oído*». El mejor camino consistía en la adopción de una división interválica general, con una escala de doce semitonos. Ramos llegó a defender la necesidad del temperamento. Posturas, que a la luz de los acontecimientos posteriores, se nos aparecen como enormemente avanzadas. En el momento de Ramos era decididamente inviable el temperamento con doce semitonos en la escala, que sólo podrá consolidarse mucho después cuando la evolución de los instrumentos de sonido fijo lo permita. Un sistema diatónico similar lo encontramos en las obras ulteriores de Salinas (2) y Galilei (3).

Finalizaremos este apartado recogiendo la opinión que Ramos le mereció a Higinio Anglés, uno de nuestros musicólogos más egregios:

«*Ramos termina de una vez con la antigua teoría del hexacordo y ofrece un sistema nuevo de solmisación basado en el octocordo; deja asimismo la antigua teoría pitagórica sobre el intervalo y ofrece otra original, basada en la matemática de las proporciones, para explicar la tercera mayor y menor, presentando con ello un punto de partida para la teoría musical de la armonía. Ramos expone magistralmente su teoría sobre el cromatismo y da reglas justas para su empleo; resume las maneras de señalar el compás en el canto figurado de su tiempo*». (4)

La polémica

Será ilustrativo recoger aquí con brevedad los rasgos fundamentales de la importante discusión a que fue sometida la ideología teórica expuesta por Ramos. La reacción a la revolucionaria aportación del músico de Baeza no se hizo esperar. La mayoría de los autores se colocaron rápidamente en su contra, salvo contadas excepciones. Algunos de es-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

tos autores —pensemos en Gafori— también incluían en su bagaje normativo ideas nada anticuadas, pero debían sentir lo propugnado por Ramos como una ruptura demasiado radical, que se acercaba, en su apreciación, a efectuar tabla rasa de todo lo anterior. La lucha dialéctica se desarrolló principalmente en tierras italianas, aunque sus ecos se dejaron oír por igual en España, como luego veremos.

El hoy poco conocido escritor musical Niccolo Burzi fue uno de los primeros en dirigirse contra lo mantenido por Ramos, atacando frontalmente al andaluz con su tratado **Musicae Opusculum** de 1487. Inmediatamente aparece uno de los puntos más significativos de la situación: el silencio de Ramos va a ser absoluto. Puede suponerse que el maestro, entrado en años, no se sentía atraído por estériles pugilatos verbales. Pero la razón más probable es que Ramos había muerto hacia 1491 —recordemos su carácter de polemista contumaz— en los primeros instantes del intercambio de razones y luego hasta de insultos. En el mencionado año de 1491 toma Giovanni Spataro (5), iniciador de una escuela boloñesa de música con perfiles propios, la defensa de su maestro y su ideología con su escrito **Honesta Defensio**. El virulento escrito del fiel discípulo rebatió con brillantez las argumentaciones de Burzi, quien según Spataro «*no había entendido nada*».

Llegados a este punto hay un «corpus» teórico que se erige como un ataque total a la dogmática de Ramos. Se trata de un intento de refutación que al mismo tiempo forma un mundo ideológico-musical de gran coherencia. Nos estamos refiriendo a los escritos del milanés Franchino Gafori. Toda su obra, tanto la creacional como la teórica, se manifiesta como la negación más rotunda de lo que el español había postulado. Se dan momentos concretos donde la refutación es si se quiere más incisiva y directa; así, por ejemplo, el capítulo 34, libro II, de **Harmonia Musicorum Instrumentorum**. La polémica tomó de inmediato los trazos de una lucha entre las escuelas musicales de Bolonia y Milán. Spataro había contestado airado a Gafori en 1521 con su **Errori di Franchino Gafori**. Luego se sumaría al boloñés Pietro Aaron (6) con **Die Institutione Harmonica**. El florentino Aaron no era un partidario tan extremado de Ramos como Spataro, pero sus posturas se hallaban más cercanas a las del andaluz que a las del lombardo Gafori. Aunque según Spataro la cuestión había quedado zanjada, pues con sus palabras «*quedaban probados los errores de Gafori y sus argumentos vanos y frívolos patentemente contradichos*». La realidad iba a ser muy otra, puesto que la discusión se prolongaría por años y los textos que traemos a éstas páginas son tan sólo la parte visible de ella. En efecto, durante largo tiempo Gafori y Spataro intercambiarían una cada vez más agria correspondencia en aval de sus respectivas posiciones. De hecho, así como toda la obra de Gafori es anti-Ramos, el «corpus» teórico de Spataro es antagonista de Gafori.

La gran polémica teórica de finales del XV y principios del XVI se extendió por espacio de más de treinta años. Esto y el grado de enfrentamiento personal (7), desmedido a nuestros ojos, nos ponen sobre aviso del nivel de transcendencia que realmente tuvo algo que era mucho más que el despliegue de una hueca retórica. Efectivamente, la escuela teórica que saliese triunfadora colocaría las bases de la música futura. El prestigio de Gafori —todos los músicos academicistas le apoyaron— fue bastante para detener el impulso de las ideas de Ramos de Pareja. Lo expuesto por el andaluz habría de esperar aún mucho tiempo para su cabal realización.

En España, como ya adelantábamos, tuvo la polémica una repercusión singular. El «ciego» Salinas, teórico estricto, de sólida formación matemática y mente avanzada, siguió a Ramos, sacando a la superficie las contradicciones de Gafori, cuya ideología musical participaba tanto del rígido tradicionalismo como de la originalidad innovadora. Gran defensor de Ramos en la península fue Martínez de Bizcargui (8) en su **Arte de Canto llano**. Ramos encontró también un sañudo detractor entre sus compatriotas en la persona de Juan de Espinosa, quien se dirigió contra Martínez, su más directo seguidor español, escandalizado por su carácter revolucionario y descalificándolo con frases como esta: «*enseña a poner por escrito herejías formales en música, contradiciendo a Boecio*». Es natural que igualmente en España existiese una RETAGUARDIA musical, fiel garante de los dogmas más obsoletos. La teoría musical española no siguió, como bloque, a Ramos. El nivel alcanzado por esta individualidad tardaría décadas en volver a conseguirse■



Salamanca. Río Tormes.

NOTAS

(1) Es la relación entre siete octavas justas y doce quintas justas, o también cada una de las nueve partes en que se divide el tono. No tiene indicación gráfico-musical. Se expresa con la relación 80/81.

(2) Francisco Salinas (Burgos, 1 de marzo de 1513-Salamanca, 13 de enero de 1590) organista, teórico y compositor. Su sistema de afinación expresado en los siete libros **De Musica** aún sigue en vigor para los instrumentos no temperados. Sus composiciones, que elogiara Fray Luis de León, se han perdido.

(3) Vincenzo Galilei (Santa María del Monte hacia 1520-Florencia 1590). Su obra teórica, especialmente el **Diálogo de la música antigua y moderna** sentó las bases del melodrama italiano. Se conservan algunos **Madrigales** de su mano. Su hijo Galileo, el genial científico, también se sintió atraído por la música, tocaba el laúd y se ocupó de temas musicales (reguló las proporciones armónicas) en su obra.

(4) **La música en la Corte de los Reyes Católicos**, vol. I, pág. 41.

(5) Giovanni Spataro (Bolonia hacia 1458-Bolonia 17 de enero de 1541). Vivió siempre en su ciudad natal, donde fue cantor y maestro de capilla en San Petronio. Su pericia llegó a ser famosa. Fue también filósofo y matemático. Se conservan algunos **Motetes** suyos, pero se han perdido siete misas y otras obras religiosas.

(6) Pietro Aaron (Florencia hacia 1490-Bérgamo hacia 1550). La más acabada expresión de su ideario teórico se encuentra en **Toscanello in Musica** (Venecia 1523). Sus composiciones se han perdido casi totalmente.

(7) Por ejemplo, Gafori injuriaba a Spataro llamándolo «*Vaginarius* , jugando con la otra forma de escribir su nombre: Spadaro.

(8) Gonzalo Martínez de Bizcargui (?-1538). Maestro de capilla en Burgos. Su **Arte de canto llano y de contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos** (Zaragoza 1508, revisado en 1528) es un monumento teórico, donde se valora el semitono diatónico contra las convenciones pitagóricas.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

FUNDACION BANCO EXTERIOR

Una institución al servicio de la cultura y la música

Por María José Díaz

La música, en su faceta pedagógica, ocupa una de las áreas propuesta como objetivo a cumplir por la entidad, dentro del marco estatuario que contempla la promoción y el desarrollo de actividades culturales, científicas y técnicas. Becas y cursos de aprendizaje y perfeccionamiento de instrumentos de cuerda figuran con carácter de honor y prioritarios entre los proyectos que se han realizado y los que en un futuro tienen previsto llevarse a cabo.

El 20 de octubre de 1982 quedaba constituida como sociedad privada, la Fundación Banco Exterior, cuyos estatutos fueron fijados para el plazo de cinco años. Dos años han transcurrido desde su creación, y ese tiempo es el que tomamos como punto de referencia para permitirnos hacer un balance analítico y una valoración de los resultados que en el terreno musical ha producido el Grupo Banco Exterior.

Las becas aglutinan gran parte del presupuesto

Con el propósito de potenciar el estudio de instrumentos de cuerda, la Fundación puso en marcha en el año 83 una convocatoria de concesión de becas para alumnos (aventajados) matriculados oficialmente en el conservatorio. La convocatoria, a la que concurrieron un total de 150 peticionarios, se realizó teniendo en cuenta el expediente académico; único requisito exigible para demandar dicha ayuda (se requiere sobresaliente como nota en el instrumento, todos los años), que se concedía a estudiantes de tercer curso de violín, viola, violoncello y contrabajo.

Un tribunal constituído por miembros que la propia fundación se encarga de nombrar y elabora una lista de candidatos que presenta al patronato, órgano éste que decide sobre los que quedan como definitivos becarios. El tribunal lo componen: dos profesores del instrumento, uno o dos musicólogos, un crítico musical y una persona que hace la función de secretario.

Las ayudas, cuya cuantía quedaba establecida el primer año en cien mil pesetas, tienen la modalidad de ser renovables cada dos años, con un doble cometido: permitir que un mayor número de personas puedan ser beneficiarias y, en segundo lugar, provocar en los becarios el estímulo de estudiar con el fin de conservar su beca. Ya en el curso 84-85, el número de peticiones creció a doscientas, al igual que hubo que incrementar, en proporción directa, las becas en dieciséis (además de las veintinueve del curso anterior que seguían existiendo), hecho que constata la buena acogida que han tenido las becas.

Este año 85, el sistema de concesión de las ayudas ha sido objeto de una innovación, en el sentido de ser los estudiantes de los últimos cursos de cada instrumento, los futuros destinatarios de las becas.

Otra novedad digna de destacar, en este sentido, es la creación de una beca con un valor que puede estimarse cerca de las cuatrocientas mil pesetas (todavía está sin concretar esta cifra). Esta ayuda «fin de carrera» tiene previsto destinarse a un alumno de décimo curso de violín y violoncello y de octavo curso de viola y contrabajo.

La iniciativa que esta Fundación ha introducido en el terreno de la pedagogía de la música, concretada en el capítulo de las becas, demuestra el intéres por fomentar algo de lo que las orquestas españolas están deficitarias: la cuerda.

Quizás no sea el de la Fundación un programa muy ambicioso en relación al valor cuantitativo y cualitativo de las becas, pero no hay que olvidar que la mayor limitación económica proviene de las restricciones en el campo presupuestario: veintiocho millones son los que se destinan a todo el area de música, por otro lado, la mayor parte de



Un aspecto de las lecciones magistrales impartidas por el Cuarteto de Berlín.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

esta cuantía se dedica a becas (principal objetivo de la Fundación).

Sexteto «Fundación Banco Exterior»

Como continuación de la línea marcada desde el principio por la Fundación, de enseñanza y aprendizaje de instrumentos de cuerda, en el año 84 se pensó en la formación de un grupo de música de cámara integrado por estudiantes becarios.

El sexteto lo constituyen, en la actualidad, los violines, dos violas y dos violoncellos. Los integrantes se reúnen periódicamente, una vez a la semana, y estudian y son dirigidos por la profesora argentina Brunilda Gianneo.

En un principio, hubo ciertas dificultades para reunir un grupo seleccionado de los becarios del año 83, ya que en los que se pensó tenían compromisos adquiridos con orquestas o estudiaban en el extranjero, lo que les impedía mantener la continuidad en la asistencia a los ensayos. Al final, el objetivo de reunir el Sexteto se consiguió, y los elegidos superaron el nivel exigido, tanto técnica como musicalmente. Un proyecto que tiene previsto cubrirse en fecha próxima (podría ser para el mes de mayo) es la actuación en público del Sexteto lo que nos permitirá apreciar el resultado de los esfuerzos de todo un curso de trabajo.

El sexteto puede ser renovado cada año. Esta es una posibilidad prevista ante el supuesto de presentarse una reducción en el número de integrantes del grupo (podría en ese caso pasar a ser cuarteto o quinteto) o ante las propias variaciones de sus propios miembros. Aunque, por el momento, tales hipótesis quedan desestimadas ante la buena acogida que está obteniendo y la respuesta de los componentes del actual Sexteto.

Método Suzuki para profesores



Ensayo del Sexteto «Fundación Banco Exterior», con la profesora Brunilda Gianneo.



Profesores de E.G.B., recibiendo lecciones del método Suzuki.

Otro punto del capítulo de actividades relacionadas con el campo de la enseñanza, en este caso del violín, nos lleva a detenernos en un ambicioso y arriesgado programa a acometer en tres años. Consiste en la enseñanza del violín a profesores de E.G.B. por medio del método Suzuki (carecen de conocimientos musicales).

Fue idea del profesor López Cobos, miembro componente del Patronato (órgano supremo de la Fundación), quien, interesado en expandir dicho método, lo introdujo en la Fundación.

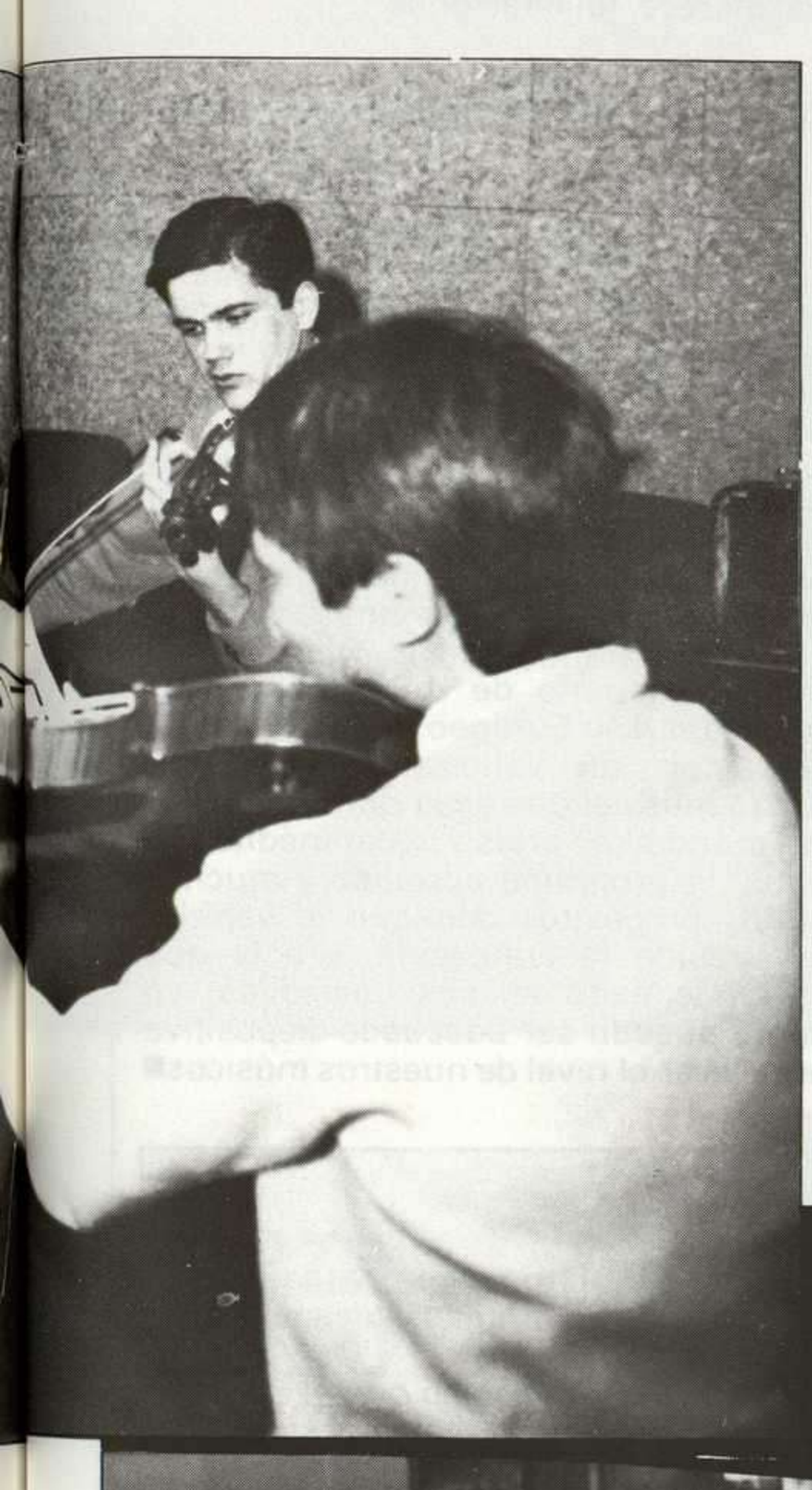
Si bien es cierto que el método ya viene aplicándose desde el año pasado en el Centro de Investigación y Pedagogía para Instrumentos de Cuerda (C.I.P.I.C.) en San Sebastián, la iniciativa de enseñar a profesores de E.G.B. ha partido de la Fundación Banco Exterior. El riesgo, al que anteriormente aludía, viene en considerarlo como modelo infalible y mágico de aprender a tocar el violín en un período corto y en considerar apta a una persona que durante sólo tres cursos ha tenido contacto con un instrumento, para que imparta su enseñanza a niños en los colegios. La idea resulta ciertamente una valiosa aportación si se lleva a cabo sin prisas y con la debida seriedad.

Ante la duda planteada sobre los resultados, duda que muchos han expuesto sobre el tapete, nosotros nos vemos en la obligación de recogerla y hacerla pública y al mismo tiempo conceder un voto de confianza hasta que transcurran esos tres años de plazo; tiempo tras el que podremos hacer un balance de los resultados.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La opinión de la encargada de este area de música, Pilar Pont, sobre este planteamiento fue:

«Ahora, de momento, creemos que para los cuatro meses que llevan estos profesores tocando, no nos hemos equivocado. Tampoco pretendemos que estos profesores enseñen a los niños como un catedrático del conservatorio o como un profesor de violín. Lo que hacemos es llevar a los colegios la idea de educar el oído, de introducirles en el mundo musical».



Clases magistrales

Complementando la enseñanza y las becas, la Fundación organizó a finales de marzo de 1984 el I Curso de Perfeccionamiento de Violín y Viola», impartido por los profesores Uri Pianka y Daniel Benyamini, primer violín y primer viola de la Orquesta Filarmónica de Israel. El Curso, que en principio estaba previsto para quince días, tuvo que reducirse obligatoriamente a una semana por indisposición del concertino. Por esta razón y por el éxito que obtuvieron entre los asistentes, este año se repetirá el curso en abril próximo. La inscripción puede ser solicitada por los alumnos de séptimo curso y cursos superiores de violín y sexto curso y superiores de viola.

En el mes de febrero de este año, y aprovechando la llegada de el Cuarteto de la Filarmónica de Berlín (quienes daban un concierto en el Teatro Real), los profesores impartieron un seminario-maratón con una duración de un sólo día. No obstante, y a pesar de la brevedad, fue altamente positivo y se piensa traerles en un futuro. Con la misma perspectiva, está en los planes de la Fundación, el que vengan los profesores españoles Enrique de Santiago y José Luis García Asensio, quienes actualmente se encuentran fuera de España.

Lo que queda descartado del programa son los conciertos, por considerarlos fuera de los objetivos trazados por la institución. En alguna ocasión, la Fundación (si el proyecto se hace merecedor) ha concedido alguna ayuda. Es el caso de la colaboración económica con el Coro Universitario de Oviedo, aportación que costeó el transporte del coro a Nueva York o también el de la ayuda prestada durante un año y medio a la Orquesta Sinfónica Ciudad de Madrid.

En diciembre del 84, patrocinó un recital de zarzuela, en el que participaron Josefina Meneses, Ricardo Jiménez e Isidoro Gavari. La Classic Chamber Orchestra, con Max Bragado al frente, obtuvo también el patrocinio de la Fundación.

Rescatar la música española

Se hizo eco la Fundación de la conmemoración de los centenarios de Fray Bartolomé de las Casas y Fray Junípero Serra, así como del V Centenario del Descubrimiento, razón ésta que motivo la grabación de un álbum de música postgregoriana y renacentista de la América Hispana. La obra titulada **La herencia musical española en el nuevo mundo**, nace como fruto de la investigación musicológica de Ramón Perales de la Cal, director del Cuarteto Renacimiento. Se presentó en concierto en el Convento de la Encarnación de Madrid.

Recordando el epígrafe que da título al capítulo, el rescatar la música española supone uno de los resortes que motiva a actuar a la fundación, y en este sentido se editarán proximamente dos importantes obras: **El legado Barbieri,** constará de dos volúmenes que recogen



Alumnos de las clases de contrabajo del Cuarteto de Berlín, en el Salón de Actos del Banco Exterior.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Ensayo del grupo de profesores de E.G.B.

un diccionario biográfico de la música española, el epistolario de Barbieri, papeles de teatro y diversos trabajos sobre musicología. Esta edición está actualmente en preparación bajo la dirección de Emilio Casares, catedrático y director del Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo. La otra obra próxima a editar es la **Autobiografía de Joaquín Rodrigo**, en este caso fue el propio matrimonio Rodrigo-Victoria Kamhi quien se presentó personalmente a ofrecer el documento sobre la vida y obra del maestro.

Director asistente para la O.N.E.

Novedad interesante que se introduce a propuesta del patrono de la Fundación, Jesús López Cobos, y con el apoyo de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, es la dotación de la plaza de director asistente de la Orquesta Nacional de España; figura habitual de orquestas europeas. La plaza se concedió, tras superar las pruebas de Convocatoria, al valenciano Jose Miguel Peñarrocha, de 28 años, quien permanecerá durante un año acudiendo a todo concierto y ensayo que tenga lugar en el Teatro Real. La iniciativa merece felicitaciones.

Nuevas y futuras perspectivas

Los proyectos actuales incluyen conferencias, un ciclo de conciertos bajo el título genérico **La otra historia de la música** en el Ateneo de Madrid, hasta grabaciones, siempre en relación íntima con el propósito de recuperación de música y músicos españoles. De las grabaciones destacaremos algunas de ellas de especial interés como es el lanzamiento de un disco que reúne a los más relevantes compositores españoles del siglo XX. La voz que interpretará las canciones será la del tenor Manuel Cid. Para celebrar el tercer centenario de J.S. Bach y con motivo del Año Europeo de la Música se piensa en un valiosísimo regalo al mundo musical que es la primera grabación mundial de arias y lieder inéditos de Bach. Un programa apretado y muchos buenos propósitos dominan el espíritu que preside la Fundación, y a la que deseamos éxito en sus iniciativas, en cuanto puedan ser adecuado dispositivo para elevar el nivel de nuestros músicos■

EXPOSICION SOBRE LOS BALLETS RUSOS



La exposición de los Ballets Rusos.

Un total de doscientos cincuenta dibujos, maquetas, fotografías, carteles y diseños componen la exposición Páginas de la Historia del Ballet Ruso y Soviético, presentada por la Fundación Banco Exterior en colaboración con el Ministerio de Cultura de la URSS. La inauguración, que tuvo lugar el pasado día 26 de marzo, contó con la presencia del Presidente del Patronato de la Fundación, Francisco Fernández Ordóñez, y la presentación del acto inaugural corrió a cargo de Cristóbal Halffter, quien destacó en el discurso la importancia de la exposición por ser ésta una forma de «*acercarnos a un mundo de sugerencias del que sólo hemos recibido los frutos*». Ya que según Halffter, España participó de manera tangencial en este movimiento cultural a través de personas aisladas como fueron Falla, Picasso o Miró, pero no de forma generalizada a todos los niveles de la vida cultural española.

Las obras expuestas provienen de los fondos del Museo Central Estatal de Moscú y fueron antes presentadas en Atenas y Roma.

Las pinceladas gráficas son muestras que recogen fragmentos de la evolución rusa de la danza, personalizada en figuras celebérrimas y cuya influencia en Occidente es reconocida. Nombres como Petipá, María Taglioni, Lavroski, Didelot, Perrot; bailarines como Ivanov, Vaganova, Anna Pavlova, Nijinsky, Nureyev, Sergeiev y un largo etcétera, componen esta lista de innumerables personalidades del Ballet.

Si bien es reconocido que el Ballet ruso vive en estos tiempos una profunda crisis, no hay duda en reconocer que, a pesar de las influencias italianas, alemanas y francesas que presiden los inicios de su formación, llega, sin embargo, a configurarse y a acuñar su bien lograda fama en el siglo XVIII, al crearse la escuela de Ballet en San Petesburgo, que junto a la actividad creadora que realizan el Teatro Marynsky y la escuela del teatro de Bolshoi constituyen el ejemplo evidente y permanente de la evolución y época gloriosa que viven los ballets rusos; gracias al esfuerzo del empresario Diaghilev el esplendor de esta época sobrevive, alcanzando nuestro siglo, y consiguiendo superar los límites que el espacio geográfico imponen. Diaghilev consiguió, junto a la colaboración de Massine, estrenar en Londres la obra con música de Falla, **El sombrero de tres picos**.

Aunque la historia de los ballets rusos y la vida cultural rusa en general, nos resulte tan lejana, ya que en este caso concreto, tan sólo personalidades españolas aisladas contribuyeron de forma esporádica a este movimiento, es conveniente acercarse a este mundo tan desconocido y la exposición puede ser el inicio.— **M.J.D.**

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

Reportaje

RECURRIDAS LA
PARA PROFESOR

Por Javier Monjas

Las primeras oposiciones celebradas en el Estado español para proveer de profesores de música a nivel de bachillerato han sido fuertemente contestadas por un amplio sector de los opositores, que han denunciado graves irregularidades y defectos de forma en su realización. Esta polémica incide exclusivamente sobre las desarrolladas en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, y las denuncias han cristalizado en la elevación de al menos un recurso por defectos de forma.



Miembros de la Asociación Estatal de Profesores de Música de Institutos de Bachillerato, de la Federación Estatal de Trabajadores de la Enseñanza, adscrita en un régimen de autonomía al sindicato UGT, han declarado a RITMO que, mientras en las oposiciones convocadas en el resto de España no se habían detectado anomalías, en las celebradas en Madrid se produjeron defectos de forma y, probablemente, fraudes, así como usurpación de personalidad en el caso de algunos opositores.

La orden de convocatoria se publicó en el Boletín Oficial del Estado el pasado mes de julio, y contenía los presupuestos legales básicos por los que se debían regir las oposiciones en todo el territorio nacional. Algunas comunidades autónomas, como Cataluña, País Vasco, Valencia, Canarias y Andalucía, realizaron a su vez sus respectivas convocatorias por tener transferidas competencias en este sentido. El resto de las autonomías se encuadran en el denominado «*territorio del Ministerio de Educación y Ciencia* , regidas directamente por las bases de este departamento estatal, y se celebraron durante los meses de diciembre y enero en el auditorio del Conservatorio Superior de Música de Madrid. En total, se convocaron trescientas plazas para el territorio nacional, correspondiendo 119 al territorio MEC y de las cuales 36 plazas eran de oposiciones libres y diversas reservas mientras que 83 eran restringidas. Las primeras se cubrieron íntegramente, mientras que diez quedaron desiertas de las 83 de convocatoria restringida.

Usurpación de personalidad

Precisamente, fueron las oposiciones celebradas en la capital de España las que plantearon las irregularidades denunciadas por la Asociación de Profesores de Música de IB-FETE. Jaime de Lorenzo y Marina Gómez, delegados generales de este sindicato, declararon a esta revista que el primer defecto grave de forma se produjo al no demandar los responsables una identificación personal a cada opositor. En el examen escrito se abrieron todas las puertas de acceso al local sin requerirse en ningún momento identificación alguna, lo que provocó que existiera la posibilidad real de usurpar la personalidad de opositores inscritos, por otras personas no opositoras con la connivencia de aquellas.

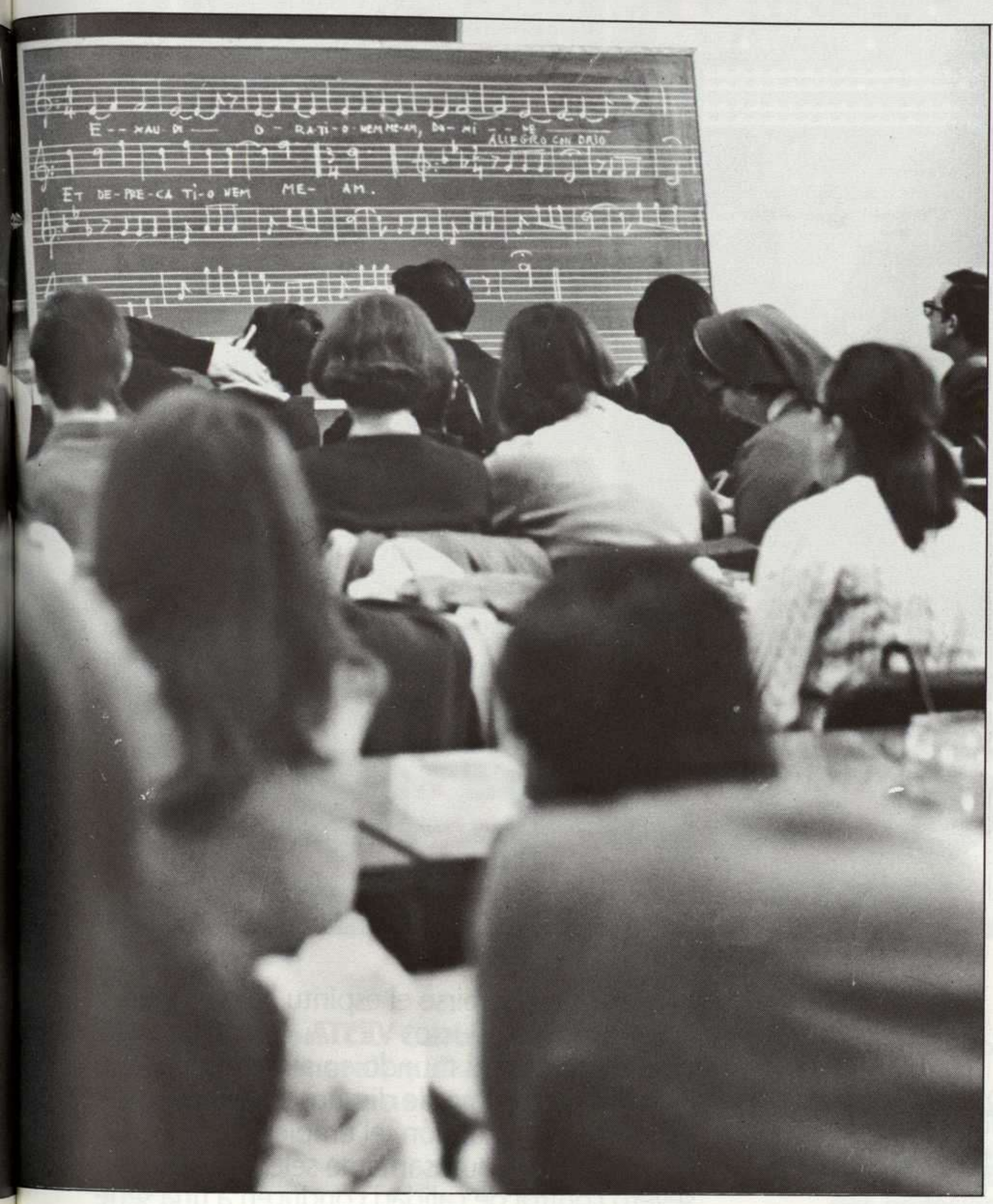
Este aspecto supera la mera hipótesis pues los dos delegados de la asociación sindical afirman tener la constancia de «*al menos dos opositores* por los que pasaron y realizaron los exámenes otras personas no inscritas. Un segundo término en el que ambos delegados manifiestan sospechar indicios fraudulentos se refieren a ciertos ejercicios cuya complejidad y perfección resultaba TECNICAMENTE imposible de llevar a cabo en el tiempo disponible para su ejecución.

Uno de los ejercicios constaba de un comentario sobre una audición de una obra organística española y del comentario de dos partituras, una, un «lied» de Schubert y otra del cuarteto **La Oración del Torero**, de Turina. Para ello se concedieron dos horas, insuficientes, según los miembros del sindicato, para realizar ejercicios tan perfectos como los desarrollados por «*dos íntimas amigas*» sobre **La Oración del Torero**, de Turina. En el momento en que estos ejercicios eran expuesto, un grupo de opositores presentes prorrumpió en gritos de «*tongo, tongo*».

La afirmación de Jaime de Lorenzo y de Marina Gómez, en las declaraciones a esta revista, fue tajante: estas dos personas comenzaron el ejercicio con un conocimiento analítico previo de la partitura que, hipotéticamente, se debería haber mantenido en secreto hasta la celebración de los exámenes. Este posible conocimiento anterior del ejercicio a desarrollar se abona por otro hecho: siempre según los dos delegados de la Asociación Estatal de Profesores de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

AS OPOSICIONES ORES DE MUSICA



Música de IB-FETE, algunos opositores de provincias habían denunciado que las partituras del cuarteto de Turina se agotaron en quince días en las tiendas especializadas en Madrid.

Otra hipótesis en torno a estos hechos se basa en una supuesta negligencia en cuanto al mantenimiento de la seguridad respecto al sobre que contenía las pruebas. En opinión de Gómez y De Lorenzo, este sobre pudo ser extraído del despacho del subdirector del Conservatorio, donde se guardaba, con anterioridad a la celebración de las oposiciones.

El recurso individual

Todos estos aspectos fueron denunciados, aunque la impugnación no prosperó porque, según la respuesta recibida por los dos delegados sindicales, eran imputaciones que no se podían probar jurídicamente y que había que haber realizado en el mismo momento de la celebración de los exámenes. La Asociación no tomó ninguna medida unitaria para que «*la gente perteneciente a ella y que ha aprobado no pueda ser lesionada*». Sin embargo, sí se tomaron medidas de carácter personal, como el recurso elevado por Marina Gómez y en el que denuncia nuevas irregularidades en la actuación del tribunal.

Este recurso individual se argumenta en tres hechos. En primer lugar, el tribunal convocó a algunas personas para días diferentes y posteriores a los anunciados en principio. Por otra parte, la documentación exigida se debía entregar conjuntamente a la memoria que el opositor presentara. Sin embargo, el presidente de uno de los tribunales convocó a «*seis o siete personas*», mediante un comunicado en el tablón de anuncios del centro donde se desarrollaban los ejercicios, para que entregaran nuevamente la documentación.

Marina Gómez mantiene sospechas de que pudieran existir intereses para que superaran la prueba esas personas, «*y, de hecho, algunas aprobaron con notas altas*». En último lugar, el recurso señala que, según la convocatoria de las oposiciones, éstas debían concluir el 31 de diciembre, mientras que en la realidad se interrumpieron el 19 de diciembre y no se reanudaron hasta el 8 de enero. El 26 de diciembre se publicó una orden ministerial en la que el tribunal solicitaba este aplazamiento.

Pero las acusaciones en la celebración de estas oposiciones en Madrid no se agotan en estos casos. Según Marina Gómez y Jaime de Lorenzo, los criterios de valoración fueron «*para unos muy anchos y para otros muy estrechos*». Concretamente, en un ejercicio sobre una canción popular, se permitió a algunos opositores acompañarse de un piano, mientras que las disposiciones ordenaban la realización de estas pruebas sin acompañamiento instrumental.

La titulación requerida

También la distinta valoración de los expedientes y curriculums presentados se realizó con criterios muy arbitrarios. Los baremos no consideraron la experiencia y los méritos aportados por algunos opositores, al menos con carácter equitativo. Una reclamación al tribunal en este sentido fue respondida aduciendo la «*subjetividad*» del tema. Asimismo, se produjeron fuertes discusiones en uno de los tribunales por cuestiones de técnica musical en los ejercicios. Tales imputaciones señalan que el presidente de este tribunal era inspector de francés y, según los opositores, tenía un conocimiento cuando menos restringido de las materias musicales.

Por último, algunos opositores consultados por este redactor manifestaron su disgusto ante el hecho de que la convocatoria de oposiciones restringidas estuviera abierta a cualquier titulado superior de universidad, así como a los arquitectos o ingenieros. En lo que vienen a coincidir prácticamente todas las fuentes consultadas es en la baja calidad pedagógica de las oposiciones, que siguieron criterios memorísticos y que suponen una afirmación del carácter histórico que se pretende imprimir a la asignatura, quizás, como señalaba uno de estos opositores, a causa de que no existen bases sólidas elaboradas desde la Administración sobre lo que debe ser la asignatura de música en la enseñanza media.

En opinión de los dos delegados del sindicato de profesores de música, que aseguraron aglutinar aproximadamente a un noventa por ciento de los que estaban en ejercicio de este colectivo durante el pasado año, lo importante es que se ha abierto una posibilidad de acceso regular y continuado. Las denuncias tienen como finalidad, según sus palabras, poner remedio a situaciones irregulares que se podrían repetir en el futuro y que pudieran restar fidelidad y calidad en los futuros enseñantes de la música■

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

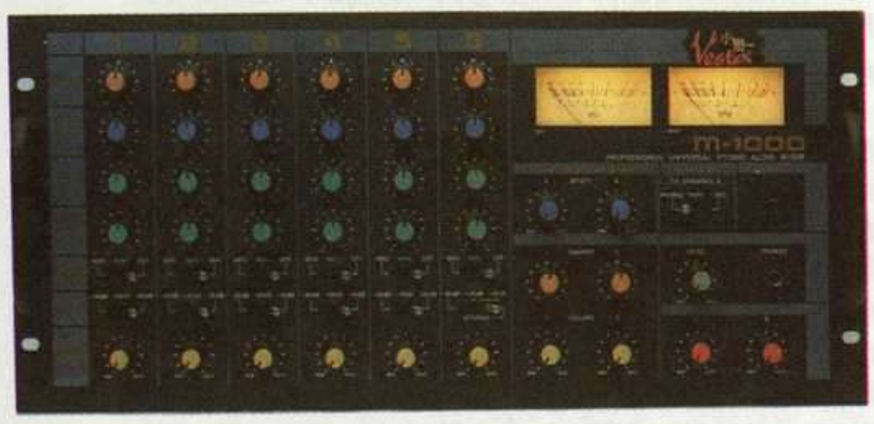
Vesta®

LA SOLUCION JAPONESA

Así puede resumirse el espíritu bajo el que emergen los productos **VESTA**, creados en el país más avanzado del mundo en audioelectrónica.

Un claro concepto de diseño, las más avanzadas técnicas de producción, el empleo de componentes rigurosamente seleccionados y un severo control de calidad conducen a una serie de productos superiores, donde la belleza en diseño y acabado se aúnan con prestaciones rabiosamente profesionales.

Mezcladores, unidades de efectos y amplificación de potencia que hacen posible la libertad de crear nuevos sonidos.



M 1000
MEZCLADOR SEMIPROFESIONAL

Mezclador semiprofesional para grabación con equipos de 2, 4 y 8 pistas.
6 canales de entrada extensibles a 8.
Salida estéreo. Formato rack 19''.

ASTEC
actividades electrónicas sa

P.º de la Castellana, 268-270. 28046 MADRID
Tel. 733 68 00 - Telex: 44481 ASTC E

Mezcladores de discoteca - Reverberadores - Unidades Multiefecto - Compresores - Limitadores - Etapas de Potencia
Analizadores de Espectro - Ecualizadores Gráficos - Divisores Electrónicos (Crossover) - Ecualizadores Programables

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Al habla con D. Carlos Gonzálbo Latorre (Director General) y D. Rafael G. de Calderón (Director Comercial)

Por qué una feria como Iberdisco y que diferencias hay entre Iberdisco 84 e Iberdisco 85

IBERDISCO 84 surgió como una Feria de apoyo a la industria discográfica, con el fin de promocionar el sector. En este sentido IBERDISCO 84 contó con la presencia de la industria discográfica, pero se vió la necesidad de acompañar a la misma con la presencia de otros sectores relacionados con la música, para darle un mayor contenido.

La colicitud por parte de un importante número de empresas para celebrar una Feria de la Música de Sonido Profesional, Iluminación Espectacular e Instrumentos Musicales nos hizo concebir un certamen cuyo eje principal fuera la música con todos los elementos y manifestaciones de su entorno.

IBERDISCO 85 es un primer paso para esa Feria del Mundo de la Música que en el año 1986 será una realidad.

En IBERDISCO 85 no se contará con la presencia de las compañías discográficas como en el año 84, ya que no han considerado rentable su presencia en este Certámen.

Futuro de Iberdisco

IBERDISCO está llamada a constituirse para 1986 como un sector de esta Feria del Mundo de la Música antes apuntada, y que abarcará, junto con los sectores profesionales antes citados, todos aquellos que por razones profesionales, culturales o artísticas estén relacionados de una manera u otra con la Música. Esta Feria deberá plantear su proyección hacia el profesional de la Música, de la sonorización, de la iluminación, del espectáculo, de la representación de artistas, de la grabación y de la edición musical, así como en general para todos aquellos que de una manera u otra se sientan atraidos por la Música.

Desarrollo de la Feria del 85

En el brevísimo tiempo que hemos dispuesto para la organización de esta Feria podemos destacar el alto nivel de contratación que para una primera Feria y con tanta premura de tiempo, hemos conseguido. Sin ningún género de dudas, se hallan presentes las empresas más destacadas de los sectores y en un número que alcanza el 80% de las mismas.

De cara al futuro, este nivel de presencia nos hace ser optimistas, con vistas a que la Feria del Mundo de la Música que 1986 sea una auténtica consagración, y los sectores presentes en la misma encuentren la mayor satisfacción a sus necesidades de presentación, promoción y venta de sus productos.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EMPRESAS REPRESENTADAS EN IBERDISCO 85

ADC	(USA)	EISENBERG	(R.D.A.)
AKAI	(Japón)	ELEPIAN	(Japón)
ALEXANDER HERRMANN PIANOS	(R.D.A.)	ELKA	(Italia)
AMEC	(Gran Bretaña)	EPIPHONE	(Japón)
AMS-ADVANCED MUSIC		ERARD	(R.F.A.)
ARAI Co. Inc.	(Japón)	ERNIE BALL	(USA)
ARKOBEL		EUROLIGHT	(Gran Bretaña)
ARMSTRONG COMPANY W.T.	(USA)	EXPOTUS	(Gran Bretaña)
ARS POLONA	(Polonia)		
AUDIO DESING	(Gran Bretaña)	FARFISA S.p.A.	(Italia)
AUDIO ENGINEERING LTD.	(Gran Bretaña)	FAZER MUSIK	(Finlandia)
AUGUST FORSTER	(R.D.A.)	FIDE LIPACK	(USA)
AVAB ELEKTRONIK	(Suecia)	FORMULA SOUND	(Gran Bretaña)
AVEDIS ZILDJIAN COMPANY	(USA)	FRANK	(Bélgica)
		FRANZ SADNER	(R.F.A.)
B.B.S.	(Gran Bretaña)	FUCHS & MOHR	(R.D.A.)
B.C. RICH	(Japón)		
BACH	(USA)	GAVEAU	(R.F.A.)
BAILE	(R.P. China)	GEM	(Italia)
BECCACECE	(Italia)	GETZEN	(USA)
BECHSTEIN	(R.F.A.)	GEYER	(R.D.A.)
BENGE	(USA)	GRESTSCH	(USA)
BERBEN	(Italia)	GROTRIAN STEINWEG	(R.F.A.)
BERKLEE	(USA)	GUERRINI	(Italia)
BESSON	(Gran Bretaña)		
BONTEMPI	(Italia)	HAMMOND ORGAN Cº	(USA)
BOSE CORP.	(USA)	HARRISON	(Gran Bretaña)
BOSENDORFER	(Austria)	HOFFNER	(R.F.A.)
BROADCAST ELECTRONICS	(USA)	HOLTON	(USA)
BROTHER	(Japón)	HOHNER	(R.F.A.)
BUFFET	(Francia)	HONSUY, S.A.	
		HOSHINO GAKKI CO. LTD.	(Japón)
C.C.T. THEATER LIGHTING LTD.	(Gran Bretaña)	HUPFLD	(R.D.A.)
C. SAUTER	(R.F.A.)		
C-TAPE	(Gran Bretaña)	IBAÑEZ	
CABOTRON	(Italia)	INTERNATIONAL ELECTRONIC	(Italia)
CALREC	(Gran Bretaña)	ITC	(USA)
CASIO	(Japón)	IWANA TRADING	(Japón)
CHINA NATIONAL LIGHT INDUSTRIAL PRODUCTS IMPORT .EXPORT. CORP.	(China)	J.C. NEUPERT	(R.F.A.)
CG. CONN LTD.	(USA)	J.M.S.	(Gran Bretaña)
COEMAR S.r.l.	(Italia)	J.V.C.	(Japón)
COLLINS	(Gran Bretaña)	JEN ELECTRONICA	(Italia)
COMPULITE	(Israel)	JOOJIN INDT	(Corea)
CONN	(USA)	JORI S.p.A.	(Italia)
CONDOR	(Taiwan)		
CREBOL HISPANIA, S.A.		KAHLER	(USA)
CREST	(USA)	KAMAN MUSIC INTERNATIONAL	(USA)
CRUMAR	(Italia)	KAWAI	(Japón)
		KIMBALL	(USA)
D & G ELECTRONICS	(Holanda)	KING	(USA)
DAEWOO INDUSTRIAL CO. LTD.	(Corea)	KING'S ASSOC.	(Taiwan)
DAION	(Japón)	KONIG & MEYER	(R.F.A.)
DEAN MARKLEY	(USA)	KUDOS	(Gran Bretaña)
DEMUSA	(R.D.A.)		
DENIS WICK	(Gran Bretaña)	L. BOSENDORFER KLAVIERFABRIK A.G.	(Austria)
DISLUZ, S.A.		LARK	(China)
DORROUGH	(USA)	LATIN PERCUSSION INC.	(USA)
		LAWTON	(Gran Bretaña)
E.O. MARI. INC.	(USA)	LEFYMA	(R.F.A.)
E.S.P.	(Japón)	LESLIE	(USA)
EDITORIAL REAL MUSICAL		LUDWIG INTERNATIONAL LTD.	(USA)
EIKHOSHA MUSICAL	(Japón)		

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

MARIANO DALLAPE & FLIGIO S.N.C.	(Italia)
MARIGAUX	(Francia)
MARSHALL	(Gran Bretaña)
MATH. HOHNER	(R.F.A.)
MATSUSHITA ELECTRIC TRADING	(Japón)
MATSUMOKU	(Japón)
MATTH HOHNER AG	(R.F.A.)
MEINL	(R.F.A.)
MELTON	(R.F.A.)
MESA BOOGIE	(USA)
MICMIX	(USA)
MIRAPHONE	(R.F.A.)
MMA. ELECTRONICS	
MOECK	(R.F.A.)
MONTARBO	(Italia)
MORIDAIRA MUSICAL	(Japón)
MATSUMOKU	(Japón)
MURAMATSU	(Japón)
MUSIC EXPORT	(Checoslovaquia)
MUSIC-MAN	(USA)
MUSIC SALES	(Gran Bretaña)
MUSIC SERVICE	(R.F.A.)
NAGOYA	(Japón)
NANYO BOEKI	(Japón)
NIETHAMMER	(R.F.A.)
NIPPON GAKKI CO. LTD.	(Japón)
NOBLET	(Francia)
NOVA INTERNATIONAL	(Francia)
NOVA INTERNATIONAL	(USA)
NUEVA TECNOLOGIA EN CIRCUITOS (NTC)	
ORLA	(Italia)
OTARI	(Japón)
OTTC BACH	(Sudáfrica)
PAESOLD	(R.F.A.)
PAISTE	(Suiza)
PAOLO SOPRANI	(Italia)
PEARL-RIVER	(China)
PEAVEY ELECTRONICS CO.	(USA)
PICK BOY	(Japón)
PIRASTRO	(R.F.A.)
PLEYEL	(R.F.A.)
PREMIER	(Gran Bretaña)
PROMARK CORPORATION	(Japón)
PIRAMID	(R.F.A.)
RANGER CAVI	(Italia)
RAZNDEXPORT	(URSS)
REGAL TIP	(USA)
RELAICO	(China)
REMO INTERNATIONAL INC.	(USA)
RENKUS HEINZ	(USA)
RICKENBACKER	(USA)
RIPPEN	(Holanda)
RODGERS	(USA)
ROLA CELESTION LTD.	(Gran Bretaña)
ROLAND CORPORATION	(Japón)
ROMHILDT	(R.D.A.)
ROTT-AMATI-CREMONA	(Checoslovaquia)
ROYAL PERCUSION	(R.F.A.)
RUDOLF WITTNER GmbH Co.	(R.F.A.)
S.I.E.L.	(Italia)
S.S. SOUND	(Japón)
SAICO	(Japón)
SALVI	(Italia)
SAMICK	(Corea del Sur)
SANKEN	(Japón)
SANKYO-KOTAKE	(Japón)
SCHREIBER	(R.F.A.)
SCHIMMEL	(R.F.A.)
SEIWA	(Japón)
SELMER	(Francia)
SESCOM	(USA)
SEYMOUR DUNCAN	(USA)
SHIINO MUSICAL INSTRUMENT CORP.	(Japón)
SIMMONS ELECTRONICS LTD.	(Gran Bretaña)
SISME S.p.A.	(Italia)
SOLTON	(R.F.A.)
SOLTON	(Italia)
SONOR	(R.F.A.)
SOUNDCRAFT	(Gran Bretaña)
SOUNDTRACS	(Gran Bretaña)
SPA MUSIC, S.A.	(Italia)
SPOTLIGHT S.r.l.	(Gran Bretaña)
STATUS	(R.F.A.)
STEINWAY & SONS	(R.F.A.)
SPA MUSIC, S.A.	
SPOTLIGHT S.r.l.	(Italia)
STATUS	(Gran Bretaña)
STEINWAY & SONS	(R.F.A.)
STUDIO 49	(R.F.A.)
STUDIOMASTER	(Gran Bretaña)
SUNN	(USA)
SUZUKI CO.	(Japón)
SYSTEMS	(Gran Bretaña)
T.C. ELECTRONIC	(Gran Bretaña)
TAC	(Gran Bretaña)
TAD	(Japón)
TAMA	
TAMON INTERNATIONAL	(Japón)
TANNOY	(Gran Bretaña)
THOMASTIK	(Austria)
TKAMINE GAKI	(Japón)
TOA	(Japón)
TOYO	(Japón)
TRACE-ELLIOT	(Gran Bretaña)
TRAYNOR	(Canadá)
3rd GENERATION AUDIO PRODUCTS LTD.	(Gran Bretaña)
TURBOSOUND	(Gran Bretaña)
TURNER	(Gran Bretaña)
TUTTO PER LA MUSICA	(Italia)
VANDOREN	(Francia)
WELMEISTER	(R.D.A.)
WELTKLANG	(R.D.A.)
WESTLAKE	(USA)
WICONA	(R.F.A.)
WITTNER	(R.F.A.)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Festival Internacional de Teatro

EL BOSCO, ENTRE LA DANZA Y EL TEATRO

Por Andres Fernández Rubio

En el mundo radical de desasosiego que transmite El Bosco se han detenido los componentes del «Music Theatre group/Lenox Arts Center» (USA) con su espectáculo **El jardín de las delicias**, presentado en el quinto Festival Internacional de Teatro de Madrid y recibido ya anteriormente con éxito en Nueva York. Se trata de un trabajo compuesto sobre el cuadro del mismo título de El Bosco, y también, en la parte dedicada a «Los siete pecados», sobre **El carro de heno**. Ambos se encuentran en una de las salas más asombrosas del Museo del Prado (en la que conviven El Bosco y Durero), y la referencia puede ser importante puesto que lo sustancial en esta representación es la búsqueda, danzada y teatralizada, partiendo de situaciones en su mayoría perfectamente identificadas en los cuadros, de un clima que recree dos fenómenos típicos del espíritu de la época, recogidos en sus obras por Erasmo y Brandt: el ansia de los goces sensuales y la desvalorización de la muerte.

A este empeño dedican los actores sus esfuerzos en un espectáculo que se divide en cuatro partes: «El edén», «El jardín», «Los siete pecados» y «El infierno». En las dos primeras hay algún acierto coregráfico, los cuerpos en movimiento semejan lanchas y animales; es inteligente el detalle de marcar con trazos suaves los cuerpos de los bailarines, con el fin de estilizar las figuras y lograr una especie de asexuamiento, que se rompe violentamente al vestirse los personajes en la tercera parte y escenificar la locura, el sexo y la muerte. Al final, otra vez los cuerpos viven un infierno terrorífico en el que los instrumentos musicales son utilizados para el tormento y el crimen, en esa perspectiva tan de El Bosco que ha sido interpretada como contrapunto negativo de la armonía celeste.

El escenario, utilizando la terminología medieval válida para el cuadro, recuerda un «hortus conclusus», donde se nota que la concepción de la idea ha requerido para su desarrollo un esfuerzo colectivo importantísimo. Así, los músi-



Lenox Arts Center, en «El jardín de las delicias».

TWYLA THARP

Quien haya visto la película **Amadeus** es muy posible que recuerde con agrado, entre otras cosas, la puesta en escena y las coreografías de los fragmentos de las óperas de Mozart. Su realización es de Twyla Tharp, una de las figuras más polémicas de la danza moderna, cuyo trabajo tal vez pueda ser contemplado en Madrid durante el próximo Festival de Otoño.

Twyla Tharp nació en 1942 y tuvo como primeras profesoras a dos hermanas educadas en la tradición del ballet ruso. Después estudió con Beatrice Collenette, una de las ocho niñas inglesas de la Pavlova. Su inicio en el ballet fue de tradición europea. Más tarde, en Nueva York, donde se matriculó en Historia del Arte, fue alumna de Igor Schwezoff, Richard Thomas y Barbara Fallis, y Margaret Craske, y también de figuras de la danza moderna como Martha Graham, Merce Cunningham, Alwin Nikolais y Erick Hawkins. Bailó en la compañía de Paul Taylor desde 1963 y 1965, y su carrera se ha desarrollado como bailarina y coreógrafa de su propio grupo y a base de encargos para varias importantes compañías. Uno de los rasgos principales de su trabajo es que siempre, incluso bajo una apariencia de ligereza y diversión, se oculta una complicada y completa estructura meticulosamente trabajada.

Twyla Tharp es una perfeccionista. Su seriedad se manifiesta en lo que hace, y el ejemplo más cercano es **Ama-**



Escenografía de los fragmentos de óperas de «Amadeus», obra de Twyla Tharp.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

cos dejan de tocar y actúan, o los actores abandonan la danza por algún instrumento, y hay momentos en que la escena se sitúa en varios niveles de altura. Porque los actores vuelan, y sus movimientos, elaborados, disciplinados y medidos, arriba y abajo, pretenden amoldarse a una música, compuesta por Richard Peaslee, que llega a cobrar mucho sentido.

De todo lo indicado quiero remarcar el carácter ambicioso y trabajado del espectáculo. Esto, y haber sabido jugar con la ambigüedad de El Bosco para transmitir la parte más descarada, me parece interesante. Otra cosa es la emoción, que no acaba de contagiarse. Sólo en algún momento de danza, en algún efecto, y en aquellos cuadros en los que cada espectador capta la dosis de locura que le corresponde, a través de un Bosco cómplice y correctamente mediatizado.

deus, con su talento para recrear esa tradición de la maquinaria teatro cuyos efectos corales y escénicos implican tanto a Mozart como a Salieri. El trabajo investigador para las escenas de la película llevó a Twyla Tharp a la comparación entre los ballets de los siglos XVIII y los del XIX, lo cual le sirvió para plantearse el significado de la palabra clasicismo relacionada con el ballet, y la posibilidad de examinar en una obra cómo eran los ballets en el siglo XVII.

La incursión histórica de Twyla Tharp tiene por objeto, aparte otros factores, separar claramente los momentos en la evolución de la danza, algo como justificar una postura personal liberadora situando en su justo contexto histórico a la tradición, buscando, en suma, varias tradiciones. Según ella hay mucha gente que identifica **Giselle** y **El lago de los cisnes** con el ballet, cuando son excepciones que representan un momento determinado de la historia. Tharp piensa en el ballet no como algo vaporoso sino como una expresión tensa y llena de rigor.

La técnica para ella viene de los pies, del modo como se colocan, el avance sobre ellos en función del peso y del cuerpo. «*Cuando pienso en ballet*, dice, *pienso en Balanchine, y más que cualquier otra cosa Balanchine significa velocidad*».

En la evolución coreográfica de Twyla Tharp se aprecia un contínuo intento de desarrollo de un lenguaje muy personal que se adapta, por ejemplo cuando la compañía destinataria de su trabajo es el American Ballet Theatre (ABT), a las cualidades y pretensiones del conjunto. Para Tharp hacer un ballet es diferente a hacer una pieza para su propia compañía. Con los integrantes del ballet asegura trabajar dentro de su tradición, de su vocabulario, mientras que con su propio grupo parte de un mismo punto cada vez. «*Cada nueva pieza presenta una dirección en la cual mi compañía «pudiera» ir*». De este modo, sus trabajos para el ABT **The little Ballet** y **Bach Partita** se adentran en un lenguaje donde cobra importancia la técnica desarrollada y extendida por Balanchine durante sus cincuenta años en los Estados Unidos. Contrastan con las obras más tempranas, como el famoso **Deuce Coupe** (1973), producción para el Joffrey Ballet y su compañía, donde una figura desarrollaba literalmente de la A a la Z del vocabulario del ballet como punto de referencia para los demás giros. Otras obras respaldan el carácter innovador de Twyla Tharp, como **Ocean's motion (1975)**, con música de Chuck Berry.

Un momento importante de su carrera es **Push Comes to Shove** (1976), un ballet acerca de la compañía para la que fue compuesto, el ABT, y la relación de sus componentes con la estrella, Mikhail Baryshnikov. Este gran bailarín ha encontrado en Tharp un punto en el que consigue dar de sí al máximo en brillantez y flexibilidad. De la obra señalada, junto a **The Little Ballet** y **Sinatra Suite**, se ha realizado una grabación en video, con un añadido titulado **El ABC de la danza** en el que Baryshnikov realiza pasos y alardes con el pretexto de las letras del alfabeto (A es «arabesco», G es «glissade», P es «pirueta», L es «love», T es «Tharp...»). **The little Ballet**, con música de Glazunov, es una mezcla de acercamiento y rechazo al vocabulario clásico, y **Sinatra Suite** utiliza las canciones de Frank Sinatra con significados: **Strangers in the Night**, idealismo; **That's life**, desilusión; **One for My Baby**, culpa...

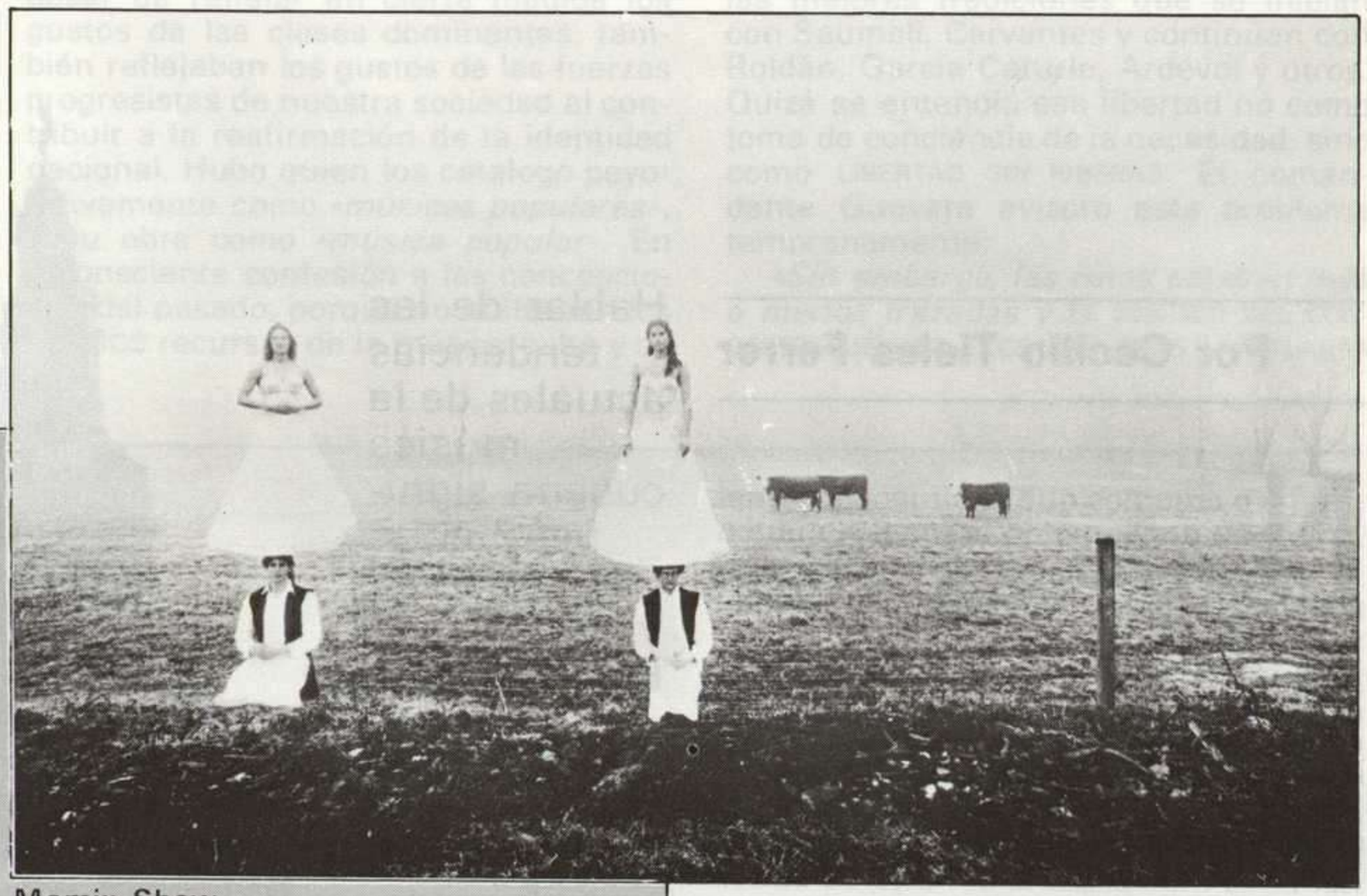
Estas y otras son las creaciones de Twyla Tharp, interesada en la música contemporánea o en el rock, utilizando materiales dispersos, buscando un nuevo clasicismo que acentúe aún más su originalidad.—**A.F.R.**

MOMIX:

LOS ENCANTOS DEL VIRTUOSISMO, Y LOS DESENCANTOS DE LA NADA

Por Francisco Hernández

Momix es una compañía formada por cuatro bailarines de ambos sexos con disciplina y comunicabilidad sobresalientes, procedentes del Pilobolus Dance Theater y la Paul Taylor Dance Company, que en el Quinto Festival Internacional de Teatro presentaron un espectáculo, Momix Show, en el que predominan claramente la música ligera grabada y la expresión corporal, o la danza. Momix Show podría ser incluído dentro del género de las variedades, pues intercala números protagonizados por el mimo, el teatro de sombras, el teatro negro, etc. y siempre con la intención de divertir sin trascender. Su escenario idóneo, teóricamente, es el de las salas de fiestas.



Momix Show.

Lo admirable de su espectáculo es la absoluta perfección técnica con que están realizadas todas las modalidades teatrales que utiliza; y lo decepcionante, su total blancura, la ausencia del mordiente usual en el mejor teatro de variedades. Momix Show es tan brillante como incoloro, insípido e inodoro; es ideal para que su eficaz gracia pueril y su gran sabiduría teatral hagan pasar un rato agradable a los públicos más dispares, los de Chicago, Madrid y Tokyo, por ejemplo. Si ese es el objetivo perseguido, y así parece, ha sido alcanzado plenamente.

Yo habría olvidado este espectáculo inmediatamente después de aplaudir de no haber sido por uno de los números, el de los esquiadores: dos cuerpos con entorpecedores artefactos en los pies, precisamente, que lograron transmitir con fuerza la magia del movimiento. Los americanos poseen la clave del específico balletístico, valga la expresión, en la misma medida que tienen la del específico fílmico, y por las mismas razones: el hilo de la historia que pasa por Nueva York y todo eso... Si es verdad que Twyla Tharp viene al próximo Festival de Otoño dejaremos de rumiar las sobras del gran banquete coreográfico americano■

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LA MUSICA CUBANA ACTUAL

Por Cecilio Tieles Ferrer

Hablar de las tendencias actuales de la música cubana significa hablar del presente y del pasado. En unas ocasiones el pasado se funde con el presente sin contraponerse; en otras, el presente se contrapone al pasado con intenciones y hechos.



El Teatro García Lorca, en La Habana.

FOTO: ELENA MARTIN

No creemos que la situación actual en el campo de la música culta o clásica esté reñida con nuestro pasado, ni con nuestras tradiciones nacionales. Sin embargo, nos encontramos en un momento importante de la creación en Cuba, que abarca no sólo la composición, sino también toda la actividad musical. Existe una decidida voluntad de afirmar lo cubano. De definir de manera clara lo que identifica lo nacional en la música culta sin dejarse atraer por el facilismo de lo folklórico, en una apreciación simplista. Asimismo, existen otras concepciones que no surgen recientemente, sino que se presentan desde el comienzo mismo de la Revolución. Por ello, remitirse únicamente a la actualidad de esta hora empobrecería el análisis y no explicaría exactamente la realidad de las influencias y los cambios que se oyen en la nueva creación cubana. Un ejemplo lo encontramos en las Jornadas de Música Cubana Contemporánea, en las que se puede constatar la variedad de estilos, lenguaje y técnicas empleados por los compositores. Lo que demuestra, fundamentalmente, que la libertad de creación es práctica corriente en nuestro país. No todas las obras alcanzan el mismo nivel artístico, pero en todas está presente el deseo y la voluntad de plasmar lo cubano en lo universal. El futuro se encargará de sancionar el camino correcto. Camino que significa INTEGRACION ORGANICA de lo nuestro en lo más progresista del arte universal.

Los cambios sociales ocurridos en Cuba a partir de 1959 imprimieron un nuevo, decisivo y pujante impulso a nuestra cultura. Desde el siglo pasado el pueblo cubano ha luchado por la defensa de su identidad nacional, primero contra el colonialismo, y posteriormente, contra el imperialismo norteamericano. En sus inicios, el arte cubano fue una de las primeras manifestaciones de esos ideales: se destacaron poetas, literatos, músicos, etc. Entre los aportes de las manifestaciones artísticas, la música fue, quizá, la que definió más temprano lo cubano, dentro de la búsqueda de un alto nivel profesional. Ahora, en las nuevas condiciones, se acentúa la búsqueda en la música de un alto nivel artístico sin relegar a un segundo plano el contenido cubano. De esta manera recogemos la tradición formada el siglo pasado. La función ideológica del arte y su carácter comprometido fueron consciente o inconscientemente practicados por artistas cubanos del siglo pasado como Heredia, Plácido, Saumell o Cervantes. Algunos, por sus posiciones políticas, fueron deportados o encarcelados.

Este espíritu nacional y rebelde lo encontramos durante la república mediatizada, pero con una connotación más definida en el terreno ideológico, en las figuras de Nicolás Guillén, Regino Pedroso, Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, etc., entre los poetas y literatos. Se destacaron, entre los músicos, Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán. Al triunfo de la Revolución arriba un grupo de compositores en cuyas obras están presentes temas, motivos, ritmos de evidente carácter cubano.

Al liquidarse el sistema capitalista, junto a las formas caducas de poder político y económico, fueron asimismo abandonados viejos criterios sobre la cultura y el arte. La música no escapó a ese proceso de destrucción de lo viejo. Todo se revisaba y transformaba. Se crearon instituciones nuevas, se hacía llegar realmente la cultura al pueblo. Un acontecimiento histórico, que trascendió el marco de nuestro país por su importancia, fue eminentemente cultural: la Campaña de Alfabetización. Los artistas cubanos se plantearon reflejar con su arte la gran transformación que tenía lugar en el país. Su preocupación era estar a la altura de la revolución social de la cual era testigos y autores; servir a la Revolución haciendo un arte más revolucionario, porque la intención era dirigirlo al pueblo o para el pueblo.

En esa época escribieron obras interesantes José Ardévol, Enrique González Mantici, Harold Gramatges, Argeliers León, Edgardo Martín, entre otros. De los jóvenes de aquel momento se destacaron particularmente Leo Brouwer y Carlos Fariñas.

Pero la herencia que nos legó el capitalismo nos marcó en los primeros años: nuestro país no fue una excepción en cuanto a las contradiciones inherentes a la sociedad dividida en clases. Una de esas contradiciones es la separación artificial entre la música culta o clásica, y la música popular, no necesariamente

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

folklórica. Porque la primera era manipulada, limitada y gustada por las clases dominantes, exigiendo una preparación previa por parte del público y del artista para ser comprendida. La segunda era consumida por la mayoría del pueblo, sin la exigencia de la previa preparación y nutriéndose de músicos de talento, pero que no tenía acceso a una alta formación profesional. Esto no significó la ausencia de logros en ninguno de los dos géneros, ni de músicos altamente calificados en nuestro país, todo lo contrario. La política discriminatoria del gobierno burgués hacia los valores nacionales obligó a una parte de nuestros músicos, que posteriormente se especializaron en la música culta, a trabajar en orquestas de música popular cubana para poder ganar un salario. Queremos destacar que la música popular cubana no sólo resistió exitosamente la penetración de la música comercial norteamericana, sino que las grandes compañías discográficas la utilizaron para invadir otros mercados. El danzón, el son, el mambo y el cha-cha-chá, genuinos productos de la creación popular cubana, se conocen en todo el mundo.

En la música culta, la discriminación hacia los valores nacionales y el espíritu conservador de los dirigentes de la cultura burguesa, provocaron al principio de la Revolución una reacción no siempre positiva en los artistas cubanos, que todavía se percibe con claridad. El espíritu de cambio significó, de una parte, la puesta en marcha de un proceso de decantación y afirmación de lo cubano. Y, de otra parte, la búsqueda de información. Lo que no significó la solución, en el plano estético, de la contradicción música culta-música popular. ¿A qué nos referimos? En primer lugar al rescate de nuestros valores nacionales anteriores al año 1959: comenzaron a escucharse regularmente obras de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y otros compositores de este siglo. Al mismo tiempo se organizaron eventos dedicados a la música contemporánea. Se buscaba formación. Se quería ESTAR AL DIA. Compositores nuestros fueron a estudiar al extranjero. Pero nada de eso significó en aquel momento la solución de la mencionada contradicción, porque la música culta siguió su trayectoria alejándose muchas veces del público por la complejidad del contenido y forma presentados, y porque el público preparado, en su mayoría burgués, se había marchado de Cuba y el nuevo público no tenía la preparación suficiente como para comprender la nueva música contemporánea que le proponían nuestros compositores. Aunque se hicieron esfuerzos por acercar esta música a los trabajadores y a los campesinos, llevándoles conciertos a los centros de trabajo, y a pesar de opiniones en el sentido de que oyentes VIRGENES —sin preparación previa— estaban más capacitados para escuchar la música contemporánea, no se obtuvieron resultados positivos ni duraderos, que no entramos a analizar por no ser nuestro propósito en este artículo. Lo incontestable es que hubo en los primeros años del triunfo de la Revolución una merma considerable de la asistencia del público a los conciertos, que se ha ido recobrando paulatinamente.

En aquellos momentos hubo asimismo, en ciertos músicos, una reacción contraria hacia algunos creadores de la primera mitad del siglo, que trajo como consecuencia el cuestionamiento de la obra de Gonzalo Roig, Rodrigo Prats y Ernesto Lecuona, por citar algunos. Los que contribuyeron sin duda a perfilar lo cubano, es decir: ellos reflejaban los ideales musicales en los cuales el pueblo cubano se identificaba, y se identifica. Igualmente se olvidaba que ellos, a pesar de reflejar en cierta medida los gustos de las clases dominantes, también reflejaban los gustos de las fuerzas progresistas de nuestra sociedad al contribuir a la reafirmación de la identidad nacional. Hubo quien los catalogó peyorativamente como «*músicos populares*», y su obra como «*música popular*». En inconsciente confesión a las concepciones del pasado, porque no utilizaban los ULTIMOS recursos de la música culta y su música era fácilmente comprendida por el público. Se confundió lo popular en la música con la música popular. Y se confundió, asimismo, estar informado con estar a la moda.

Ocurrió algo parecido al proceso que se desencadenó en Cuba a principios de siglo al instaurarse la República. Alejo Carpentier lo describe así:

«*...A pesar de ser absolutamente necesario para el desarrollo de una cultura, este* PONERSE AL DIA *resultaba un arma de doble filo. Ante la presencia de ejemplos resplandecientes, inesperados, singulares, sobrecogido por la impresión de que por mucho tiempo había vivido sin conocer las nuevas palpitaciones del mundo,* EL ARTISTA TENDIA AL COSMOPOLITISMO, TRATANDO DE ALCANZAR LA GRAN CULTURA DE SU TIEMPO POR PROCESO DE IMITACION». (A. Carpentier, **La música en Cuba**, La Habana, p. 220. Subrayado de C.T.)

Parecido fenómeno se operó al triunfo de la Revolución. El nuevo sistema social, político y económico ofreció a todos los intelectuales cubanos posibilidades ilimitadas. La atmósfera de libertad determinó el surgimiento de nuevas inquietudes y afanes. No siempre el fruto del espíritu creador tenía en cuenta las mejores tradiciones que se inician con Saumell, Cervantes y continúan con Roldán, García Caturla, Ardévol y otros. Quizá se entendió esa libertad no como toma de conciencia de la necesidad, sino como LIBERTAD SIN RIBERAS. El comandante Guevara avizoró este problema tempranamente:

«*Sin embargo, las rutas estaban más o menos trazadas y* EL SENTIDO DEL CONCEPTO FUGA SE ESCONDIO TRAS LA PALABRA LIBERTAD. EN LOS PROPIOS REVOLUCIONARIOS SE MANTUVO MUCHAS VECES ESTA ACTITUD, REFLEJO DEL IDEALISMO BURGUES EN LA CONCIENCIA». (Ernesto Guevara, **El hombre y el socialismo en Cuba**, La Habana, p. 265. Subrayado de C.T.)



El Hotel Nacional, en La Habana, donde se celebran actos musicales.

Las citas de Carpentier y del comandante Guevara, aunque reflejan épocas distintas —la primera, los inicios de la república mediatizada; la segunda, los primeros años de la Revolución—, indican los peligros que acechan a los creadores de una nueva cultura. En el caso concreto de nuestro país y nuestra revolución indican que las amplias posibilidades y perspectivas que brinda la libertad pueden distraer la atención de lo principal: satisfacer las crecientes necesidades espirituales del pueblo y propi-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ciar el crecimiento constante de la conciencia y el gusto estético de las masas. Estas tareas fueron planteadas con toda claridad en el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, celebrado en 1976. A partir de ese momento se entró en una etapa superior de trabajo y de exigencia que comienza a dar frutos. Hitos importantes de este periodo son la creación del Ministerio de Cultura y el Segundo Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Estos dos organismos están dirigidos a dar cumplimiento a los acuerdos del Primero y Segundo Congresos del P.C.C., entre los cuales está el de contribuir «*al establecimiento en nuestro país de un clima altamente creador*».

Las Jornadas de Música Cubana Contemporánea y los Festivales de Música Contemporánea de Países Socialistas, entre otros eventos, desempeñan un papel cada vez más activo en la formación de ese clima. Ambos eventos son organizados por la Sección de Música de la UNEAC en colaboración con el Ministerio de Cultura. Las obras presentadas en las Jornadas, muchas de ellas en estreno mundial, representan el primer ensayo de promoción masiva de la creación de los compositores cubanos. Hecho que únicamente en una revolución socialista es posible. Se han interpretado en las Jornadas más de cien obras que abarcan los géneros de música de cámara, coral, sinfónica y sinfónico-coral. En las primeras Jornadas predominaba el pequeño formato o conjunto, pero en la medida en que se



El «Noneto», de José Ardevol.

fueron desarrollando las mismas, también creció la complejidad y el formato de las obras presentadas, predominando en la cuarta las obras de conjunto de cámara y sinfónicas. Por ello, resultó un éxito no sólo por las obras escuchadas, sino también por el estímulo que representó para el creador oírlas.

Sabemos que lo importante en el arte no reside en la cantidad. Sin embargo, es importante que suene la música escrita por nuestros compositores; que tengan la oportunidad de transmitirse sus experiencias, opiniones y criterios. De esta confrontación saldrá la verdad. La verdad de nuestra música en la que se conjugue lo cubano —no comprendido de manera estrecha y vulgar— con lo universal.

Si revisamos las obras presentadas en las Jornadas de Música Cubana Contemporánea, constataremos cierta tendencia creciente por comunicar al público esa unidad. Existe, igualmente, la tendencia que plantea el empleo indiscriminado de las técnicas llamadas DE VANGUARDIA, en la que no aparecen claramente expresadas las esencias nacionales, ya que esta preocupación es subestimada todavía por algunos compositores prejuiciosamente, cediéndole la prioridad a la forma. Hay quien afirma que el solo hecho de haber nacido en Cuba, es razón suficiente como para que la música que se escriba ya sea cubana. Es decir, lo cubano pasa a ser una abstracción. Es oportuno recordar las experiencias pasadas y extraer de ellas lecciones que orienten nuestras acciones. En el siglo pasado hubo compositores que pensaron más o menos igual, y, justa o injustamente, al llegar la hora de evaluar su obra se les tildó de EUROPEIZANTES. Escribieron polonesas, mazurkas, polkas, fantasías sobre temas de óperas italianas. En fin, se escribía según los cánones de lo que ellos consideraban lo actual en Europa, lo vigente y DE VANGUARDIA. Lo cubano se considera

La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba

Por Francesc de Paula Soler

A fin de conocer la actividad musical, su organización y funcionamiento en Cuba, hemos entrevistado a Evelio y Cecilio Tieles, directivos de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.

Evelio Tieles es Presidente de la Sección de Música de la UNEAC y Vicepresidente de la misma, aparte de concertista y profesor de violín. Es responsable de la Subsección de Intérpretes, Miembro Ejecutivo Nacional de la Subsección, Presidente de la Comisión de Organización de Eventos, que es la responsable de organizar las Jornadas de Música Cubana Contemporánea, Festivales Bienales de Música Contemporánea de los Países Socialistas y el Festival Internacional de La Habana, además de ser concertista y profesor de piano. El hecho de haber podido contactar con tan altos cargos de la política musical cubana se ha debido a que han estado de gira por nuestro país.

FRANCESC DE PAULA SOLER.—Como directivos de la UNEAC, habéis tenido contactos con la Asociación Catalana de Compositores, ¿cuáles?

EVELIO TIELES.—Se ha planteado un establecimiento de relaciones de trabajo entre esta Asociación Catalana y la Sección de Música de la UNEAC.

CECILIO TIELES.—La reunión que hemos tenido ha servido para iniciar un conocimiento mútuo y de estrechamiento de relaciones; el futuro dirá hasta dónde alcanzará dicha relación.

F.P.S.—¿Qué es la UNEAC?

E.T.—Es una organización social, que agrupa a los artistas más destacados así como también a los escritores, tal como su nombre indica. Este significado que tiene el hecho de que se reúnan los artistas en una organización, podemos decir profesional, en la que se pueden debatir los diferentes problemas, las diferentes situaciones complejas que tiene todo proceso que abre caminos nuevos, es un hecho muy importante para el progreso de la música cubana. En Cuba la UNEAC digamos que ha tenido un segundo nacimiento en el año 1977, cuando se celebró su segundo congreso. La UNEAC se constituyó en 1961, siendo desde entonces su presidente indiscutido e indiscutible Nicolás Guillén. A partir del 1977, el peso cultural de la UNEAC en Cuba ha ido en aumento; podemos hablar, por ejemplo, de que en octubre de 1983 se celebraron dos magnos acontecimientos. Uno fue el Foro de Literatura, de gran importancia para debatir la situación de la literatura cubana en estos momentos, y otro fueron las Sextas Jornadas de Música Cubana Contemporánea, que tuvieron un mayor realce esta edición, ya que se incluyeron nuevos géneros, tales como la ópera, la música coral, la música de banda y la música popular; tuvo una nueva proyección al hacerse tres jornadas dedicadas a ella. Como se ha visto, la UNEAC es un organismo que permite no sólamente la discusión de la problemática cultural en el país, sino que también permite la proyección de la política que traza el gobierno por medio del Ministerio de Cultura.

C.T.—Quisiera decir que la Sección de Música está dividida en Subsecciones: La de compositores, la de musicólogos y profesores y la de intérpretes.

F.P.S.—La UNEAC acoge así todo el mundo musical y cultural en general.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

«Música viva», de José Loyola



raba no tan importante. Se daba el caso de que compositores como Saumell, Espadero y Cervantes tenían dos MANERAS de escribir: una CUBANA —ligera, un poco como juego—; la otra la EUROPEA— la seria, la trascendente. En nuestra opinión no reside en si una es mejor o peor que la otra, si son excluyentes, si una es válida, o lo son las dos. La vida se ha encargado de consagrar las contradanzas y danzas de Saumell y Cervantes como lo más original y mejor escrito por ellos en esta época, más allá de las óperas de Villate y de la obra de Ruiz Espadero.

Resumiendo, si consideramos las Jornadas como un indicador de la música cubana actual, un balance de la misma podría darnos la idea de cómo están las cosas en el campo de nuestra creación musical contemporánea. No podemos afirmar que los compositores se hayan ceñido a un sólo lenguaje o técnica. Aunque sí existe cierta tendencia al empleo de determinadas técnicas o lenguaje. Consideramos que los polos alrededor de los cuales giran las búsquedas son dos: uno donde el contenido sonoro se puede identificar con giros, armonías, formas, géneros cubanos; y otro donde las raíces cubanas, si se encuentran, se perciben con gran dificultad. Las obras que podríamos inscribir dentro de la primera corriente son, por ejemplo. **Canto negro** para batírono y percusión de José Loyola, o **Movimiento concertante** para guitarra y orquesta de viento de Roberto Valera.

Se escuchan los **Conciertos para violín** de Leo Brouwer y Carlos Fariñas, contribuyendo a ampliar el exiguo repertorio dedicado a este instrumento en la música cubana. El **Concierto para violín y orquesta** de Brouwer y el **Concierto para violín y percusión** de Fariñas, tratan cada uno de manera diversa al solista y al conjunto acompañante; igualmente difiere el lenguaje utilizado: el primero es claro, directo, mientras que el segundo resulta más complejo debido a las improvisaciones aleatorias. **In memoriam (Homenaje a Frank País)** de Harold Gramatges y **Música para un joven mártir (A la memoria de Conrado Benítez»** de Juan Blanco, aunque fueron compuestas años atrás, no han perdido su vigencia además de mostrar un aspecto importante del compromiso social del artista.

Las obras del segundo grupo que podrían citarse en nuestra opinión, serían el **Concertante para piano y orquesta** de Argeliers León y **Diálogo** para violín y piano de Harold Gramatges, así como el **Concierto para piano y orquesta** de Carlos Malcolm y **Permutaciones** para violoncello solista y percusión de Jorge Garciaporrúa.

De esta manera se presenta a nuestro juicio el cuadro de la música culta actual en Cuba. No hemos pretendido agotar toda la atención que merece la cuestión propuesta. Mas las Jornadas de Música Contemporánea Cubana son un buen indicador que nos permite avizorar con más claridad el futuro de nuestra música culta.

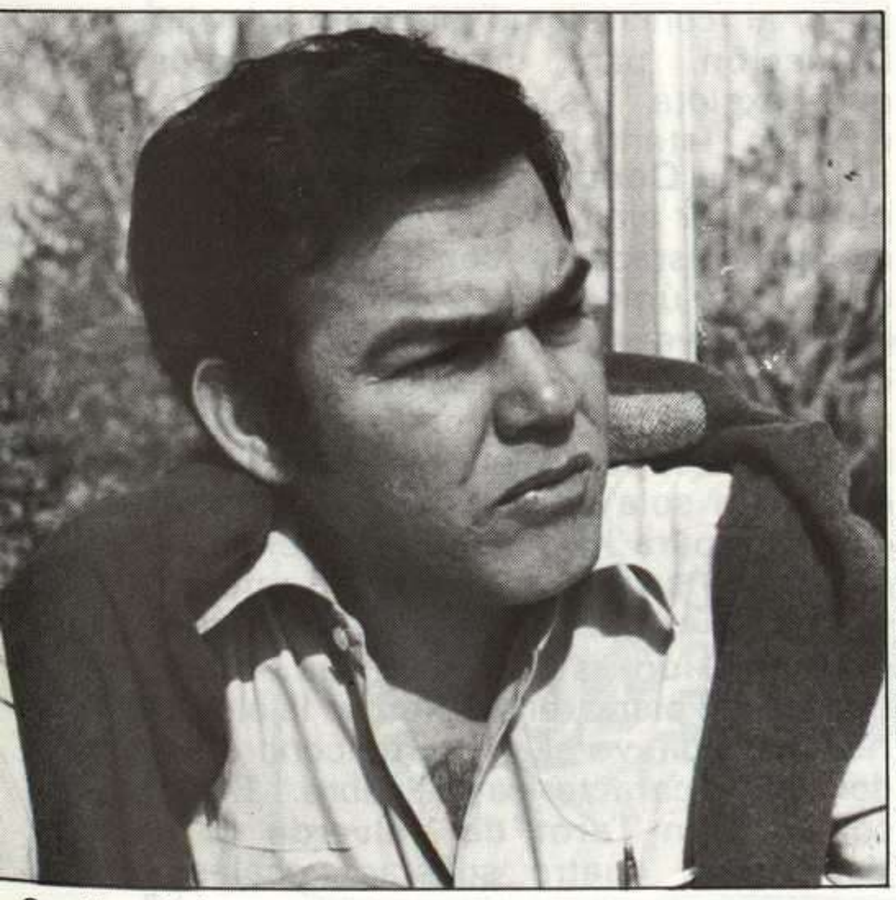


FOTO: ELENA MARTIN

Cecilio Tieles.

C.T.—Exacto. Dentro de ella hay cinco Secciones: la de Música, la de Artes Plásticas, la de Cine, Radio y Televisión, la de Artes Escénicas y la de Literatura, que como la de Música, tal como se ha dicho antes, están a su vez divididas en subsecciones.

E.T.—Es muy importante también hablar de la proyección internacional de la UNEAC. Tenemos relaciones con los países socialistas, con Latinoamérica y en este momento nos hemos planteado el ampliar sus relaciones con Europa y nada más indicado que España para iniciar este proceso de acercamiento. Ya hemos hablado de nuestro primer contacto con la Asociación Catalana de Compositores y con la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

E.P.S.—¿Entiendo que la UNEAC polariza toda la vida musical en Cuba o hay algún otro organismo que organice conciertos, festivales, etc.?

C.T.—La política musical la determina el Ministerio de Cultura, pero hay también un Sindicato de Trabajadores de la Cultura, que defiende los derechos de los músicos y artistas en general, y por fin está la UNEAC, que es el brazo ejecutor de la política musical. Por tanto no hay ningún otro organismo oficial que como tal organice actos musicales.

E.T.—Pero, por otra parte, existe el Festival Internacional de Guitarra, en donde se conjugan las clases magistrales, con el Concurso de Guitarra y el Festival en su aspecto concertístico. Este evento cuenta con el apoyo de la UNEAC. Por otro lado tenemos, también organizado por el Ministerio de Cultura, el Festival Internacional de Varadero, Festival Nacional del Son, etc., todos, como se ve, de música popular. Quisiera volver al Festival Internacional de Guitarra, del que hay que decir que es fruto del nivel que ha llegado a tener la guitarra en Cuba, en su doble aspecto, concertístico y pedagógico, y también en el de composición, en el que hay que mencionar los nombres de Leo Brouwer, Harold Gramatges, Héctor Angulo, etc.

F.P.S.—Y en el aspecto pedagógico está Isaac Nicola, del que creo se puede decir que ha sido el padre de la escuela cubana de guitarra, con sus propias características. En cuanto a grandes intérpretes, hay que mencionar también a Leo Brouwer, Jesús Ortega, Ildefonso Acosta, y de la nueva promoción de Aldo Rodríguez, Rey Guerra, etc.

C.T.—Quiero destacar que el auge musical y artístico en general que se ha esperimentado en Cuba, surge a partir del año 1959, con la revolución. La planificación hecha en materia de estudios ha fructificado y está dando desde hace ya tiempo unos magníficos resultados. Tengo que decir que en Cuba todos los artistas gozan de una total libertad para expresar las distintas inquietudes creativas estilísticas.

E.T.—Yo quiero ahondar sobre las posibilidades de creación que tienen nuestros compositores y de las que son un fiel reflejo las Jornadas de Música Contemporánea Cubana, en las que los compositores tienen la posibilidad de expresarse y a las que dan gran importancia, como por ejemplo Leo Brouwer, que su obra más reciente para guitarra, **Baladas para el Decamerón Negro**, la estrenó en las pasadas Jornadas el concertista Jesús Ortega.

C.T.—Y hay otro estreno importante de Leo Brouwer. un **Trío para piano, violín y violoncelo sobre un manuscrito encontrado en una botella**. Es decir, compositores de la talla de Brouwer no necesitan estrenar sus obras en otros festivales, pues para ellos las Jornadas son lo suficientemente importantes.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Estreno del «Concierto para Orquesta», de Carlos Cruz de Castro

Por Emiliano García Alcázar

Haciendo un análisis subjetivo de este **Concierto para Orquesta**, y resumiendo las coordenadas estéticas, podríamos calificarlo en principio como obra comunicativa y de fuerte impacto, que vendría a ahondar en la sicología perceptiva del oyente, buscando los efectos instrumentales con alto contenido expresivo y de tensión y que pudiera estar en la línea de un llamado neoexpresionismo.

El compositor viene a aducir su preocupación por el rigor formal que ha caracterizado a obras de este género de amplia instrumentación, con precedentes en conciertos para orquesta del siglo XX, los de Bartók, Stravinsky, Petrassi, Lutoslawski y Kodály.

El título de la obra, cuya duración es sustancial a ésta, alrededor de 30 minutos, y transgrede la brevedad de otras obras del repertorio actual, estuvo predeterminado en un comienzo y surgió antes que ésta, tanto es así que condicionó al compositor que la inició a comienzos de 1984, concluyéndola en octubre de ese mismo año como encargo de la Orquesta Nacional de España para la temporada 85. Acaba de ser estrenada por esta Orquesta en el Teatro Real, de Madrid.

Se caracteriza estilísticamente este **Concierto** por una gran simetría y por la fijación de formas geométricas de figuración en la partitura, presentes en una de sus primeras obras (**Pente**, para quinteto de viento), produciendo una gran influencia en Carlos Cruz de Castro la pintura de Mondrian en su última etapa, y para la adopción del CONCRETISMO, con la finalidad de no agotar las posibilidades tímbricas y recursos de un instrumento, operando por la descomposición del espectro sonoro y de la paleta de sonidos. Partiendo, según palabras del propio autor, de una reconsideración personal a mediados de los años 70, cuando asumió el concepto concretizante, sobre la limitación del material empleado, y que hace distinguir una obra de otra al no agotarlo, pudiendo ser el resultado antagónico. Otro planteamiento, como obra cerrada que patentiza el elemento que quiere el compositor, implica la diferenciación en cuanto a la ejecución que no equivoque la esencia de la obra, siendo el concepto de concretismo un medio de lenguaje propio «in abstracto», que amplía el campo de ideas y formas de la composición.

La obra en sí no cae en los tópicos de la música contemporánea, como son los modos abiertos-aleatorios, estando controlado el tratamiento de la orquesta, y siendo definida la forma sin secciones libres, huye el compositor del contraste por el contraste.

En cuanto a la construcción, existe un entramado del material en toda la obra



que se determina previamente, fundidos el atonalismo, a veces, o la disonancia o consonancia consecuencia de ese material, con un claro hilo conductor y buscando la coherencia, los «tempi» se suceden uno tras otro sin solución de continuidad. Construida por la separación de grupos instrumentales no vinculados entre sí con gran autonomía, en el desarrollo de la obra se aprecia una individualización estrechamente ligada a cada uno de los grupos orquestales, de madera, formada por flautas, oboes, clarinetes y fagotes; el metal con trompetas, trombones y tuba juntos; la percusión, arpa, piano, xilomarimba y el grupo de la cuerda. La composición, de notorio carácter estructural, está integrada por tres movimientos, el último dividido en dos secciones, que viene en realidad resultando una introducción y cuatro secciones, en la introducción están implícitos todos los elementos generales de que se van a nutrir las cuatro secciones siguientes siendo la armonía resultante con arreglo al material escogido.

Respecto a su concepción, el común denominador más significativo es lo que ya aludíamos como «concretismo», pauta que define a la obra en un único elemento integrado por un conjunto de tres escalas, una de tres notas cromáticas, otra de cuatro, y la tercera de cinco, definiendo el elemento concretizador por el parámetro altura, no modulando a otras alturas con criterio tonal, cuyo material no tiene que ver con el ámbito de la octava ni está repartido equidistantemente, ampliándose a todo el registro de la orquesta, sirven estas escalas de células melódicas constantes en todos los grupos instrumentales.

La obra se inicia con una progresiva gradación en los redobles de la percusión (caja) en forma cortante que denotan unas claras reminiscencias de la saeta, haciendo parangón con el «cante jondo , que trasluce la verticalidad como concepto de la música andaluza, subyace aquí una motivación subconsciente en el compositor, inserto asimismo este andalucismo en su obra **Capricornio**, que continúa con un curso reiterativo ascendente la cuerda sumiéndose en ostinato , cuya primera sección hace función de pedal. Los staccatti aparecen en la introducción, a lo largo y al final de la obra, emergiendo los pizzicati» de los contrabajos, la cadencia central del arpa o la presencia del piano. La percusión en grupo con pulsaciones rítmicas usando el trémolo como célula, tanto al principio y al final del primer movimiento de la primera sección, con el mismo tratamiento al final de la obra en los cuatro timbales juntos produciendo «glissandi» por medio del pedal ascendentemente. Está muy presente, de otra parte, la simetría de rectángulos verticales en los estallidos del metal — staccatos — que convergen hasta el final de la obra. El concierto es un obsesivo cres cendo de principio a fin hasta lograr el cénit. Un cierto repetitivismo, que no es premeditado en la intencionalidad del compositor, impregna a la obra en su resultado sonoro, y definido por el grupo de tres escalas, es una consecuencia del material a emplear.

Cabe añadir por último, que guarda una cierta relación este **Concierto para orquesta** con la evolución de otras obras de Cruz de Castro, es premonitorio del paso al concretismo su primera obra **Disección,** para cuarteto de arcos, que explota los cuatro parámetros, estando latente el separar el material. En su **Concierto para orquesta de cuerda**, por ejemplo, obra no estrenada, escoge el «staccato» como concretizador con ritmo único. En **Capricornio** para orquesta, ya mencionada, el elemento concretizador es la verticalidad en los acordes. Dentro de su otra obra orquestal **Analysis, para Re bemol**, es utilizada esta nota sola en todo el ámbito de la orquesta para hacer una obra temática, realizando saltos de octava sin referencia a otras alturas. En cambio, en **Juegos en negro**, un estudio para las octavas negras del piano, el empleo de la aleatoriedad no diluye el elemento concretizador que caracteriza la obra. En la composición **Tarot de Valverde de la Vera**, para cuatro solistas vocales y orquesta, el autor utiliza un poema del poeta mejicano Hugo Gutiérrez Vega, y en la que está claramente manifiesto el concretismo, de una gran similitud con el **Concierto para orquesta**, definiendo el pensamiento musical individualizado por cada arcano, comprende veintidos arcanos, está caracterizado el material por un número diferente de alturas por cada uno de ellos, la armonía resultante está en función del grupo de alturas ya sea consonante o disonante.

En la misma línea compositiva está una obra en vías de finalizar el autor para conjunto instrumental, que será estrenada en el Festival Europalia de Bélgica■

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CIEN AÑOS BIEN CUMPLIDOS

Premio Nacional de Interpretación de Piano "Manuel de Falla"



PRIMER CENTENARIO

CAJA DE AHORROS DE CADIZ

Impulsando lo gaditano, impulsamos nuestro futuro.

con la colaboración de

HAZEN

Distribuidora General de Pianos, S.A.

Información: Caja de Ahorros de Cádiz. Plaza de San Agustin, 3 11004 CADIZ

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ALBUMES MUSI
NOVEDADES P

(Los álbumes marcados con arterisco * estarán dispon

DECCA

*** BACH: Obra completa para Organo**
Peter Hurford
414 206-1.0, 25 LP IMPORT. **PRECIO ESPECIAL**

BACH: Las 6 Suites Francesas
Christopher Hogwood
411 811-1.4, DOBLE LP. DIGITAL. IMPORT.

*** BEETHOVEN: Los 5 Conciertos para Piano**
Vladimir Ashkenazy
Orquesta Filarmónica de Viena
Zubin Mehta
411 899-1.2, 4 LP. DIGITAL. IMPORT.

DVORAK: Las 16 Danzas Eslavas.
Suite Americana
Orquesta Royal Philharmonic, Londres
Antal Dorati
411 735-1.8, DOBLE LP. DIGITAL. IMPORT.

HAENDEL: Israel en Egipto
Gale, Watson, Bowman, Partridge
Coro de la Catedral Iglesia de Cristo, Oxford
English Chamber Orchestra
Simon Preston
411 977-1.9, DOBLE LP. DIGITAL. IMPORT.

*** HAENDEL: El Mesías**
Te Kanawa, Gjevang, K. Lewis, Howell
Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago
Sir Georg Solti
414 396-1.8, 3 LP. DIGITAL. IMPORT.
414 396-4.5, 3 MC. DIGITAL. IMPORT.





SHOSTAKOVICH: Sinfonía No. 7 "Leningrado"
La Edad de Oro
Orquesta Filarmónica de Londres
Bernard Haitink
9-90 036.9, 2 LP. DIGITAL. IMPORT.

*** SIBELIUS: Canciones completas**
Elisabeth Söderström, Tom Krause
Vladimir Ashkenazy, Irwin Gage, Carlos Bonell
411 739-1.6, 5 LP. IMPORT.

TIPPETT: Las 4 Sinfonías
Heather Harper
Orquesta Sinfónica de Londres. Sir Colin Davis
Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir Georg Solti
414 091-1.9, 3 LP. IMPORT.

VICTORIA: Misa de Requiem
Magnificat. Motetes
Coro del St. John's College, Cambridge
George Guest
9-90 039.0, DOBLE LP. IMPORT.

Deutsche Grammophon

ARCHIV PRODUKTION

BERG: Obras Completas Publicadas
Barenboim, Zukerman, Pay, Perlman, Parsons,
Reimann, Marshall, Lövaas, Fischer-Dieskau,
M. Price, Hass, Lear, Kohn, Melchert,
Stolze, Wunderlich, Böhme, Johnson, Grobe
Cuarteto LaSalle. Boston Symphony Chamber
Players. Ensemble InterContemporain
Orquestas Sinfónicas de Boston, Viena y
Londres, Filarmónica de Berlín y
de la Opera de Berlín
Pierre Boulez. Seiji Ozawa.
Herbert von Karajan. Claudio Abbado.
Gennadi Rozhdestvensky. Karl Böhm
413 797-1.9, 10 LP. IMPORT. **PRECIO ESPECIAL**

BRUCKNER: Sinfonía No. 7
WAGNER: Idilio de Sigfrido
Orquesta Filarmónica de Berlín
Herbert von Karajan
27 07 102.6, 2 LP. IMPORT.

HAENDEL: Judas Macabeo
Palmer, Baker, Davies, Esswood, Shirley-Quirk
Coro de la Escuela de Wandsworth
English Chamber Orchestra
Sir Charles Mackerras
27 23 050.7, 3 LP. **OFERTA**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CA SINFONICA
RIMAVERA '84

ibles en mayo de 1985. El resto están ya disponibles)

PHILIPS

* **HAENDEL: Sansón**
Armstrong, Arroyo, Donath, Procter, Young, Jennings, Flagello, Stewart
Coro y Orquesta Bach, Munich. Karl Richter
413 914-1.5, 4 LP. IMPORT.

HAENDEL: Saúl
Armstrong, M. Price, Bowman, Davies, McIntyre
Coro del Festival de Leeds
English Chamber Orchestra
Sir Charles Mackerras
27 22 008.0, 3 LP. **OFERTA**





MAHLER: Sinfonía No. 7
Orquesta Sinfónica de Chicago
Claudio Abbado
413 773-1.9, 2 LP. DIGITAL. IMPORT.
413 773-4.0, 2 MC. DIGITAL. IMPORT.

J. STRAUSS: Sangre Vienesa
(Conciertos de Año Nuevo 1980-1984)
Valses, Polcas, Marchas, Oberturas...
Orquesta Filarmónica de Viena
Lorin Maazel
413 479-1.6, 3 LP. DIGITAL. IMPORT.

R. STRAUSS: Lieder
Dietrich Fischer-Dieskau
Wolfgang Sawallisch
413 455-1.6, 3 LP. DIGITAL. IMPORT.

ALBUMES DE MUSICASSETTES:

* Bach: La Pasión según San Mateo - K. Richter
33 76 016.0, 3 MC. IMPORT.

* Beethoven: Missa Solemnis - Bernstein
33 70 029.2, 2 MC. IMPORT.

* Haendel: 12 Concerti Grossi op. 6 - Pinnock
33 83 002.5, 3 MC. IMPORT.

* Schubert: Viaje de Invierno - Fischer-Dieskau/Barenboim
33 01 237.3, DOBLE MC. IMPORT.

* Tchaikovsky: El Lago de los Cisnes - Ozawa
33 71 051.8, 3 MC. IMPORT.

BACH: Las 6 Sonatas para violín y cémbalo
Monica Huggett. Ton Koopman
410 401-1.4, DOBLE LP. DIGITAL. IMPORT.

GRIEG: Suites y Danzas
(Peer Gynt. Danzas Noruegas. Suite Holberg. Sigurd Jorsalfar. Suite Lírica. Danzas Sinfónicas. Romanza de la Vieja Noruega)
English Chamber Orchestra
Orquesta Philharmonia, Londres
Raymond Leppard
67 25 033.7, 3 LP. IMPORT.

* **HAENDEL: Las 24 Sonatas a solo**
Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-the-Fields
412 446-1.1, 5 LP. DIGITAL. IMPORT.





* **HAENDEL: Las 20 Sonatas en trío**
Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-the-Fields
412 441-1.6, 4 LP. DIGITAL. IMPORT.

MAHLER: Sinfonía No. 8 "De Los Mil"
Solistas y Coros del Festival de Tanglewood
Orquesta Sinfónica de Boston
Seiji Ozawa
67 69 069.0, 2 LP. DIGITAL. IMPORT.

D. SCARLATTI: 30 Sonatas para cémbalo
Blandine Verlet
67 68 650.1, DOBLE LP. **OFERTA**

ALBUMES DE MUSICASSETTES:

* Brahms: Requiem Alemán. Canto del Destino - Haitink
76 54 055.4, 2 MC. DIGITAL. IMPORT.

* Haydn: Las Estaciones - Marriner
76 54 088.8, 3 MC. DIGITAL. IMPORT.

* Schönberg: Gurrelieder - Ozawa
76 99 124.4, 2 MC. IMPORT.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La Segunda Sinfonía, «RESURRECCION», de Mahler

Por Luis Sales

La reciente publicación en España de dos nuevas grabaciones de la **Segunda Sinfonía**, de Mahler (la de Klaus Tennstedt, que EMI lanzó en la pasada primavera, y la actualísima de Lorin Maazel, que acaba de salir al mercado internacional), ha contribuido a una sorprendente «puesta al día» de nuestro catálogo discográfico, en lo referente a la parcela de dicha obra mahleriana.

Busto de Mahler, por Rodín.

Se da así la feliz circunstancia de que, en este momento, el aficionado español puede elegir —sin necesidad de atravesar las fronteras— entre nada menos que once grabaciones distintas de esta **Sinfonía,** entre las que se encuentran, desde luego, los máximos hitos interpretativos tanto del pasado como del presente.

Este halagüeño panorama —unido al hecho, también bastante raro, de que prácticamente todas las versiones disponibles presentan agún motivo de interés— hacía aconsejable abordar la crítica de las recién llegadas en un marco más amplio que el habitual, que permitiera el contraste comparativo de las diferentes opciones que ofrece hoy el mercado español a un eventual comprador de la obra. Si a ello añadimos que la circunstancia constituía un excelente pretexto para realizar una excursión reflexiva en torno a algunos de los problemas que plantea tan fascinante composición, el recurso a un espacio como la «Discoteca básica» (con su ya tradicional estructura de «introducción a la obra», precediendo a la discusión propiamente discográfica) parecía plenamente justificado.

UNA INTRODUCCION A LA OBRA

Al intentar una introducción a la **Segunda Sinfonía** de Mahler, muchas son las cuestiones que nos salen al encuentro. Y es que, a pesar de su rotunda presencia y de su aparente coherencia conceptual, es ésta una de las composiciones más enigmáticas de su autor y una de las partituras que más interrogantes ha suscitado siempre, tanto a aficionados como a musicólogos. Tomemos como punto de partida una de las incógnitas más controvertidas: ¿Es la **Sinfonía de la Resurrección** música programática? Sin pretender entrar directamente en una polémica acerca de la cual los teóricos siempre han estado divididos, podemos plantearnos algunos problemas adicionales; por ejemplo, si admitimos como incuestionable PROGRAMA el hecho de que la **Sinfonía** contenga unos textos verbales bien concretos, cuya significación gira manifiestamente en torno al concepto cristiano de resurrección e inmortalidad, ¿qué fue lo que determinó a Mahler a elegir precisamente un tal mensaje? Y en todo caso, ¿por qué una obra aparentemente tan clara en su significación, tan concreta en su respuesta programática ha requerido tan profusas aclaraciones adicionales por parte de su autor? Sabemos, en efecto, que Mahler llegó a redactar no menos de cuatro programas diferentes (aunque basados en las mismas ideas) con la intención de explicar su composición. ¿Qué quiso decir Mahler, realmente, con su **Segunda Sinfonía?**

Los programas

Partamos de estos mismos interrogantes y tratemos de examinar en primer lugar las respuestas que el propio Mahler proporcionó en algunas de las numerosas ocasiones en que se refirió a la obra para explicarla. En una carta dirigida al crítico Max Marschalk, en marzo de 1896 (cuatro meses después del estreno), el compositor indica claramente que la **Sinfonía** encierra su propio programa en los textos cantados de los dos últimos movimientos, pero añade un comentario explicativo en los siguientes términos:

«*He llamado al primer movimiento «Totenfeier»* («Celebración de la Muerte»). *Si usted desea saberlo, es el héroe de mi* **Primera Sinfonía** *a quien he llevado a la tumba, y cuya vida yo recojo, desde un punto de vista superior, en un puro reflejo. Al mismo tiempo surgen las grandes preguntas: ¿Por qué has vivido? ¿Por qué has sufrido? ¿No habrá sido todo una inmensa y terrible farsa? Todos* DEBEMOS *responder de algún modo a estos interrogantes, tanto si hemos de continuar viviendo como si sólo hemos de continuar muriendo. Quienquiera que oiga esta llamada debe dar una respuesta y yo la doy en el último movimiento*» (1).

Dejando a un lado, por el momento, el asunto del significativo título de «Totenfeier», y también la enigmática declaración acerca del «*héroe al que ha llevado a la tumba*» (2), vemos al compositor plantearse las GRANDES PREGUNTAS de la existencia, acerca del sentido de la vida y de la muerte. «*Mahler era un auténtico ser metafísico, un ser interrogado y necesitado de respuesta*», dice Arnoldo Liberman en su hermoso libro (3), y Bruno Walter confirma hasta qué punto reflexiones metafísicas de este tipo obsesionaban la mente del maestro, al tiempo que constituían el estímulo más vital de su actividad creadora. Cada sinfonía, escribe Walter, era un nuevo intento de responder a estas cuestiones (4).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Así pues, en el caso de la **Segunda,** Mahler nos remite concretamente a los textos cantados en sus dos movimientos finales, en los cuales dice haber hallado la respuesta anhelada. Ya nos hemos referido al contenido escatológico —tan ferviente como ingenuo— de dichos textos, que, como sabemos, consisten en un hermoso poema, «Urlicht», tomado del **Wunderhorn,** y en una adaptación hecha por el propio compositor de la **Oda a la Resurrección,** de Klopstock.

Pero como si dudara de la claridad del mensaje que él mismo hace cantar a la **Sinfonía,** Mahler se sintió impulsado a reforzar su contenido ideológico mediante el profuso desarrollo de los programas. La siguiente cita reproduce, por ejemplo, la explicación que dio acerca del último movimiento en enero de 1896, explicación que serviría más tarde para la redacción del «*programa oficial*» de la obra:

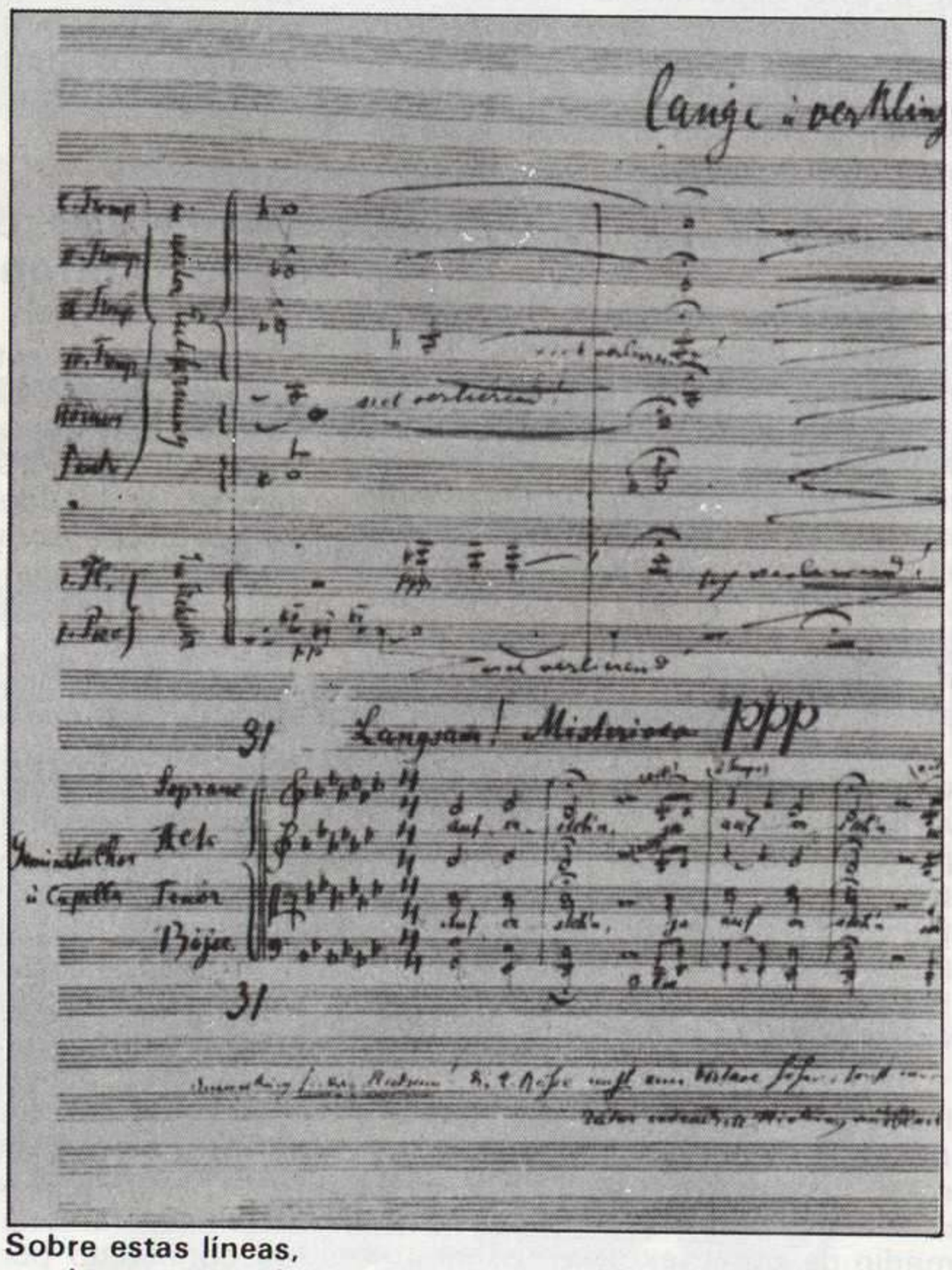
«*Aranca con el grito del muriente y hete aquí que viene la solución del terrible problema de la vida, tal como en el Más Allá lo bosquejan la Fe y la Iglesia. Un temblor recorre la tierra. Escuchad el redoblar de los timbales ¡Los cabellos se erizan en vuestras cabezas! Resuena la Gran Llamada. Abrense las tumbas y todas las criaturas acuden ahora en desfile gigantesco: los mendigos y los ricos, el pueblo llano y los reyes, la «ecclesia militans», los papas. En todos ellos la misma ansiedad, gritan todos y todos tiemblan de miedo, pues nadie es justo ante Dios. Entre tanto, una y otra vez, se hace oír, como si viniese del otro mundo, del Más Allá, la Gran Llamada. Por último, una vez que se ha apaciguado el tremendo tumulto, sola, saliendo de la última tumba, resuena la voz del Ave de la Muerte. Cállase al fin. Y hete aquí que nada de lo que todos ellos temían llega: el Juicio Final no tendrá lugar, no habrá elegidos, no habrá condenados. Nadie es bueno, nadie es malo, no hay Juez. Suave y simple, el coro comienza: «Resucitarás, sí, resucitarás...*» (5).

Dejando para otra ocasión la cantidad de interesantísimas cuestiones que sugiere el análisis de un texto como éste, vamos a centrar el problema en los siguientes términos: aunque mahlerianos tan distintos como, por ejemplo, Bruno Walter y Deryck Cooke han aceptado sencillamente el sentido religioso del mensaje de la **Auferstehung-Symphonie,** ¿debemos quedarnos, sin más, con esta lectura? Dicho en otras palabras: ¿Hay indicios que nos permitan pensar que el citado mensaje es susceptible de otras interpretaciones?

En su fascinante trabajo de investigación psicoanalítica acerca de las motivaciones subyacentes a la composición de la **Segunda Sinfonía,** Theodor Reik, un discípulo de Sigmund Freud, demuestra con amplitud de ideas hasta qué punto estas reservas tienen fundamento (6). Pero antes de entrar en ese terreno, vamos a ver algunas razones para no tomar demasiado al pie de la letra el programa redentor de Mahler.

En primer lugar, la dudosa religiosidad del compositor. Es famosa la anécdota según la cual, cuando Alfred Roller preguntó a Mahler por qué no componía una misa, éste respondió: «*¿Y el Credo?*». Son innumerables los datos biográficos que nos permiten entender las peculiaridades de la religiosidad de Mahler como un efecto más de su neurosis obsesiva. En este sentido, el testimonio de más valor es, sin duda, el de Bruno Walter, quien —a pesar de entender la obra en su sentido más escatológico— expresa en su libro serias reservas acerca de la autenticidad de la fe de su maestro. Como hemos visto, más bien nos retrata a un Mahler atormentado por las cuestiones de la muerte (7) y del más allá, que leía continuamente —en una febril búsqueda de respuestas— las discusiones de Goethe con Falk sobre la inmortalidad (8). Es, pues, bastante dudoso que un espíritu escéptico y vacilante como el de Mahler, en el que la duda sistemática impedía toda convicción sólida, pudiera hallar en el ingenuo contenido religioso de los textos de la **Segunda Sinfonía** una respuesta válida a los acuciantes problemas que le obsesionaban. Hemos de pensar, por tanto, que la razón de ser de dichos textos debía tener otro sentido.





Sobre estas líneas, partitura autógrafa de la Sinfonía «Resurrección». A la izquierda, Thomas Mann.

Una actitud ambivalente hacia los programas

Pero aún tenemos otro motivo de importancia para tomar con cautela la literalidad de los mensajes verbales de la obra, y es la contradictoria —y a veces confusa— posición del autor en cuanto se refiere a las relaciones de la música con la palabra. En primer lugar, es cono-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

cido el hecho de que Mahler siempre mantuvo una actitud extremadamente ambivalente respecto de sus propias explicaciones programáticas, de las que se desdijo en numerosas ocasiones (9). Quizás el caso en donde el músico alcanza el extremo más flagrante de contradicción en este punto, sea la anteriormente citada carta a Marschalk. En dicha misiva, en la que por una parte hallamos la explicación programática de los tres primeros movimientos, podemos leer, no obstante, pasajes como los siguientes:

«*Yo vería mi obra como algo completamente fallido si necesariamente tuviera que dar, como usted me pide, una explicación. En mi concepción de la obra no me he preocupado del relato de unos* HECHOS, *sino más bien de unos* SENTIMIENTOS. *Las bases conceptuales de la obra se hallan claramente expresadas en las palabras del coro final y en el súbito emergente del solo de contralto, que arrojan una iluminadora luz sobre el primer movimiento... Nos encontramos aquí de cara con el importante problema de saber* POR QUÉ *la música debiera ser necesariamente interpretada mediante palabras... Sé que en tanto yo pueda dar forma a una experiencia interior mediante palabras, no lo haré de una manera musical. La necesidad de expresarme musicalmente, sinfónicamente, no comienza sino con los* OSCUROS *sentimientos que se abren al "otro mundo", al mundo en el que las cosas ya no están separadas por el tiempo y el espacio*» (10).

Es interesante constatar, a través de estas líneas, hasta qué punto Mahler puede llegar a mostrarse confuso e incapaz de tomar una posición concreta en un tema —tan de su época— como el de la música pura «versus» la música de programa. Por un lado viene a decirnos que el acto de expresarse musicalmente, sinfónicamente, es para él un vehículo comunicativo plenamente válido en sí mismo y totalmente distinto del vehículo verbal; sin embargo, en la misma obra para la que parece reivindicar un lenguaje puramente musical, introduce textos verbales, en los que además cifra la comprensión de la propia obra, y concretamente del primer movimiento. ¿Es que la música de dicho movimiento no se basta a sí misma para expresar sus propios sentimientos y debe ser «*necesariamente interpretada mediante las palabras*» del coro final? ¿No será, tal vez, que los «*oscuros sentimientos*» ligados a la música de dicho fragmento se tornan de pronto demasiado intolerables, hasta el extremo de tener que ser encubiertos por medio de unos textos verbales que, paradógicamente, pretenderían ILUMINARLOS?

Como dice Arnoldo Liberman, «*el hecho de que la música sea un arte asemántico, incapaz de expresarse en el lenguaje común, la sitúa definitivamente por encima de cualquier otro medio de comunicación*» (11). Pero, por ese mismo carácter asemántico, la música puede ser vivida en ocasiones como un peligroso e inquietante vehículo de las emociones más OSCURAS de nuestro mundo interno (ese «*otro mundo*» al que hace referencia Mahler); es decir, como pantalla proyectiva de lo irracional, de lo reprimido, de todo aquello que, precisamente, NO PUEDE FORMULARSE MEDIANTE PALABRAS. En su segunda aproximación literaria a Mahler, Federico Sopeña recuerda, a propósito de la **Segunda Sinfonía**, cómo el Settembrini de **La Montaña mágica** nos advierte justamente de ese aspecto PELIGROSO de la música «*La música* —dice el famoso personaje de Thomas Mann— *es lo informulado, lo equívoco, lo irresponsable, lo indiferente... la literatura debe haberla precedido... la música sola es peligrosa*» (12). Curiosamente estas palabras parecen escritas a propósito del problema que estamos analizando, porque es muy posible que Mahler sintiera el peligro de su propia música y la necesidad de envolverla mediante la aparatosa literatura de los programas, y que incluso la apelación a la literatura de los programas, y que incluso la apelación a la literatura que significa la introducción de textos verbales tuviera idéntico sentido. El mismo parece confirmar este punto de vista cuando en 1897 escribe: «*Para el último movimiento de mi* **Segunda Sinfonía** *había recorrido sencillamente toda la literatura universal, incluida la Biblia, en busca de la palabra redentora*» (13). El hecho de que debiera ser «*redentora*» parecería abonar la hipótesis de que la apelación a la palabra pudo tener para Mahler un sentido exorcizador de OSCUROS y misteriosos sentimientos.

El proceso de composición de la «Sinfonía»

Llegados a este punto, es preciso recordar que la **Sinfonía Resurrección** no nació de ningún programa prefijado, sino que el proceso fue exactamente el inverso y la idea programática —la «*palabra redentora*»— que dio significación a la obra fue la adquisición más tardía. Esta partitura, que parece escrita de un solo trazo fue, en realidad, el accidentado producto de un período de seis años de complicadas vicisitudes, en el que podemos distinguir con claridad dos momentos: por un lado, la ajetreada historia del primer movimiento, y por otro, todo el complejo proceso que condujo a la elaboración del gran «Finale», con sus coros y sus textos.

El primer movimiento, fechado en septiembre de 1888, fue compuesto al mismo tiempo que la **Primera Sinfonía**, o a lo sumo, escasos meses después. En contra de lo que habitualmente se afirma, parece comprobado que este vasto fragmento sinfónico —que luego recibiría el famoso título de **Totenfeier**— fue concebido por Mahler sin ninguna intencionalidad programática, sino por el contrario, como el primer movimiento de lo que debería ser, ni más ni menos, su **Primera Sinfonía** (14) (no olvidemos que la actual **Primera** era entonces un poema sinfónico). La idea de esta gran **Sinfonía en Do menor** estaba inscrita en un ambicioso proyecto cuyos objetivos incluían tomar el relevo de Beethoven, a partir naturalmente de la **Novena Sinfonía**. Este primer movimiento, escrito al efecto en estricta forma sonata, era, pues, la credencial con la que Gustav Mahler pretendía ingresar en la gran tradición sinfónica del siglo XIX.

Es con esta perspectiva como hemos de entender los devastadores efectos



Alma María Schlinder.

psicológicos que para Mahler debió tener la famosa entrevista en la cual Hans von Bülow, el mítico defensor de la modernidad de las composiciones de Liszt, Wagner y del joven Richard Strauss, desaprobó el trabajo que le era presentado. Poseemos elocuentes testimonios de este célebre examen, en el que Bülow —tras indicar que, en comparación con aquella música, el **Tristán** le parecía una sinfonía de Haydn— pronunció la terrible sentencia: «*Si ésto es lo que usted entiende por música, yo no entiendo nada de música*». Hay que tener en cuenta que Mahler había esperado tres años, desde la conclusión de su pieza hasta el momento en que decidió presentársela a Bülow (en octubre de 1891), durante los cuales había aumentado su prestigio profesional como director de orquesta y se había granjeado la amistad del maestro.

Theodor Reik da a este hecho una enorme importancia. La gran frustración que el joven músico debió sufrir tras este fracasado intento de ser reconocido como compositor de sinfonías por el más grande de los mitos de su tiempo, tuvo que traducirse en nebulosos sentimientos de rabia y oscuros deseos de muerte hacia él, que, no obstante, no fueron reconocidos como tales, ni expresados conscientemente. En lenguaje psicoanalítico, pues, dichos sentimientos fueron reprimidos, pero permanecieron asociados de una forma inevitable a la música del futuro **Totenfeier**.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

FORD ORION.
LA CONQUISTA DEL ESPACIO

El Ford Orion va a cambiar sus ideas sobre el espacio, por la generosa amplitud de su interior y las dimensiones clásicas y elegantes de su exterior.

Su tracción delantera y suspensión independiente dan al Orion total seguridad en la conducción. Con una velocidad punta de 167 Km/h. Y con un consumo también sorprendente: 5,2 l/100 Km.* (gasolina) o 3,9 l/100 Km. (diesel). Motores 1.300 y 1.600 cc.

Elevalunas eléctrico. Respaldo trasero abatible asimétricamente.

Y el maletero más amplio de su segmento.

Venga a conocer el Ford Orion a cualquiera de los más de 400 puntos de Venta y Servicio Ford en toda España.



Recuerde: Ford Credit. Pague su Ford con dinero de Ford. Garantía de 12 meses y de 6 años contra la perforación por corrosión.
*(O.M. 5/6/82)

ORION Ford

Diseño y Calidad

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012





Pero el suceso tuvo también efectos CONSCIENTES muy notables, como revela la esclarecedora carta que el artista envió, dias después, a su colega Strauss, en la que se hace evidente su depresión: «*En cuanto a mis partituras, querido amigo, estoy a punto de guardarlas en un pupitre. No se imagina usted el rechazo perpetuo que tengo que soportar por ellas... Hace una semana, Von Bülow por poco se muere cuando empecé a tocar una de ellas en su presencia. Si no ha tenido usted que soportar una cosa así, quizá no comprenda que se puede llegar a perder la fe. ¡Dios mío! ¡El mundo seguirá viviendo sin mis composiciones!*». En la postdata de esta misma epístola le pide a Strauss las partituras de **Don Juan** y **Muerte y Transfiguración;** con ello —como agudamente hace observar Herta Blaukopf (15)— Mahler parece pedirle a su colega la receta del éxito. No olvidemos que éste, a pesar de ser más joven, había publicado muchas más composiciones que Mahler y además gozaba, como compositor, del reconocimiento de Von Bülow. Precisamente en esa época, Strauss había renunciado ya a los esquemas formales de la música pura y se había decantado abiertamente por el poema sinfónico. Quizá fue entonces cuando Mahler tachó de la partitura de su movimiento el título original de «*Sinfonía en Do menor. Primer movimiento*» y lo sustituyó por el de «*Totenfeier*». De hecho, el 14 de octubre de ese mismo año hizo publicar su partitura con este título, como poema sinfónico independiente.

La búsqueda de un «Final»

Tuvieron que pasar otros dos años antes de que Mahler retornara a su primitiva idea de componer una sinfonía a partir del **Totenfeier.** Fue en el verano de 1893 (el primero de Steinbach-am-Attersee) cuando elaboró el «Andante», el «Scherzo» y el «Urlicht», con la finalidad de incluirlos, como movimientos intermedios, en el esquema de su nuevo proyecto, y se planteó el problema de concluir la obra con un gran final coral. No se conocen cartas ni documentos que expliquen de forma fehaciente qué fue lo que movió a Mahler a reemprender su ·portado trabajo como sinfonista, pero la hipótesis de que en ello pudo jugar un papel nada despreciable la inminente muerte de Von Bülow, no es descabellada. Pensemos que fue precisamente en 1893 cuando el anciano y enfermo maestro fue enviado a El Cairo por sus médicos, y Mahler sabía ya que su fin estaba próximo (16). Conocemos también un interesante dato, que es difícil de interpretar al margen de dicha hipótesis: una vez compuestos los movimientos intermedios —lo que no representó para él ninguna dificultad, ya que utilizó anotaciones o materiales anteriores—, Mahler tuvo totalmente inhibidas sus facultades creativas, de tal modo que no fue capaz de escribir ni una sola nota del proyectado gran movimiento conclusivo. Dicha incapacidad se prolongó desde el final del verano de 1893 hasta marzo del año siguiente, desapareciendo justamente el día del funeral de Hans von Bülow. Theodor Reik interpreta el fenómeno de la inhibición como un evidente síntoma del agudo conflicto inconsciente que para Mahler suponía concluir la **Sinfonía** (como equivalente simbólico de dar muerte a Bülow), conflicto que también pudo ser la causa de la intensa excitación nerviosa que se apoderó de él durante todo este período.

La inspiración para el «Finale» llegó, por fin, el 29 de marzo de 1894, durante la ceremonia del funeral en memoria del célebre director fallecido. Mahler lo relata así: «*El humor con el que allí me encontraba era exactamente el de la obra que en aquel tiempo me ocupaba en el órgano, entonó la coral "Resurrección", de Klopstock! Me sacudió como un rayo de luz y todo se volvió claro y vívido en mi mente. Esta es la luz que todo artista espera ¡su Santa Anunciación! Lo que experimenté entonces no tenía más que ponerlo en música. Y, sin embargo, si no hubiera portado en mi interior esta idea ¿cómo podría haberla experimentado?*» (17). A partir de esta vivencia que le llenó de euforia, Mahler pudo emprender su trabajo, y en diciembre de ese mismo año la **Sinfonía** estaba concluida.

Donald Mitchell (18) ha indicado que la idea de la «*Resurrección*», que Mahler tomó del funeral, le brindó un motivo programático de suficiente entidad como para edificar sobre él un «Finale» que pudiera contrarrestar —musical y conceptualmente— la envergadura del **Totenfeier**, con lo que el equilibrio estructural de la obra estaba asegurado; de paso, dicha idea le permitía resignificar retrospectivamente y dar coherencia programática a los pequeños movimientos intermedios, que hasta entonces sólo constituían una especie de «puzzle» de pequeñas piezas, juntadas «ad hoc» (19). Con ello quedaba resuelto el problema sinfónico que preocupaba al autor. Pero esto sólo fue posible en la medida en que la palabra «*resurrección*» —antinomia encubridora y negadora de la palabra «*muerte*»— apareció como «*palabra redentora*» y ofreció a Mahler una excelente solución de compromiso al conflicto psicológico que mantenía bloqueada su creatividad.

Theodor Reik ha hecho un interesantísimo y pormenorizado análisis de los procesos que determinaron la misteriosa INSPIRACION que tuvo el músico durante la ceremonia (trabajo que recomiendo vivamente a los interesados en el tema). Destaquemos aquí, simplemente, y a modo de corolario, la siguiente idea: Fue el «*totenfeier* (la celebración de la muerte) de Hans von Bülow lo que permitió la resurrección de Mahler como compositor de sinfonías. Este es el verdadero PROGRAMA LATENTE de la **Segunda**, si entendemos por tal, la idea —consciente o no— en torno a la cual se organiza una composición. Y es un hecho que la **Sinfonía en Do menor,** de Gustav Mahler, tuvo que esperar a la muerte de Von Bülow para ver la luz, o mejor, para RESUCITAR DE SUS CENIZAS. El sublime canto a la «*Resurrección*» —el PROGRAMA MANIFIESTO— vendría a ser entonces un bello ejemplo de lo que en Psicoanálisis se denomina «*formación de compromiso*»: una superestructura defensiva, que permite la expresión encubierta del oscuro deseo reprimido.

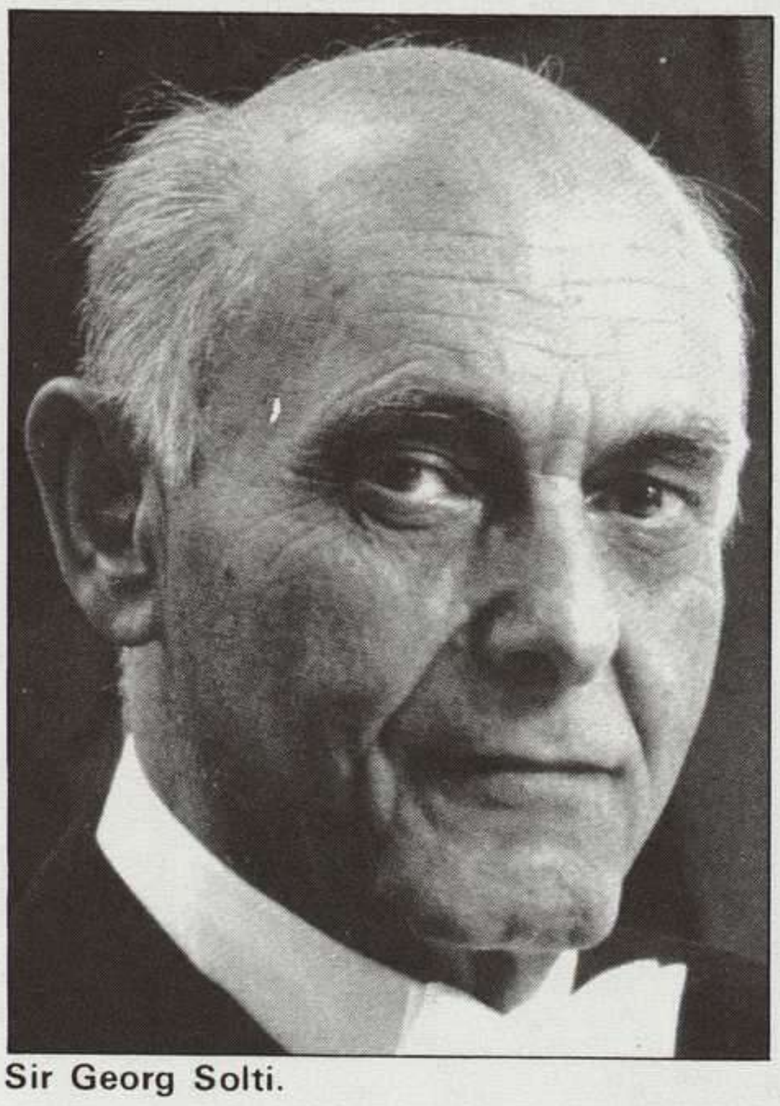
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

BALANCE DISCOGRAFICO

Ha llegado el momento de referirnos al panorama discográfico de la obra que nos ocupa, y vamos a comenzar insistiendo en la afortunada circunstancia de que nuestro catálogo se encuentre actualizado y prácticamente completo. En honor a la verdad hay que decir, no obstante, que la completud no es absoluta, ya que de entrada echamos en falta dos buenas interpretaciones que han sido descatalogadas: la primera grabación de Sir Georg Solti (Decca, 1966) y la excelente de Zubin Mehta (Decca, 1975); otras versiones de menor interés también ausentes, serían: Abravanel (Hispavox), Morris (Symphonica), Ormandy inevitables FRITURAS, el color, la riquemera y desafortunada grabación con la Filarmónica de Nueva York), y alguna otra. Pero si nos centramos en las once grabaciones actualmente disponibles, puedo asegurar que desde el mahleriano acérrimo y coleccionista hasta el moderno audiófilo adicto al «compact-disc», pasando por el humilde aficionado «de a pie», que compra generalmente sus discos en series económicas, todos ellos encontrarán aquí SU **Segunda** de Mahler. Así pues, para facilitar el estudio de tan variado y extenso material, propongo una sencilla clasificación en tres apartados, cuyo fundamento entenderá en seguida el lector: A) Versiones históricas, B) Versiones modernas y C) Versiones digitales.

A) Versiones históricas

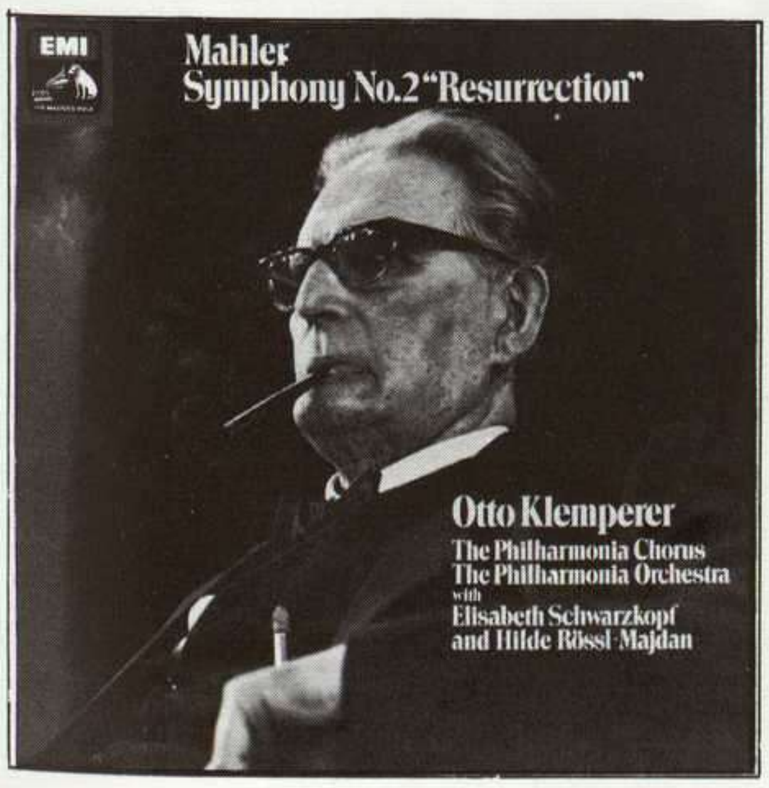
Con independencia de que haya alguna más de origen PIRATA (20), podemos decir que, en este momento, contamos en catálogo con las dos versiones comerciales consideradas como DE REFERENCIA —a saber, Bruno Walter (CBS) y Klemperer (EMI)—, más un registro en vivo de este mismo director (Decca, 1951) de notable interés. A él me voy a referir en primer lugar.



Sir Georg Solti.

Klemperer I.— Se trata, en efecto, de la toma de un concierto celebrado el 12 de julio de 1951, en el Festival de Holanda, cuyo material original ha sido sorprendentemente reprocesado y transcrito de discos de 78 r.p.m. a microsurcos monoaurales. En contra de lo que pudiera pensarse, el sonido definitivo, tras el reprocesado, es sencillamente excelente, en verdad uno de los mejores que conozco de tan lejana procedencia; si hacemos abstracción de algunas inevitables FRITURAS, el color, la riqueza de matices, la claridad tímbrica e incluso la respetable amplitud dinámica resultan sorprendentes en una grabación tan antigua. Dicho esto, debemos añadir que la interpretación es fascinante. No tiene el grado de madurez ni la intención reflexiva de la segunda versión de Klemperer, pero en cambio, la aventaja en espontaneidad y aliento vital. Sobre la base de unos «tempi» muy vivos —el **Totenfeier** se lo ventila Klemperer en 17 minutos (!)—, predomina en esta versión una concepción rabiosa y vitalista, profundamente romántica (en el sentido más rebelde del término). La interpretación del quinto movimiento, por ejemplo, es verdaderamente furiosa y el momento final de los coros no se libra de este clima de excitación y de vehemencia que lo impregna todo. Pero hay también momentos delicados, como el «Andante» —que en esta versión es casi «Allegretto»—, dirigido con encanto y gracia singulares (¡resulta sorprendente decir esto de una interpretación de Klemperer!). Momento clave de este acontecimiento es, naturalmente, el «Urlicht», en el que la voz incomparable de Kathleen Ferrier nos estremece de emoción. Registro, pues,sorprendente y emocionante por muchos motivos, entre otros, por ser el testimonio vivo de una de las interpretaciones mahlerianas pioneras. Recomendable sobre todo a mahlerianos eruditos, coleccionistas y también a devotos de Kathleen Ferrier.

Klemperer II.— Esta versión, realizada algo más de diez años después de la anterior, en estudio, no puede ser más diferente que aquélla. De hecho reúne todas las características típicas de las últimas grabaciones del Klemperer maduro, a saber, claridad constructiva, lentitud, cierta rigidez agógica, cierta sequedad expresiva, etc.; y es el **Totenfeier** el fragmento que más acusa todos estos rasgos, incluída aquella calidad pétrea que tenía el sonido del viejo maestro. Pero la genialidad de esta versión comienza, para mí, a partir del «Andante». Lo que conscientemente fue pensado por Mahler como un ligero «intermezzo» —la evocación de un instante feliz de la vida del héroe caído— se torna en este caso una melancólica meditación; el intérprete contiene seguramente demasiada dosis de amargura







Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Alta tecnología para amantes de la música

Los conocedores del mundo de la Alta Fidelidad saben el significado de las marcas que CHEMISON representa

Es este mundo que concibe la investigación como un servicio a la sensibilidad.

Son los artesanos de la electrónica.

Es la música.

A&R Cambridge
BEARD
CASTLE
GLANZ
HELIUS
MERIDIAN
MICHELL
MONITOR AUDIO
PROAC
RAM
SONDEX
WALKER

Solicite información de nuestros componentes de Alta Fidelidad a

CHEMISON, S.A.

c. Bosch i Gimpera n.º 30
Tl. (93) 203 30 54
08034 BARCELONA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

como para volverse al pasado de forma sonriente. El resultado es una traducción cruel —y a veces esperpéntica— de las delicadas melodías escritas por Mahler en este fragmento. Lectura atroz —pero genial— que viene a demostrarnos la injustificada aprensión del autor acerca del excesivo contraste que él veía entre este tiempo y el resto de la obra. El «Scherzo» es otra genialidad indiscutible de este Klemperer; la ironía que expresa aquí el maestro coloca la interpretación de este movimiento en una cima inalcanzada. En cambio, la desacertada elección de Hilde Rössel-Majdan como contralto, nos depara uno de los Urlicht más sosos e inexpresivos de toda la discografía.

Párrafo aparte merece el «Finale». Por sorprendente que parezca, Klemperer da la vuelta al mensaje esperanzador de la «Resurrección» y nos lo presenta de una forma desoladoramente trágica y pesimista. La «Resurrección, parece decirnos el viejo director, es una especie de broma pesada que no logra privarnos de la muerte. Toda la interpretación del gran movimiento rezuma una inquietante sensación de patetismo. Visión genial y única, que se desarrolla sobre la base de un poderío interpretativo formidable. El Coro Filarmonía de Londres es, junto con el de la Opera de Viena y el de Chicago, el que mejor ha cantado este glorioso final. No debemos omitir un comentario profundamente admirativo a la exquisita labor de Elisabeth Schwartzkopf como soprano. Lástima que no se pudiera contar a su lado con una contralto de igual categoría (por ejemplo, Christa Ludwig). Desconozco el sonido de la edición española; el del ejemplar alemán que yo poseo es bastante deficiente, en comparación con otras grabaciones de la misma época. Versión recomendable, sin duda, para verdaderos mahlerianos, y —cómo no— para seguidores de Klemperer (21).

Bruno Walter.— Concepción totalmente antitética con respecto a la anterior. Toda la obra está pensada desde unas premisas de solemnidad y grandeza casi trascendentes, en las que no cabe el menor atisbo de violencia o pesimismo. El **Totenfeier**, música dramática donde las haya, no ha conocido otra interpretación más distendida y relajada. Bruno Walter está maravilloso, desde luego, en todos los temas líricos de este movimiento y, sobre todo, del siguiente, en los que alcanza un grado de poesía inigualable. También me parece extraordinaria la lectura del «Scherzo», aunque desde una visión más ingenua, menos irónica que Klemperer. El quinto movimiento es de una trascendentalidad que raya en lo metafísico. El fiel discípulo de Mahler creía en el mensaje religioso de la obra, y su interpretación es coherente con tal creencia. Sin embargo, la versión se ve desmerecida en el momento culminante de la actuación coral, debido a la escasa calidad del Coro Westminster, que no da los mínimos de empaste, afinación, pureza estilística y capacidad dinámica que requiere este difícil fragmento. Buena actuación de las solistas, sobre todo Maureen Forrester (aunque lejos de la calidad de las más grandes contraltos). En resumen, versión famosa, pero superada en muchos aspectos por algunas de las modernas. Sonido muy variable e irregular.

B) Versiones modernas

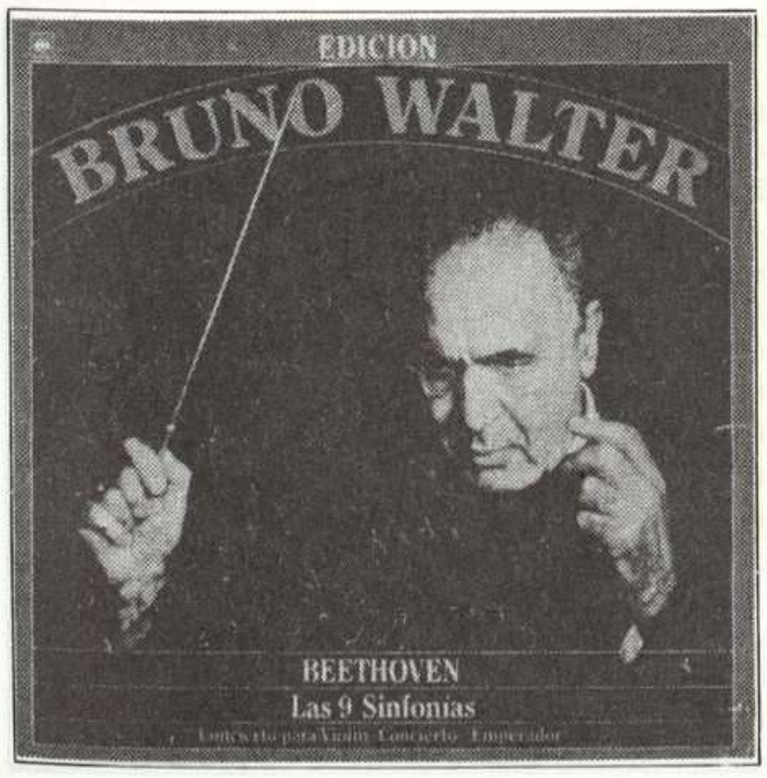
Dentro de la calidad notable de las cinco versiones que encontramos en este apartado (a las que me voy a referir a continuación por orden de estricta preferencia personal) hay una que se destaca y se eleva a las alturas de la genialidad. Se trata de la segunda grabación efectuada por Leonard Bernstein (CBS, 1974), con los Coros y Orquesta Sinfónica de Londres (la primera grabación de 1962, con la Filarmónica de Nueva York, también para CBS, era en cambio muy floja).

Bernstein II.— Estamos realmente ante la versión más genial de cuantas se han hecho hasta la fecha, incluidas las HISTORICAS que acabamos de estudiar, y también ante uno de los máximos logros de la carrera discográfica del director americano (junto con **La Canción de la Tierra** que grabó para Decca). Es este uno de esos casos en los que la palabra del crítico resulta vehículo inadecuado y sumamente limitado a la hora de transmitir una determinada experiencia musical. Pero basta poner el disco y oír los primeros compases del **Totenfeier** dirigido por Bernstein para comprender por qué esta versión es superior a las demás. En su crítica a la aparición de estos discos en nuestro mercado, en 1977, José Luis Pérez de Arteaga decía que nos hallamos ante uno de esos casos de «*superación del pentagrama*» (22), algo que tendría que ver más con la RECREACION que con la simple lectura correcta de las notas. Es cierto; oyendo a Bernstein tenemos aquella sensación —que tantas veces producen las viejas interpretaciones de Furtwängler— de que la **Segunda** de Mahler ES ASÍ y lo demás son meras aproximaciones.

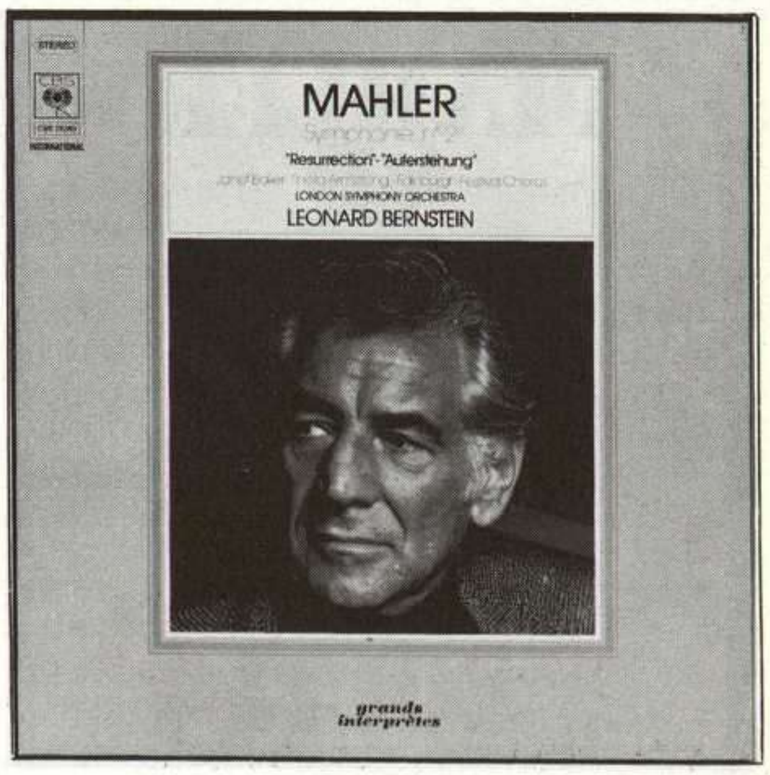
Toda la interpretación es genial de arriba a abajo, por su coherencia conceptual, su dramatismo auténtico, su realización orquestal prodigiosa y su fuerza de convicción. Inútil es, por tanto, pretender describir los detalles de su admirable «Andante», o de su «Scherzo», el más magistral después de Klemperer; o de su glorioso final (en el que nunca habíamos oído unos coros cantando con semejante delirio); ¿y qué decir del «Urlicht», donde Janet Baker, acompañada milagrosamente por Bernstein, nos transporta al mundo del éxtasis? Pero siendo muy grande todo lo anterior, lo que verdaderamente coloca a esta versión en la cima más alta es la indescriptible interpretación del primer movimiento. No hay otro **Totenfeier** como éste y Bernstein puede jactarse de ser el único director que ha sabido hacer justicia a un movimiento de semejante complejidad musical. Cuando tras la «*insidiosa*» coda (como diría Marc Vignal) llegamos a esa nota crucial de la trompeta (ese grito en «ff» —«ritenuto»— entre dos «ppp», que Bernstein saca como nadie), y a continuación la música se precipita al abismo del fin, comprendemos por primera vez la necesidad de guardar los cinco minutos de descanso, prescritos por Mahler en la partitura, antes de seguir adelante.

El sonido de la edición española (23) es algo chillón, pero muy claro y presente; en todo caso, permite con creces el disfrute de la que, insisto, es la mejor versión que conozco de la obra. Recomendable a todos sin excepción.

Kubelik.— Tengo esta versión en gran estima, pues me parece enormemente fervorosa, imaginativa y personal, y muy rica en detalles interesantes. Puede haber versiones más dramáticas, más perfectas orquestalmente, pero la de Kubelik nos cautiva por su idioma y su sentido de lo auténtico. Oigase, por ejemplo, su fino «Andante», que revela como pocas veces la exquisita música que compuso aquí Mahler, o su intencionado y sutil «Scherzo», próximo, por su carácter, al mundo del **Wunderhorn**. Otra baza importantísima de esta interpretación es Norma Procter. Después de







Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Alta tecnología para amantes de la música

Kathleen Ferrier no conozco otra voz de auténtica contralto más puro que la de esta gran cantante inglesa, hoy ya en declive (la cuerda de contralto es una de las más castigadas por la crisis vocal que padecemos). La Procter canta con voz grave y profundamente bella la canción mahleriana, acompañada sutilmente por la batuta de Kubelik, en un «Urlicht» adorable por su sabor. Excelente, asimismo, el final, tocado muy musicalmente, sin concesiones a la espectacularidad, pero con efectividad dramática. La soprano Edith Mathis, con su voz fresca y timbradísima, está verdaderamente amorosa y su salida del conjunto del coro no puede ser más natural. Por último, la actuación de los coros es sorprendentemente buena, si tenemos en cuenta que la agrupación de Baviera no es de las primeras del mundo. Kubelik transmite a todos los integrantes del registro —he ahí lo más importante de esta versión— un fervor, un impulso creativo, que es lo que produce el milagro.

Sonido ideal para la época (1970), teniendo en cuenta la dificultad que suponía entonces el registro de un programa sonoro como el de la **Segunda**; por su color, presencia, relieve orquestal y amplitud dinámica, la grabación tiene poco que envidiar a las más recientes. El prensado de Privilege es, además, excelente. Alta recomendabilidad, pues, al tratarse de la única versión del mercado a precio medio.

Abbado.— Si con Kubelik saboreamos el entusiasmo, el sentido del idioma, el gusto por lo espontáneo, con el tándem Abbado-Sinfónica de Chicago hemos de admirar la perfección técnica más apabullante. Perfección, no obstante, puesta al servicio de una concepción de la obra, a mi juicio, poco madura y un tanto impersonal. El formidable virtuosismo orquestal de Abbado no garantiza en este caso unos resultados tan geniales como en sus más recientes **Cuarta** y **Tercera**. El poderío del primer tiempo y la lectura «exacta» (aunque un poco distante) del «Finale», no nos resarcen de unos movimientos centrales demasiado asépticos. Destacable ya en ésta su primera grabación mahleriana, la obsesión de Abbado por traducir a la perfección el plan dinámico de la partitura. Respecto de las solitas digamos que ninguna de las dos se ajusta estilísticamente a las características de la obra; Marilyn Horne canta bien el «Urlicht», pero su voz resulta demasiado abierta y no alcanza la dimensión expresiva que esta música requiere. Magnífico sonido.

Stokowsky.— Versión sorprendentemente buena y efectiva (grabada cuando el desaparecido director contaba ya más de noventa años), en la que se destaca un **Totenfeier** poderoso, amplio y dramático, un «Scherzo» excelentemente planteado (a pesar de su sorprendente rapidez) y un final grandioso, ultraterreno, magníficamente tocado y cantado por los músicos londinenses. Excelentes solistas, sobre todo la soprano Margaret Price. Buena versión, pues, a la que, en todo caso, hay que reprochar un sentido de lo espectacular un tanto excesivo. Sonido formidable.

Haitink.— Quizá la interpretación más pobre de la nómina sea la de Bernhard Haitink. Se trata de una lectura correcta, que demuestra el habitual buen oficio del director holandés y la magnificencia de su Orquesta, pero un tanto gris e impersonal en el plano interpretativo. Desde luego, no se puede decir que esta **Segunda** sea lo mejor del integral mahleriano de este director. Tampoco la grabación, siendo buena, es nada espectacular.

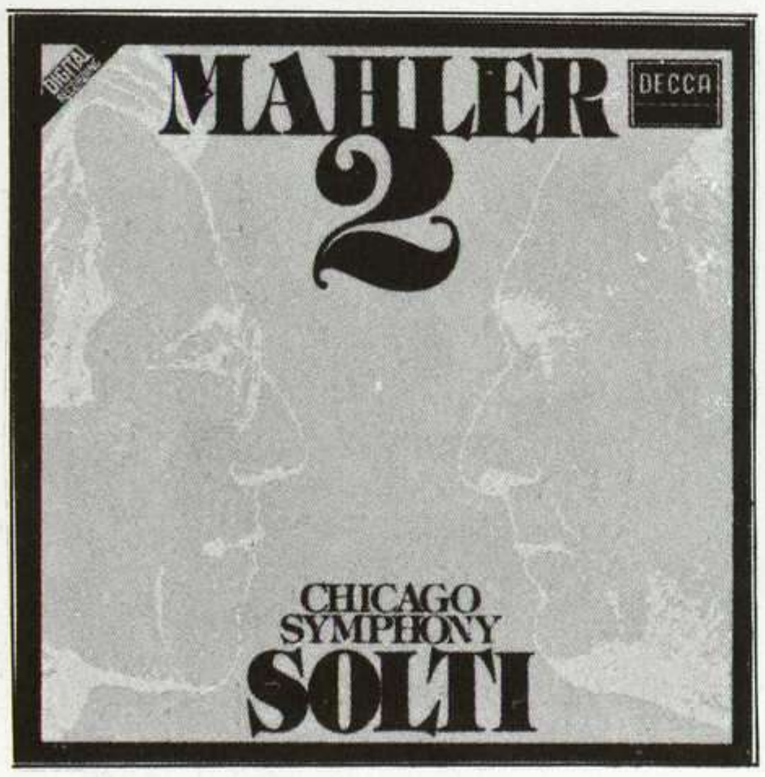
No debemos cerrar este apartado dedicado a las versiones modernas sin una referencia, aunque sucinta, a la excelente interpretación de **Zubin Mehta** (Decca), que fue injustificadamente descatalogada hace unos años. Hay que decir que se trata de lo mejor que ha grabado hasta ahora el director hindú, en cuanto a repertorio mahleriano se refiere, y cuenta con tres bazas fundamentales: 1ª) Orquesta Filarmónica de Viena y Coros de la Opera de la misma ciudad, 2ª) Christa Ludwig, una de las más grandes cantantes del «Urlicht , y 3ª) el mejor sonido no digital de todos los consignados.

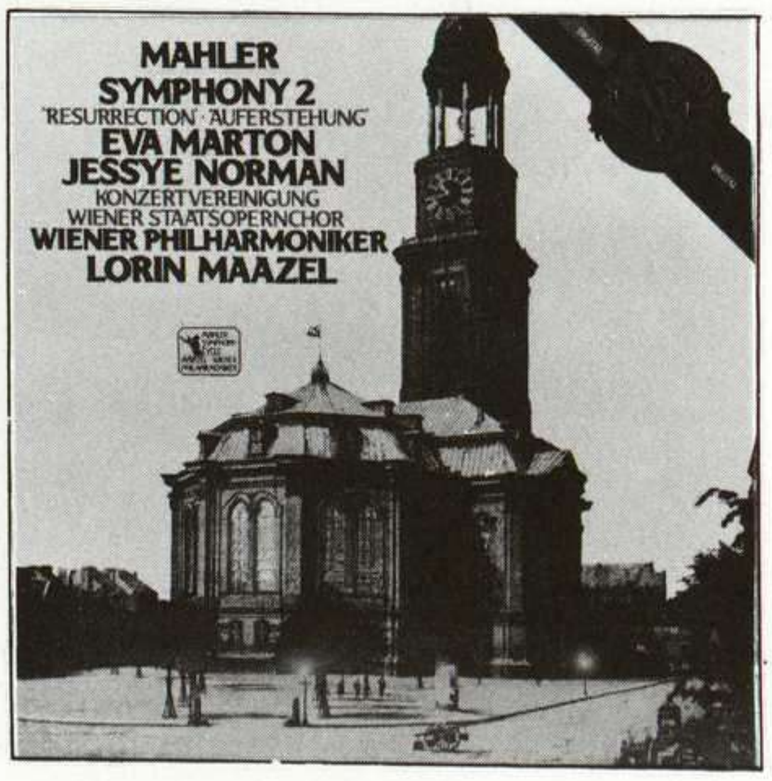
C) Versiones digitales

Contamos en este apartado con las tres grabaciones más recientes que se han efectuado: la segunda versión de Solti y la de Klaus Tennstedt, por un lado, grabadas casi simultaneamente en la primavera de 1981, y la recientísima lectura de Lorin Maazel, producida este mismo año de 1984, por otro.

Solti II (24).— Solti es junto a Bernstein el único director que ha grabado la obra dos veces en estudio, y las dos con muy buenos resultados. Descatalogada recientemente la primera (producida para Decca en 1966, con la Sinfónica de Londres), ésta que comentamos viene a suponer un TODAVIA MAS, tanto en lo interpretativo como en lo sonoro. Se trata de una versión deslumbrante, impresionante, por su perfección técnica (orquestal, coral, directorial y también sonora); pero, en cambio, no resulta demasiado coherente desde el punto de vista conceptual. Tras un primer movimiento tremendo por su fiereza y agresividad, llevado a un «tempo muy rápido y un tanto marcial, Solti nos sorprende con un «Andante» muy bien tocado, pero —al menos para mi gusto— demasiado empalagoso y sentimental, que se da de bofetadas con el enérgico y wagneriano **Totenfeier** (también en este caso se hacen aconsejables los cinco minutos de descanso). Siguen a continuación un «Scherzo» excelente, aunque muy veloz para lo indicado en la partitura, y un «Urlicht» sólo pasable, cantado por la muy discreta y vacilante Mira Zakai. Por último, un «Finale» deslumbrante en todos los sentidos, con unos coros algo apresurados en los últimos compases, pero magníficos. Interpretación, pues extrema en muchos aspectos, con detalles instrumentales insólitos (la claridad orquestal es inaudita), que hará las delicias, sobre todo, de los aficionados a la audiofilia, por la perfección de su sonido digital. Perfección que conlleva, no obstante, cierto grado de artificiosidad y de asepsia acústica (la ausencia de reverberaciones es llamativa, los sonidos son demasiado puros, demasiado recortados, etc.). Se recomienda, eso sí, un buen equipo reproductor para sacarle el máximo partido. Esta grabación es la única que está también disponible en disco compacto y en musicassette, en ambos casos de importación.

Tennstedt.— Totalmente distinta a la anterior, esta versión es más unitaria desde el punto de vista estético, pero no tan bien resuelta en lo técnico. Lo primero que llama la atención es que se trata de la interpretación más dramática que le he oído a Tennstedt, hasta la fecha, en una sinfonía de Mahler. Desde el comienzo la tensión y la intensidad dramática no nos abandonan ni un instante; el **Totenfeier** es, por ello —y a pesar de su lentitud, quizá excesiva—, el movimiento más notable de esta versión. Su lectura me parece mucho más dialéctica, más contrastada, más rica en

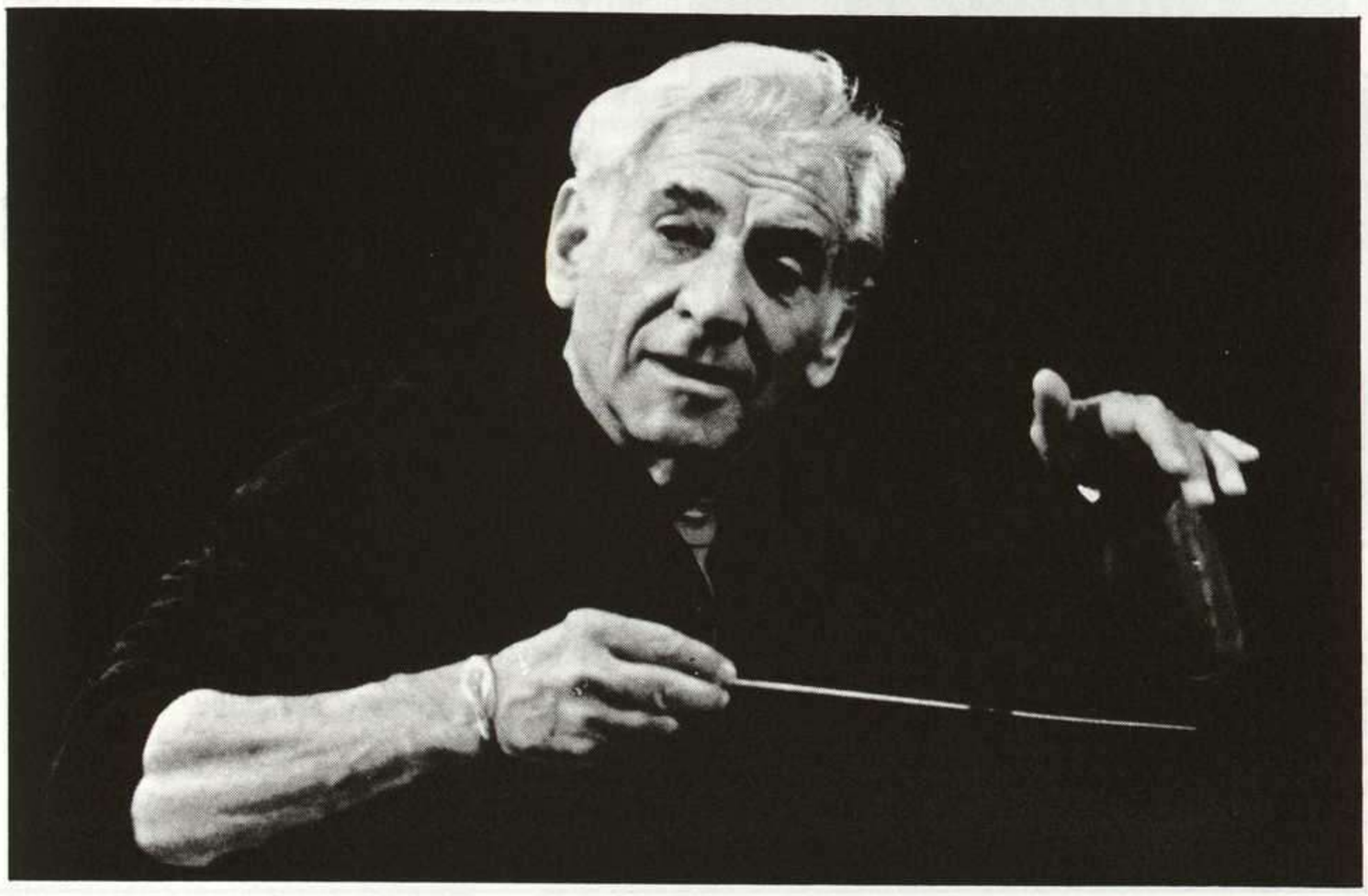






Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012





expresión, que la de Solti, que resulta, en cambio, más primaria, más lineal. Muchos son los pasajes de este movimiento que merecerían ser citados por su gran realización, pero creo que sobre todos ellos hay que destacar la coda, en la que Tennstedt está absolutamente magistral. Decepcionantes, en cambio, los dos movimientos siguientes; no obstante las buenas intenciones del director, que los concibe dentro de la misma perspectiva dramática, su realización práctica no resulta totalmente satisfactoria. El «Urlicht», a pesar de la inmadurez expresiva de la joven Doris Soffel, me parece bastante preferible al de la insípida Mira Zakai; de todas formas, ambas cantantes quedan a muchas millas de distancia de la gran Jessye Norman, que interviene en el registro de Maazel.

La parte orquestal del final es, como la de casi todas las versiones recientes, verdaderamente colosal. En realidad, se trata de una página de virtuosismo orquestal que no debe ofrecer dificultad a ninguna de las buenas batutas actuales. El punto más decepcionante de esta versión es quizá la intervención final del coro, en los últimos compases (sobre todo, a partir del número 47). El Coro Filarmónico de Londres parece en esta ocasión ser poco numeroso y no da la brillantez y el lustre apetecidos; su actuación, muy correcta, pero su presencia sonora queda pequeña, en comparación con el amplio despliegue orquestal. Es una verdadera lástima, ya que se trata del momento culminante de la obra. Por lo demás, admiramos nuevamente la calidad exquisita de Edith Mathis, cuyo modo de emerger de la masa coral está realizado con toda naturalidad (y no con la artificiosidad de la grabación de Decca, en la que la voz de Isobel Buchanan aparece demasiado en primer plano). Así pues, versión menos RESULTONA que la de Solti pero con aspectos muy estimables (incluso preferibles, como el primer movimiento), y un nivel más que respetable. En cuanto al sonido hay que decir que OBJETIVAMENTE es también inferior al de Decca, menos PERFECTO, pero en cambio, es más natural, más jugoso y aireado, más creíble, y desde luego, muy superior al de las grabaciones analógicas.

Maazel.— Si las cosas estaban complicadas, la extraordinaria versión de Lorin Maazel las pone aún más difíciles. Muchos son los atractivos que nos ofrece esta nueva lectura. En primer lugar —cómo no destacarlo—, la presencia de una Filarmónica de Viena, que rivaliza en perfección con Chicago, pero que supera ampliamente a todas en belleza sonora y riqueza tímbrica. En segundo lugar, un Lorin Maazel que no solamente LEE meticulosamente bien la obra —su virtuosismo es bien conocido— sino que, además, entiende con creces de qué se trata su contenido. Quiero decir con esto que no estamos simplemente ante una interpretación elegante y detallista (que también), sino ante una concepción muy sólida y unitaria de la **Sinfonía**. La soberbia traducción, por ejemplo, de los movimientos segundo y tercero —que yo situaría sin reservas a la máxima altura— viene a demostrar que Maazel, cuando quiere, no sólo es un buen malabarista de los sonidos, sino un gran músico, y, en este caso, un profundo conocedor del más puro idioma mahleriano. Consideraciones parecidas podrían hacerse del **Totenfeier**, admirablemente estructurado, en el que descubrimos pasajes —sobre todo, los líricos— interpretados con una belleza realmente inaudita (véase, por ejemplo, la hermosa cantinela del corno inglés, en el segundo tema, o todo el pasaje que comienza en el núm. 23). Maazel presta una atención verdaderamente exquisita a los reguladores de intensidad, a los complicados cambios de «tempo y, sobre todo, a las indicaciones de expresividad. El resultado, con una orquesta que le responde a la más leve indicación, es un prodigio de sensibilidad. También el último movimiento es uno de los más gradiosamente realizados, al menos en su introducción orquestal; la parte coral, sin embargo, siendo buena, resulta algo apresurada y no está dirigida con el mismo cuidado que el resto.

Increíble Jessye Norman, tanto en el «Urlicht» como en el final (es casi un sarcasmo que, probablemente, la mejor contralto de nuestros días se haga llarmar «soprano»). En cambio, me ha parecido muy floja la intervención de Eva Marton, por la dureza y destemplanza de su voz. La ubicación espacial de ambas voces es, desde luego, correctísima, sin artificiosidades de ningún tipo.

En suma, pues, versión francamente superior a las dos anteriores, aunque parcialmente malograda por su problemático sonido. La toma sonora, propiamente dicha, es de primera calidad; no tan clara, desde luego, como la de Decca, pero con suficiente realismo y fidelidad tímbrica (la acústica vienesa está perfectamente reproducida). El problema radica en que, debido a una deficiencia técnica cuyo fundamento desconozco, las caras 3 y 4 han sido grabadas a un nivel muchísimo más alto que el resto, lo que no sólo obliga a bajar considerablemente el volumen del amplificador, sino que altera por completo la dinámica de los dos últimos movimientos. Pasajes como el «Urlicht, o el núm. 29 del final, en el que la flauta y el flautín efectúan sus evoluciones en una gama que va del «pp» al «pppp», resultan aquí reproducidos a un volumen absurdamente alto, comparado con los momentos de máximo esplendor sonoro, que, por el contrario, no quedan suficientemente contrastados. La gama dinámica aparece, pues, comprimida, produciéndose un efecto similar al de las retransmisiones radiofónicas. Ello supone, naturalmente, un serio «handicap», que impide la recomendación total de esta versión. Lástima.

Conclusión.— Tras este difícil pero apasionante ejercicio de discografía comparada, cuyos resultados acabo de exponer, vuelvo a escuchar la versión de Leonard Bernstein y compruebo que permanece insuperada. Dado que su sonido es suficientemente bueno como para poderse oír satisfactoriamente en cualquier equipo, su recomendación absoluta a todo tipo de aficionados es obvia. Como segunda alternativa general propondría a Maazel, aunque teniendo presente lo advertido respecto de su sonido. Aparte de éstas, las demás versiones aconsejables responden a lo que

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

podríamos denominar DEMANDAS ESPECIFICAS. Así, por ejemplo, el grupo de mahlerianos auténticos debe buscar la genial lectura de Klemperer II, y si el presupuesto lo permite, también la de Klemperer I. Por otro lado, los aficionados al «audio», que cuenten con un magnífico equipo, hallarán en Solti II el colmo a sus anhelos acústicos. Y aquella otra mayoría de melómanos cuyo bolsillo sólo les permite el acceso a las series económicas, tendrá con Kubelik una maravillosa oportunidad de conocer también esta gran sinfonía mahleriana. Finalmente —siempre hay demandas más peculiares— los seguidores incondicionales de Abbado encontrarán en su versión un excelente ejemplo de la pasmosa técnica de su ídolo y los amigos de interpretaciones trepidantes no se sentirán defraudados si compran la versión de Stokowsky. Como puede verse, pocas veces al catálogo español de discos ha sido tan generoso con la pluralidad de gustos de nuestros melómanos■

DISCOGRAFIA

(Referencias y calificaciones)

1. **Klemperer I**.— Jo Vincent, Kathleen Ferrier. Coro y Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam. DECCA 9-81009/02. Mono. Julio, 1951 (en vivo). 8'5/ sin puntuación de sonido.
2. **Bruno Walter**.— Emilia Cundari, Maureen Forrester. Coro Westminister. Orquesta Filarmónica de Nueva York. CBS 79901 (Album de 9 Lps.). Mayo, 1961. 8/4.
3. **Klemperer II**.— Elisabeth Schwartzkopf, Hilde Rossel-Majdan. Coro y Orquesta Filarmonía de Londres. EMI 163-00.570/1. Julio, 1963. 9'5/5.
4. **Haitink**.— Elly Ameling, Aafe Heynis. Coro de la Radio Holandesa. Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam. Philips 6747205. Sólo disponible en integral (16 Lps.). Octubre, 1968. 6/7.
5. **Kubelik**.— Edith Mathis, Norma Procter. Coro y Orquesta de la Radiodifusión de Baviera. Privilege 2726062.8. Septiembre, 1970. 8'5/8.
6. **Stokowsky**.— Margaret Price, Brigitte Fassbaender. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. RCA RL00852. Julio-Agosto, 1974. 8/9.
7. **Bernstein II**.— Sheila Armstrong, Janet Baker. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. CBS 78249. Noviembre, 1974 (importado). 10/7.
8. **Abbado**.— Carol Neblett, Marilyn Horne. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Deutsche Grammophon 2707094.4. Junio, 1977. 8/9.
9. **Tennstedt**.— Edith Mathis, Doris Soffel. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. EMI 167 1431413 T. Digital. Mayo, 1981. 8/9'5.
10. **Solti II**.— Isobel Buchanan, Mira Zakai. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. DECCA 6799088/02. Digital. Junio, 1981. 8'5/10.
11. **Maazel**.— Eva Marton, Jessye Norman. Coro de la Opera de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. CBS I2M 38667. Digital. 1984 (importado). 9/8.



BIBLIOGRAFIA

1. **BLAUKOPF, HERTA: Gustav Mahler-Richard Strauss. Correspondencia 1888-1911**. Altalena. 1982.
2. **COOKE, DERYCK: Gustav Mahler. An Introduction to his Music**. Faber, 1980.
3. **DERNONCOURT, SYLVIE: Mahler**. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
4. **LIBERMAN, ARNOLDO: Gustav Mahler o el corazón abrumado**. Altalena, 1983.
5. **MAHLER, ALMA: Gustav Mahler. Recuerdos y cartas**. Taurus, 1978.
6. **MITCHELL, DONALD: Gustav Mahler. The Wunderhon Years.** Faber, 1975.
7. **PEREZ DE ARTEAGA, JOSE LUIS: Gustav Mahler**. En **Los Grandes Compositores** (Tomo 3, cap. 25 y 26) Salvat, 1981.
8. **REIK, THEODOR: Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler**. Taurus, 1953.
9. **SOPEÑA, FEDERICO: Introducción a Mahler**. Rialp, 1960.
10. **SOPEÑA, FEDERICO: Estudios sobre Mahler**. Rialp, 1983.
11. **VIGNAL, MARC: Mahler.** Caste-
de la **Segunda,** por Klemperer, con Kathleen
12. **WALTER, BRUNO: Gustav Mahler**. Alianza Música, 1983.

Notas al pie de página:

(1) Carta a Max Marschalk (26 de marzo de 1896). Citada por Deryck Cooke en **Gustav Mahler. An Introduction to his Music**, pág. 53

(2) Estos extremos indican ya hasta qué punto la muerte tiene una presencia importante en el trasfondo programático de la obra, o al menos, en el de su primer movimiento

(3) Arnoldo Liberman: **Gustav Mahler o el corazón abrumado**, Pág. 4.

(4) Véase Bruno Walter: **Gustav Mahler**, capítulo IV.

(5) Relato de Mahler a Natalie Bauer-Lechner. Citado por Theodor Reik en **Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler**, págs. 49 y 50.

(6) Véase Theodor Reik, op. cit.

(7) Podemos entender esta preocupación, si recordamos la presencia tenaz de la muerte, como elemento real, a lo largo de la vida de Mahler, y en general, durante su infancia.

(8) Bruno Walter, op. cit.

(9) Es sabido que a partir de 1900 renegó de sus anteriores programas, y concretamente del de la **Sinfonía Resurrección**. Véase, por ejemplo, la famosa carta que escribió a Alma, el 20 de diciembre de 1901. Alma Mahler: **Gustav Mahler. Recuerdos y cartas**, pág. 235.

(10) Carta a Marschalk anteriormente citada. Subrayados y entrecomillados originales.

(11) Arnoldo Liberman, op. cit., pág. 11.

(12) Citado por Federico Sopeña en **Estudios sobre Mahler**, pág. 38.

(13) Carta a Arthur Seidl (17 de febrero de 1897), citada por Donald Mitchell en **Gustav Mahler. The Wunderhorn Years**.

(14) El título que aparece en la partitura original es «*Sinfonía en Do menor. 1er Movimiento* . Posteriormente fue tachado por el autor y añadido el de «*Totenfeier*«.

(15) Herta Blaukopf: **Gustav Mahler-Richard Strauss. Correspondencia 1888-1911**. Pág. 144. La cita de la carta de Strauss puede hallarse en la pág. 16.

(16) Cuando supo que Bülow era enviado a El Cairo, Mahler escribió a su hermana Justina: «*Pobre hombre... Es triste pensar que ha de tener un tal fin y morir entre los melodramáticos lamentos de las viejas de allí, cuando uno se acuerda de que ha vivido entre Liszt y Wagner* . Citado por Theodor Reik, op. cit, pág. 73.

(17) En la misma carta de Arthur Seidl, anteriormente citada.

(18) Véase Donald Mitchell, op. cit.

(19) Con todo, Mahler nunca quedó satisfecho respecto a la unidad de la obra: «*Después del primer movimiento, el segundo no es contraste, sino excrecencia* —dijo en 1903— *Mientras que el primero, tercero, cuarto y quinto están estrechamente ligados desde el doble punto de vista de la temática y de la atmósfera, el segundo está aislado e interrumpe en cierto modo el curso implacable de los acontecimientos* . Citado por Marc Vignal en **Mahler**, pág. 66.

(20) Pérez de Arteaga cita una versión PIRATA de la **Segunda**, por Klemperer, con Kathleen Ferrier y Elisabeth Schwartzkopf, procedente del Festival de Edimburgo de 1952 (RITMO núm. 472).

(21) A pesar de figurar en el POLCAR 1984, esta versión es difícil de encontrar.

(22) RITMO núm. 474.

(23) Desconozco la edición importada, que es la que circula en este momento por el mercado, pero tengo entendido que su sonido es superior al de la española.

(24) Recientemente criticada en nuestra revista por Juan Ignacio de la Peña (RITMO núm. 523).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Crítica discográfica

BACH: las Toccatas para clave, BWV 910-916. Fantasía BWV 906. Preludio y Fuga BWV 894. Fantasía cromática y Fuga BWV 903. Trevor Pinnock, clave. Archiv 410 706-1, 2 discos. Oferta.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

El núcleo de esta grabación Archiv está formado por las **Toccatas para clave** de Bach. Grupo de obras compuestas seguramente entre los años 1705 y 1712 y que nos ofrece la imagen de un Bach juvenil todavía no en posesión de todos los recursos de la técnica compositiva, pero que pronto se alza con los medios necesarios para la expresión de su voz propia. Por ello es muy interesante seguir el orden cronológico de las **Toccatas**, que, no es el de su número de BWV, para captar la maduración de la sintaxis bachiana y la progresiva extensión de su idea de la forma. La toccata bachiana conserva todavía el sentido tradicional improvisatorio, característico desde su aparición en el XVI. Su desarrollo se ha hecho mucho más complejo, presentando, por ejemplo, extensos pasajes fugados; pero aun así nos encontramos en un terreno fuertemente imaginativo.

Trevor Pinnock, a quien debemos trabajos de interés al frente del conjunto The English Con-



cert, realiza en esta ocasión una meritoria labor al clave. Sus traducciones son impecablemente lógicas y se cimentan sobre una técnica en verdad impresionante. Irreprochable igualmente su concepción estilística. Es en el lenguaje típicamente bachiano donde Pinnock no alcanza las últimas consecuencias (pensamos en Leonhardt), permaneciendo en las primeras capas. Este aspecto se hace más notorio en las grandes obras que acompañan la serie de las **Toccatas**. Con todo, una interpretación valiosa.

Muy bueno el sonido, en una grabación convencional que tuvo lugar en 1977 y 1978.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA**

● ● ●

BACH: Obras para Cémbalo, Vol. I. (El Clave bien temperado. 15 Invenciones a dos voces. 15 Sinfonías a tres voces. 7 Toccatas. Concierto Italiano. Concierto (transcripción del Op. 3 núm. 7 de Vivaldi). **Partita (Suite Francesa) en Si Menor. Fantasía en Do Menor. Preludio y Fuga en La Menor. Fantasía Cromática y Fuga. Variaciones Goldberg)**. Kenneth Gilbert y Trevor Pinnock, claves. Archiv 413103-1, 10 discos. Importación.

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

Walcha o la madurez, Leonhardt o la perfección, Gilbert o la sobriedad. Con estos tres sustantivos podríamos definir el rasgo más destacado de las versiones del **Clave bien temperado** de tres de los más grandes clavecinistas actuales. En el núm. 544 de RITMO comenté profusamente la versión del primero y llevé a cabo un breve análisis de la obra bachiana y una referencia marginal a la grabación del segundo. De ahí que aquí, por razones obvias, no volvamos a insistir sobre las excelencias de una obra de tanta trascendencia como la obra bachiana o sobre las virtudes de las versiones tan diferentes —pero tan complementarias— de Walcha y Leonhardt. Nos remitimos a todo lo dicho en aquel ensayo discográfico.

Kenneth Gilbert nos propone una versión que habríamos de situar espacialmente en una vía intermedia entre dos señaladas: a Walcha le acercan su aproximación sobria, serena y contemplativa a la partitura; a Leonhardt, su deslumbrante técnica, sus «tempi» generalmente vivos y su modo de acercarse a esta música, heredero y continuador, sin duda, de la revolución iniciada en este campo por el director y clavecinista holandés. Walcha es, por el contrario, más humano, más profundo y Leonhardt es más analítico, más comunicativo.

El primer libro conoce en manos de Gilbert una traducción íntima y nada espectacular. El clavecinista canadiense huye de cualquier artificio estilístico por agradecido que pudiera resultar en aras de lograr una sobriedad y un análisis que se hallan presentes en todo momento. En este primer libro Gilbert no ornamenta apenas (sólo algún que otro trino en resoluciones o procesos cadenciales, haciendo siempre gala de una perfecta técnica) y muestra una especial predilección o afinidad por los **Preludios** escritos a la manera de las **Invenciones** o **Sinfonías** (de los que nos ofrece versiones clarísimas y admirablemente planteadas armónicamente), como los **núms. 10, 14** y **18** (todos ellos con un ideal tratamiento de la mano izquierda, cuyos graves envuelven admirablemente el sonido global), y por las **Fugas** complejas y largas (que desmenuza y analiza al estilo de Leonhardt, aunque sin lograr la homogeneidad en la calidad de los resultados conseguidos por éste), como las **núms. 15, 20** y **24** (extraordinario en ésta el planteamiento ascendente y retenido de las tres últimas enunciaciones del sujeto). También resulta evidente en qué **Preludios** y **Fugas** se encuentra tocando especialmente a gusto, lo que comporta la habitual desigualdad en la calidad interpretativa de toda la obra, rasgo éste, por otra parte, común a la práctica totalidad de las versiones de este magno «corpus». No obstante, y en contraste con la versión grabada recientemente por Koopman de este primer libro —que comentamos también en estas páginas—, Gilbert se mueve continuamente entre lo bueno, lo muy bueno y lo extraordinario, sin que hallemos en su interpretación los bruscos e incomprensibles desniveles que apreciamos y señalamos en la versión del clavecinista y organista holandés.



El segundo libro es planteado acertadamente por Gilbert en un modo más orquestal, menos íntimo y más extravertido que el primero. Seguimos, sin embargo, ante una interpretación densa, cerrada y muy intelectual, en la que aquél sigue sin permitirse apenas concesiones. Los «tempi» son aquí algo más lentos y tanto la mayor elaboración de los **Preludios** (escritos generalmente en dos secciones que se repiten), como la mayor complejidad contrapuntística de las **Fugas**, se adecúan perfectamente a las cualidades interpretativas de Gilbert, que se muestra especialmente a gusto en éstas (**núm. 7**, por ejemplo) y que se recrea en el fraseo, nota por nota, de aquéllos (**núm. 22**).

La claridad, es, por último (resulta imposible resumir en poco más de un folio la interpretación de una obra de estas características, un auténtico microcosmos), una de las virtudes más reseñables de la interpretación de Gilbert. «Stretti» (**núm. 1. I**), aumentaciones (**núm. 2, II**), inversiones (**núm. 22, II**), o contrasujetos que actúan prácticamente a modo de sujetos en **Fugas** que por la importancia de aquéllos se pueden considerar dobles o triples (núm. 4, I; **núms. 16, 17** y **22, II**). Gilbert, en fin, acierta casi siempre con el carácter de cada **Preludio** y **Fuga**—muy variable, claro está—, aunque partiendo siempre desde esa óptica sobria, reflexiva y objetiva en que se sustenta su acercamiento a la obra. Sus desaciertos son contados (**Fuga núm. 6, I**, demasiado sosa; **Preludio 12, II**, con un fraseo duro y mecánico de las corcheas y **Fuga núm. 19, II**), mientras que los **Preludios** y **Fugas** que conocen una versión redonda en todos los sentidos son numerosos: **núms. 2, 7, 8, 17, 19, 20, 23** y **24, I** y **1, 2, 4, 5, 8, 15, 20, 22** y **24, II**.

La grabación, a cargo de Wildhagen es nítida, natural y de una gran presencia sonora, por lo que es conveniente graduar adecuadamente el volumen del amplificador para no sobrepasar el sonido natural del clave. La separación entre **Preludio** y **Fuga** es muy escasa, defecto especialmente incómodo en aquéllas **Fugas** que empiezan con anacrusa precedida de varias partes de silencio (**núms. 3** y **9, I**) o en los **Preludios** que terminan de modo similar— excepto la anacrusa, claro— (**núm. 23, II**), ya que no transcurre el tiempo necesario para que aquéllas tengan lugar. Asimismo, la separación entre los diferentes **Preludios** y **Fugas** es tan escasa que apenas hay tiempo para prepararse anímicamente para el siguiente.

Las **Invenciones** y **Sinfonías** bachianas son repertorio obligado en los primeros años de aprendizaje de muchos pianistas. Son obras sencillas, breves, cuya misión fundamental es presicamente el servir de estudio para la sincronización entre ambas manos y para conseguir la mayor igualdad posible en el fraseo. Gilbert está obviamente sobrado de técnica para tocar estas obritas y nos ofrece versiones extraordinarias de las mismas— ya señalamos su especial afinidad hacia los **Preludios** del **Clave Bien Temperado** que estaban escritos a la manera de estas **Invenciones** o **Sinfonías**. A destacar, no obstante, las **núms. 6, 7, 9, 14** y **15** de estas últimas, cuya estructura a tres voces las hace más interesantes que aquéllas, de una entidad musical mucho menor.

El resto de las obras del álbum está a cargo de otro destacado miembro de la escuela clavecinística anglosajona, Trevor Pinnock, colaborador, junto con Gilbert, en varios importantísimos registros (**Conciertos para clave** de Bach y **Conciertos para dos instrumentos de teclado** de Soler, por ejemplo). Como ya sabrán los aficionados, las diferencias que separan a ambos clavecinistas son muy marcadas. Pinnock es un instrumentista extrovertido,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

brillante y virtuoso en el mejor sentido del calificativo. De ahí que el repertorio abordado aquí sea especialmente idóneo para sus condiciones: las siete **Toccatas** son obras en las que la componente improvisatoria es muy grande, por lo que se requiere un instrumentista imaginativo, dotado de una técnica muy amplia y segura para poder hacer frente a los terribles requerimientos técnicos de las obras (arpegios, escalas con ambas manos, cruzamientos de éstas, extrema complejidad polifónica, etc.). En cualquier caso, no vamos a extendernos sobre la versión de Pinnock, que ya ha aparecido en diferentes discos sueltos en nuestro país y, por tanto, comentados en RITMO (las **Toccatas** muy recientemente, en el núm. 551). Unas palabras únicamente a propósito de las **Variaciones Goldberg**. En ellas se contiene, por decirlo así, mucha más música que en el resto de las obras que interpreta Pinnock en este álbum (excepción hecha, por supuesto, de la sublime **Fantasía Cromática y Fuga**): no en vano es una de las cimas de la literatura para teclado de todos los tiempos. El joven músico inglés hace gala aquí una vez más de su deslumbrante técnica, especialmente adecuada para determinadas variaciones (**14, 16, 20, 23, 26, 28** y **29**), pero, musicalmente, estamos ante una versión impetuosa y juvenil, sí, pero no del todo madura. Los «tempi» son a veces demasiado rápidos (**variaciones 7** y **17**, por ejemplo) y en no pocas se echa en falta una mayor profundidad y una más acusada dosis de introversión. Estamos, con todo, ante una primerísima versión, que ha de ser justamente valorada teniendo en cuenta la edad del intérprete y las inmensas dificultades musicales y técnicas que presenta la obra.

El resto de las obras que interpreta Pinnock (el **Preludio y Fuga en La menor**, la **Fantasía en Do menor**, la **Partita en Si menor**, el **Concierto Italiano**, la transcripción del **Op. 3 núm. 7** de Vivaldi y la ya referida **Fantasía Cromática y Fuga**) conocen versiones impecables, muy diferentes a las que podría haber grabado Gilbert y algo por debajo del habitual modelo y punto de referencia obligado en cualquier interpretación clavecinística bachiana: Gustav Leonhardt.

Conclusión: este primer volumen de las obras para clave de la Nueva Edición Bach constituye una interesantísima opción (todo lo contrario que el segundo, retomado de la antigua Edición, cuyo nivel interpretativo es muy bajo) para hacerse con unas obras de gran importancia dentro del «corpus» clavecinístico bachiano, algunas de ellas de existencia obligada en cualquier discoteca que se precie o de conocimiento indispensable para todo aquél que se tilde de bachiano: **Clave Bien Temperado**, **Fantasía Cromática y Fuga** y **Variaciones Goldberg**. Las versiones alternativas ya han sido apuntadas: Walcha (Archiv) y Leonhardt (Harmonia Mundi) para la primera obra citada, y este último para la **Fantasía** (RCA) y las **Variaciones Goldberg** (Telefunken y Harmonia Mundi). En el resto de las obras, Gilbert y Pinnock se erigen como las versiones más recomendables. El magnífico sonido —digital en el caso de las grabaciones de aquél—, el moderado precio y la habitual buena presentación de Archiv —algo inferior, en cualquier caso, a la que nos tiene acostumbrados— son, asimismo, factores a tener en cuenta.—**LUIS CARLOS GAGO**

● ● ●

BACH: Obras para órgano. (46 Corales de Das Orgelbüchlein BWV 599-644; Partita de coral BWV 768; 21 Corales de Dritter Theil der Klavierübung BWV 669-689; 6 Corales Schübler BWV 645-650. 18 Corales en un manuscrito autógrafo BWV 651-668; 6 Variaciones Canónicas BWV 769; Pastorale BWV 590; Canzona BWV 588; Allabreve BWV 589; Passacaglia BWV 582; 6 Sonatas en trío BWV 525-530; 6 Conciertos según Vivaldi, el duque Johann Ernst de Sajonia y compositor desconocido BWV 592-597; Toccatas, Preludios, Fantasías y Fugas BWV 531-548, 550-552 y 562, 564, 565, 572, 574, 578 y 579; Corales BWV 700, 709, 727, 733, 734 y 736; Coral 653b; 4 Duetos BWV 802-805; El Arte de la Fuga). Helmut Walcha y Karl Richter, órgano. Archiv 413125-1.8, 16 discos. Importación.

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

Dos parecen ser los criterios más adecuados para clasificar las aproximadamente doscientos cincuenta obras que Juan Sebastián Bach compuso para órgano: o por formas o por etapas de composición. De utilizar el primero, nos encontraríamos con una serie de piezas de forma más o menos libre; las que podríamos llamar colecciones didácticas; los corales independientes y las transcripciones de conciertos. El segundo criterio, bastante más complicado de manejar, nos llevaría a una serie de períodos vitales del autor en los que el órgano, estando presente siempre, alterna protagonismo con la música de cámara y vocal. A saber: período de aprendizaje (estancias en Eisenach, Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt, Lübeck, Mülhausen y Dornheim), años de Weimar y, en menor medida, las etapas de Köthen y Leipzig.

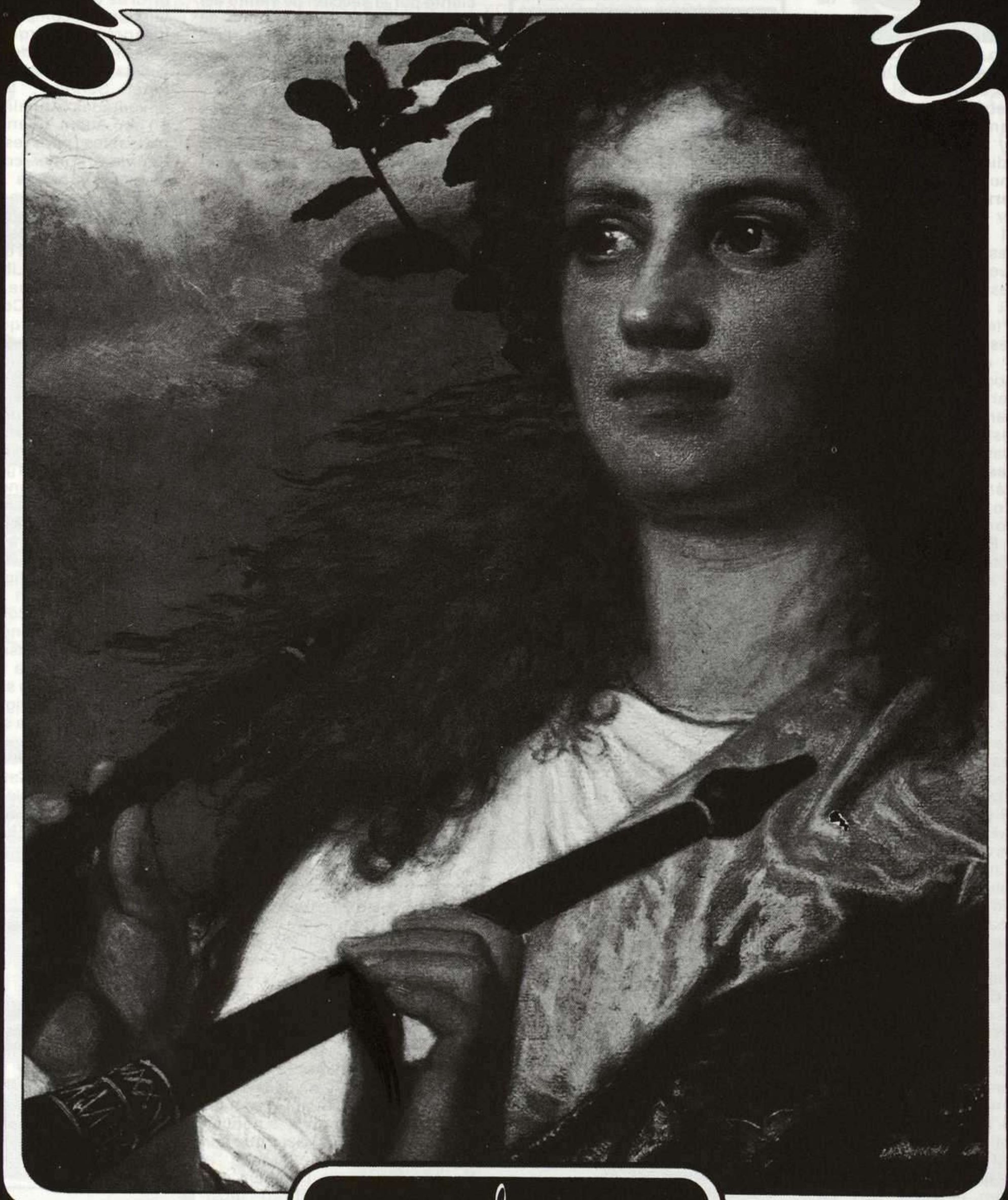


La más importante forma de libre invención para instrumento de teclado practicada por Bach fue el preludio (seguido de una fuga, aunque a veces aquél o ésta aparezcan aisladamente, como es el caso de las **Fugas BWV 574, 578 y 579**); también la toccata y la fantasía, aunque en menor proporción. La mayor parte de estas piezas fueron compuestas por Bach durante su estancia en Weimar, entre los años 1708 y 1717, por más que no haya que perder de vista otras como por ejemplo el **Preludio y Fuga BWV 549** (por desgracia ausente en el álbum que motiva este comentario), compuesto en Lüneburg; la **Fantasía BWV 571**, clara predecesora de la gran **Passacaglia BWV 582**; o, cómo no, la fascinante **Toccata y Fuga BWV 565**, probablemente escrita en Arnstadt. Otras formas musicales para teclado utilizados por Bach, y que se podrían enclavar dentro del primer grupo a que me referí al principio, fueron la sonata en trío (**BWV 525-530**, compuestas en Leipzig), las variaciones (**BWV 769**, obra publicada en 1747) y ya de forma más puntual y aislada las «pastorale», «canzona», «allabreve», «passacaglia», etc. Los dos ciclos **Orgelbüchlein BWV 599-644** («Librito de órgano», en denominación del «modesto» Bach) y **Klavierübung III** (tercera parte de los **Ejercicios para Teclado**, también conocido como **Orgelmesse —Misa de Organo—** por estar eleborado pensando en el desarrollo de un acto litúrgico protestante), integrados por 45 y 21 **Corales** respectivamente, unen a su condición de música religiosa una intención didáctica, puesta de manifiesto por el propio Bach en las notas autógrafas que incluyó al principio de las respectivas partituras. El primero iba a constar de ciento sesenta y cuatro corales, pero no pudo ser completado en su totalidad. Data de la época de Weimar, aunque fue definitivamente redactado en Köthen. El segundo, publicado en 1739 como continuación de los libros para clave I y II, lo que realmente completa es el anterior libro para órgano: éste fue pensado para las fiestas litúrgicas mientras que aquél quedó constituido por **Corales** para la misa protestante, basados en el catecismo luterano. Estos dos ciclos conforman aproximadamente la tercera parte del total de **Corales** compuestos por Bach. Sus primeros trabajos de esta naturaleza datan de la época de Lüneburg (1700-1703), un tiempo en el que Bach desarrolla formas basadas en arreglos corales sobre piezas de compositores famosos en aquel momento, (Böhm, Buxtehude o Lübeck, por ejemplo). Son arreglos de muy larga duración, como es el caso de las *3 Partitas de coral BWV 766-768* (de las que la presente grabación incluye la tercera, **Sei gegrüsset, Jesu gütig —Seas por siempre alabado ¡oh Jesús!—**). Ya en Weimar Bach compone los **18 Corales BWV 651-668** (o como consta en el manuscrito original, **17 Corales BWV 651-667**, y por separado, el Coral **Von deiner Thron BWV 668**) que muy probablemente revisaría con posterioridad en Leipzig, cuando al final de su vida recopiló la serie en un ciclo cerrado. Los **6 Corales Schübler BWV 645-650**, llamados así por haber sido pubicados por Johann Georg Schübler, un alumno de Bach, vieron la luz en Leipzig y están elaborados partiendo de diferentes números de algunas cantatas compuestas en sus primeros años de estancia en dicha ciudad. Si con los ciclos de **Corales** de Weimar Bach persiguió, en cierta medida, un fin pedagógico, con éstos, escritos al final de su vida, el objetivo a conseguir fue más sencillo: «solamente» que fuera una música que gustara a todo el mundo, eruditos, maestros, organistas profesionales, pero también a los simples aficionados a la música. Si a los **Corales** ya consignados añadimos cincuenta y una más procedentes de diversas fuentes (**BWV 690-740**) se alcanzará la cifra total de algo más de 170, de los que no menos de 15 no se pueden atribuir con plena certeza al autor alemán. De esta última serie en este álbum se incluyen los **BWV 700, 709, 727, 733, 734 y 736**. Por último, reseñar que el mismo no sólo incluye las **Transcripciones de los 3 Conciertos de Vivaldi** (**BWV 593, 594** y **596**), así como las de los de Johann Ernst de Sajonia-Weimar (**BWV 592 y 595**, este último en un único movimiento), sino también la **BWV 597**, sobre un **Concierto** de autor desconocido, pieza que supongo recientemente descubierta.

Presumo que la sola idea de plantearse una grabación de la integral para órgano de Bach ya asusta; incluso a una firma discográfica del prestigio, la solera y el potencial económico de Archiv. Así que —sigo presumiendo— los dirigentes de la misma han tomado al respecto la decisión más cómoda y al mismo tiempo más rentable: tomar las grabaciones de Walcha —que fueron las que conformaron la parcela organística en la anterior Edición Bach— y, no complicándose demasiado la vida, volver a incluirlas en la Nueva Edición Bach. Como se deduce de lo dicho más arriba, esta integral no es tal. Lógico: en 16 discos no cabe. Pero hay que convenir, sin embargo, que en éstos sí está prácticamente lo más representativo de la obra para órgano de Juan Sebastián Bach. ¿Cuáles son, en todo caso, las ausencias más significativas? De los 22 **Preludios** —o **Toccatas**— y **Fugas** comprendidos entre el **BWV 561** y **el 580** Walcha grabó sólo siete; y de los **51 Corales de diversas fuentes BWV 690-740**, sólo 6. Por lo demás se puede afirmar que la selección es bastante completa: están los ciclos fundamentales, y de la serie de **Preludios y Fugas BWV 531-552**, tan sólo falta el **BWV 549**... Además está también la versión de **El Arte de la Fuga** que para el órgano realizó el mismo Walcha en su día; o sea, que no está nada mal. Otro asunto bien distinto es el de la calidad general de las versiones. es cierto que ante tal cantidad de piezas es difícil esperar una regularidad de reloj; que lo lógico es que haya un poco de todo... Pero el caso es que por

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

COMPACT disc DIGITAL AUDIO
Direct Metal DMM Mastering
Digital
CrO_2



ORFEO
STEREO DIGITAL

INSTRUMENTAL

András Adorján, Josef Bulva, Bella Davidovich, Olaf Dressler, Bruno Leonardo Gelber, Martin Haselbock, Heinz Holliger, Rudi Knabl, Karl Leister, James Lockhart, Oleg Maisenberg, Fritz Mayr, Emile Naoumoff, Aurele Nicolet, Gerhard Oppitz, Kun-Woo Paik, Michel Piccoli, Vermeer Quartett, Dmitry Sitkovetsky, Erik Werba.

ferysa

IMPORTADOR Y DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA
S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES
Información, catálogo y pedidos
Apartado 151036 - 28080 MADRID

cada acierto contabilizable de forma inequívoca, es mucho el tiempo que uno se aburre escuchando un buen puñado de mediocres versiones. De los 16 discos que contiene el álbum 4 fueron grabados entre 1956 y 1962; 9 entre 1969 y 1970 (o 1971); 2 más en 1956 (los correspondientes a **El Arte de la Fuga**) y uno (las **Transcripciones de Conciertos**, únicas versiones por Richter de todo el álbum) en 1973. Así que, para empezar, grabaciones en general algo ANTIGÜITAS. Y luego está —como ya he dicho antes— ese sopor que de forma casi continua exhalan la mayor parte de las versiones, y que en ocasiones se convierte en verdadera esencia de adormidera. En todo caso, y al margen de innumerables excelentes detalles observables en una gran parte de estos trabajos, me han gustado bastante las versiones de la **Fantasía y Fuga BWV 542**, muy dramática y a la vez limpia; el **Preludio y Fuga BWV 544**, una ortodoxa pero muy sentida versión; el **Preludio y Fuga BWV 535**, espléndidamente tocado; la **Allabreve BWV 589**, briosa y sincera; la transparente versión de la **Pastorale BWV 590**; y la **Fuga sobre un tema de Corelli**, en lo que se refiere a las interpretaciones de las piezas correspondientes al primero de los bloques reseñados al principio de este comentario. En el capítulo correspondiente a los ciclos de **Corales**, pocas veces he sentido una especial movilización emocional ante lo que estaba escuchando. Sí, una y otra vez, oía música bien tocada —con extrema corrección, diría—, pero casi siempre partiendo de criterios basados más en lo cerebral y lo mecanicista que en otro tipo de intenciones. En otras palabras: versiones la mayor parte de las veces exasperantemente metronómicas. No obstante destacaría las de los siguientes **Corales: números 21, 24, 27** y **42** de los **Orgelbüchlein; Corales BWV 709** y **727**, ambas versiones especialmente interesantes; **Corales números 12 y 18** del **Klavierübung III**; y, por último, los **números 5, 7, 11, 12** y **17** de los **18 Corales**. Especialmente floja es la versión de **El Arte de la Fuga** (véase a Discoteca Básica que publicó Luis Carlos Gago en el núm. 531 de RITMO) y muy afortunado el disco de Richter, del que Archiv podría haber incluido en este álbum otras grabaciones incluso más modernas.

Conclusión: no me parece éste un álbum especialmente recomendable, a no ser para conocer esta importante parcela de la música de Bach. De las más importantes integrales existentes (Lionel Rogg, Marie-Claire Alain y Peter Hurford) no conozco completa la primera; la segunda es ya algo antigua y de la tercera sé que Decca española tiene el proyecto de importarla a nuestro país. Quizás sería prudente esperar.—**PEDRO GONZALEZ MIRA**

● ● ●



BACH: Oratorio de Navidad, BWV 248; Misas breves, BWV 233-236; Motetes, BWV 225-231 y Anh. 159; Corales a cuatro partes; Canciones sacras del Libro de Schemelli. Baumann, Sahesch-Pur, Hoffmann, Krahmer, Speiser, Burmeister, Hopfner, Schreier, Adam, Hillebrand, Regensburger Domspatzen, Dresdner Kreuzchor. Collegium St. Emmeram, Capella Academica de Viena, Orquesta Filarmónica de Dresde. Bilgram, K. Richter. Directores: Hanns-Martin Schneidt, Martin Flämig. Archiv 413 062-1, 10 discos. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★ (**Canciones**: Schreier/Richter)
★ ★ ★ ★ (**Oratorio, Canciones**: Schreier/Bilgram, **Corales**)
★ ★ ★ (**Motetes, Canciones**: Speiser/Bilgram)
★ ★ (**Misas breves**)
Sonido: ★ ★ ★ ★ (**Oratorio, Corales, Canciones**: Richter)
★ ★ ★ (**Motetes, Canciones**: Bilgram, **Misas breves**)

Este álbum de diez discos sirve de complemento a los otros cinco que ha publicado DG con las principales obras vocales de Bach (**Pasiones, Misa en Si menor, Magnificat, Cantatas profanas** y una parte de las **Cantatas religiosas**). Aquí se incluyen, además del famoso **Oratorio de Navidad**, los **Motetes** y los menos conocidos **Corales, Canciones religiosas** y **Misas breves**. De las presentes grabaciones, son novedad en España las versiones de los **Motetes**, de los **Corales** y del primer volumen de las **Canciones sacras**.

Cuantitativamente, la mayor carga de interpretación recae en el Coro de la Catedral de Ratisbona, agrupación de un nivel ejemplar por su perfecta preparación y su indudable categoría estilística en la interpretación de la música barroca. Todas las versiones en las que intervienen (**Oratorio**, **Motetes** y **Corales**) son, por su parte, intachables, aunque no tanto desde el punto de vista del director o en el aspecto orquestal. Los conjuntos instrumentales son el Collegium St. Emmeram (denominado como la iglesia en la que se ha realizado la grabación, en Ratisbona, y que pudimos contemplar hace algún tiempo en la retransmisión televisiva de esta versión del **Oratorio**) y la Capella Academica de Viena, ambas con instrumentos barrocos. La segunda es superior a la primera, especialmente en la sección de cuerda, y está reforzada de modo suficiente por la sección de viento del Conjunto de Música Antigua de Hamburgo. El Collegium St. Emmeram tiene su fuerte en la sección de viento, especialmente en los oboes d'amore y da caccia y en las trompas, flaqueando en las trompetas (no siempre capaces de superar los difíciles escollos técnicos). La dirección de Schneidt es variable y, a pesar de una perceptible intención de crear una atmósfera intimista y muy expresiva conseguida en buena parte del **Oratorio,** que tiene, no obstante, escasos contrastes y acaba cayendo en la linealidad), en ocasiones (caso de los **Motetes**) cae en el aspecto externo y brillante, a lo que esta música puede darse, más cuando se cuenta con un coro de tal calidad. Con todo, la versión del **Oratorio** alcanza un buen nivel interpretativo, en buena parte gracias a la intervención de un magnífico Evangelista, el tenor Heiner Hopfner, capaz de recrear el texto y la música con encomiable buen gusto y conocimiento estilístico. Interesante también el bajo Nikolaus Hillebrand. Las restantes voces solistas son las de tres niños miembros del coro, quienes, a pesar de su disciplina, no pueden materialmente con esta música, de grandes exigencias técnicas y expresivas. La versión definitiva del **Oratorio** es, a mi juicio, la dirigida por Philip Ledger (EMI), con una óptica directorial del máximo interés y originalidad, con conjuntos coral y orquestal de espléndida calidad (King's College y Academy) y reparto antológico (Ameling, Baker, Tear, Fischer-Dieskau). Seguida de la de Richter (Archiv) con un cuarteto también magnífico (Janowitz, Ludwig, Wunderlich, Crass). Las grabaciones son desiguales: muy bien recogido el sonido en el caso del **Oratorio** y de los **Corales**, y bastante peor en los **Motetes**, en los que parece que estamos ante un coro bastante más numeroso que el empleado (cincuenta voces, según el comentario incluido en el libreto, que realmente parecen más —incluso demasiadas para estas obras—). Además de los seis **Motetes** de cuya autenticidad no se tienen dudas, y que son los habitualmente llevados al disco, se incluyen también Sei Lob und Preis mit Ehren (posiblemente de Telemann) e Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn (atribuido a Johann Christoph Bach, tío del compositor), que alguna vez han sido considerados obra de Bach.

Las cuatro **Misas breves** (Fa mayor, La mayor, Sol menor y Sol mayor) son las cuatro únicas compuestas por Bach además de la maravillosa **Misa en Si menor**, y constan únicamente de Kyrie y Gloria. No sé si la diferencia es tan abismal entre la gran obra y estas otras cuatro o esto sólo es producto de la dirección de Martin Flämig, pero parecen compuestas por otro autor. La dirección musical es vulgar y pesada, sin preocupación estilística ni interpretativa, lo que es una lástima, porque cuenta con otra excelente agrupación coral — quizá mejor incluso que la de Ratisbona— como es el Coro de la Cruz de Dresde, que libra a la versión del completo desastre. El balance coro-orquesta-continuo está mal realizado, y el cuarteto solista, aparte del siempre idóneo Peter Schreier, también tiene dificultades (Annelies Burmeister y Theo Adam, buenas voces poco maleables para esta música, y Renate Krahmer, con dificultades técnicas y buena voluntad). La grabación tampoco eleva de calidad a esta malograda versión.

Los dos últimos discos incluyen una selección de las **Canciones Sacras del Libro de Schemelli**, en las que Bach, como también en los **Corales** (de los que no he dicho que se ofrecen sólo los que son restos de Cantatas que se han perdido), aprovecha material de otros compositores y lo reelabora a su manera. De las 69 canciones han sido grabadas 35. Encontramos aquí a un Bach que, con pocos medios (una voz y un órgano acompañante), alcanza unos niveles de emotividad impresionantes. Esto es bien perceptible en la versión de Peter Schreier y Karl Richter; el primero, con su proverbial inteligencia y su musicalidad, y el segundo, con un sentido muy inteligente del acompañamiento y un perfecto conocimiento del instrumento, consiguen dar el verdadero valor a estas breves páginas, lo que no siempre hacen la organista Hedwig Bilgram (más fría y recogida) y la soprano Elisabeth Speiser, no especialmente inspirada. Magnífica la grabación de Richter, en la Catedral de Freiberg (con un espléndido órgano Silbermann), superior a la de Bilgram.—**RAFAEL BANUS**

● ● ●



BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 1. Alexis Weissenberg, piano. Orquesta de Filadelfia. Director: Riccardo Muti. EMI 67-1435211. Digital.

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

Inconvenientes de variado tipo hacen de ésta una grabación poco recomendable del **Concierto en Re menor** de Brahms. En el orden interpretativo, es la vulgar actuación de Alexis Weissenberg lo que estropea una versión que hubiera podido ser muy estimable, habida cuenta de la sensible dirección de Riccardo Muti. En el orden sonoro, el deficiente prensado y la pésima presentación de la EMI española (nuevamente fundas de papel sin plastificar,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ferysa

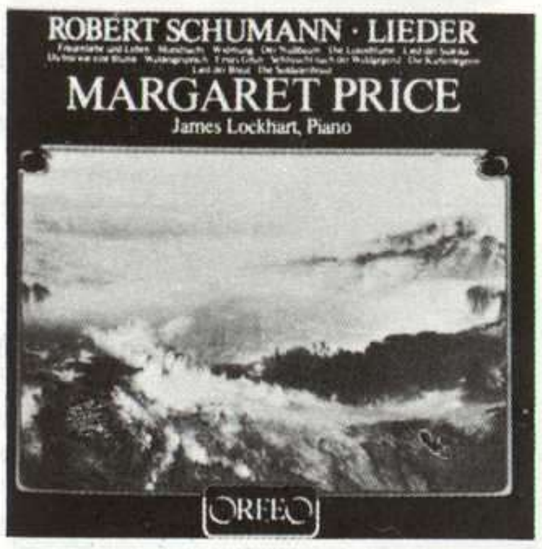
IMPORTADOR Y DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA
Información y pedidos: Apartado 151036 - 28080 MADRID

ORFEO













Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

con sus consecuencias de abundante polvo y rayas), arruinan una grabación en principio técnicamente buena.

Es sorprendente que un pianista del prestigio de Weissenberg pueda llegar a tocar tan desacertadamente. Pocas veces le recuerdo una pulsación tan metálica y una digitación tan mecánica y falta de toda profundidad y sentimiento. Pero además —y esto es lo más curioso—, ni siquiera en el plano técnico está Weissenberg totalmente fino; un pasaje como el de octavas dobles (comp. 226 y ss.) del primer movimiento, por ejemplo, resulta excesivamente lento, trabajoso y hasta confuso para un pianista de su categoria. Tan sólo en el «Adagio» hallamos frases dichas con cierto cuidado, aunque no con profundidad; ya que el tercer movimiento, concebido meramente como un ejercicio de virtuosismo, tampoco resulta satisfactorio, y su cadencia («quasi Fantasia»), un desastre. Mala actuación, pues, de Weissenberg, muy inferior a su anterior grabación de la obra con Giulini (EMI, descatalogado). La dirección de Muti, en cambio, es globalmente excelente, a pesar de que considero a la Orquesta de Filadelfia no demasiado idónea para Brahms; sus cuerdas excesivamente fibrosas y su sonido demasiado ABIERTO casan mal con la sobria orquestación brahmsiana.

De entre las opciones actuales para esta obra, hay que destacar dos: Arrau/Giulini (EMI-Acorde) y Ashkenazy/Haitink (Decca digital).—**LUIS SALES**

● ● ●

CERER0LS, Joan: Misses Tonals. Gregori Estrada, órgano; Ramón Isbert, fagot; Ferrán Sala, contrabajo. Escolanía y Capilla de Música de Montserrat. Director: Ireneu Segarra. Montserrat, DAM-3002/3.

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

En este álbum de dos discos estan incluidas cinco misas «tonales», es decir, cada una de ellas de un tono: el primer disco contiene las **Misas de los tonos 1º, 2º** y **3º**; y en el segundo disco se nos ofrecen los **tonos 4º y 5º**. Todas las misas tienen las mismas partes invariables: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus. Las **Misas del tono 1º, 2º y 3º** están escritas a cuatro voces; en cambio las de los **tonos 4º y 5º** están a cinco voces y bajo continuo. Estas **Misas** las ofrece Cererols a la Madre de Dios como «primicias musicales» y están inspiradas en los tonos eclesiásticos, mal llamados a veces «modos».

Las cinco **Misas** de los dos discos que presentamos no tienen la misma estructura. Podemos apreciar claramente dos estilos distintos: el estilo polifónico unicoral y el estilo homofónico policoral que dialoga entre dos coros. Un solista soprano hace el primer coro y anuncia los temas, mientras el segundo coro, a 4 voces mixtas, contesta con recitados más o



menos homófonos, sin excluir, no obstante, algunos pasajes polifónicos contrapuntísticos. En todas las **Misas**, en el Credo, resalta siempre de forma especial las palabras «Et incarnatus est», y de manera particular en la **Misa del primer tono**, donde lo desarrolla a tres voces en canon a la quinta y a la octava.

En cuanto a la interpretación, repetimos lo que decíamos al hacer la crítica de los dos discos de Villancicos: nos parece una interpretación extraordinaria. A lo largo de las cinco **Misas** se aprecia una transparencia en todas las voces que es digna de admirarse, tanto más cuanto que es realmente difícil de lograr. El maestro Ireneu Segarra está totalmente inmerso en la obra de Cererols y vibra con la misma intensidad que el autor. Hemos de reconocer que Segarra es un director de alta calidad en polifonía, y sus interpretaciones al frente de la Escolanía y Capilla de Música de Montserrat son de una belleza exquisita. Aconsejamos, pues, encarecidamente la adquisición de este álbum, a pesar de algunos fuertes saturados en la grabación.—**FCO. JAVIER LARA**

● ● ●

CERER0LS, Joan: Vespres de la Mare de Deu. Xavier Sacanell y Albert Bardolet, soprano; Gregori Estrada, órgano. Escolanía y Capilla de Música de Montserrat y Ars Musicae (Romá Escales). Director: Ireneu Segarra. Montserrat, DAM-4005.

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

El contenido del disco es más amplio que lo que nos anuncia su título: **Vísperas de la Vírgen**. La primera cara empieza con la antífona mariana **Salve regina**, que se canta en el oficio de Completas, y a continuación siguen los cuatro salmos del oficio de Vísperas para las fiestas de la Virgen En la segunda cara está el cántico **Magnificat** y el himno **Ave Maris Stella**, propios también de las Vísperas de la Virgen, y después vienen las otras tres **Antífonas** marianas que se cantan al final de Completas a lo largo del año, dependiendo del tiempo litúrgico en que se esté.

Los cuatro salmos tienen la misma estructura: un tiple solista, dos coros y bajo continuo. En cuanto a la polifonía digamos que en general es homófona, lo cual permite que el texto se entienda mejor. Las estrofas del himno **Ave Maris Stella**, tratadas polifónicamente, son más contrapuntísticas que los salmos. En las que solamente canta el tiple solista la melodía es casi la misma que la del canto gregoriano, con un ritmo medido y mucho más lento.

Las antífonas marinas, es decir, **Salve regina**, **Alma redemptoris Mater**, **Ave regina caelorum** y **Regina caeli laetare**, están compuestas con una alternancia casi continua de dos coros. Utiliza con bastante frecuencia el recurso estereofónico del eco.

La interpretación está marcada por la mano del maestro Ireneu Segarra y sus excelentes colaboradores: Escolanía y Capilla de Música de Montserrat. Los efectos del eco, que en el manuscrito se indican «en falsete», están muy bien logrados, aunque no utilice ese procedimiento de enfalsetar la voz. La impresión general es inmejorable. La colaboración del órgano (Gregori Estrada) está muy bien conseguida: no tapa las voces y sin embargo se oye lo justo. Una vez más recomendamos la adquisición de este disco, especialmente para los amantes de la polifonía.—**F.J.L.**

● ● ●

CERER0LS, Joan: 9 Villancets; 6 Villancets. Albert Bardolet y David Montserrat, sopranos; Sergi Casademunt, contralto; Gregori Estrada, órgano. Ars Musicae (Romá Escales). Escolanía y Capilla musical de Montserrat. Director: Ireneu Segarra. Montserrat, DAM 4006 y 4007.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: DAM 4006: ★ ★ ★ ★
DAM 4007: ★ ★ ★

Reseñamos estos dos discos juntos, aunque no formen un álbum, por la temática e intérpretes comunes. Los dos discos recogen quince **Villancicos** de los treinta y cinco que compuso Joan Cererols, y que están publicados por David Pujol en el vol. II de la obra titulada **Mestres de l'Escolania de Montserrat**.

El «villancico» es una forma religosa en lengua romance que tuvo un florecimiento extraordinario a lo largo de todo el barroco e incluso en épocas más tardías. Ya en el s. XVI se inicia la costumbre de sustituir los responsorios litúrgicos en latín por canciones (villancicos) en lengua castellana. Al principio sólo se cantaban en Navidad, pero más tarde se interpretaban también en otras fiestas litúrgicas, especialmente el día del Corpus y la Natividad de la Virgen. En cuanto a su forma siempre tiene el mismo esquema: tornada (=estribillo) y estrofas. Cererols, como todos los autores, desarrollada mucho más la «tornada» que las estrofas. En todos sus villancicos utiliza el texto castellano, como la mayoría de los compositores catalanes de ésa época, y en un lenguaje poético no siempre fácil de entender.



Musicalmente se aparta muchas veces de las severas normas de la polifonía litúrgica y se inspira en melodías populares. Es el caso, concretamente, del villancico **¡Ay, qué dolor!**, que después de Cererols utilizará Cabanilles e incluso el mismo Bach al principio de **La Pasión según San Mateo**.

Ireneu Segarra, al frente de la Escolanía y Capilla musical de Montserrat, nos da una versión transparente, nítida, ejemplar. Se ve que Segarra está muy familiarizado con el estilo de Cererols y podemos decir que lo MIMA, que canta sin pensar en las notas.

Es una lástima, en cambio, que el sonido no vaya en la misma línea que la interpretación, especialmente en el segundo (DAM 4007), cuya grabación es del año 1959. Se oyen frecuentes distorsiones en los fuertes. En el primero (DAM 4006), grabado en 1979, la calidad del sonido es bastante mejor. Y también hay que señalar otra deficiencia en el prensado; a ninguna obra se le ha puesto la minutación.

No obstante, son dos discos muy aconsejables y dignos de cualquier discoteca de música coral.—**F.J.L.**

● ● ●

FERRER, Anselm: Himne a la Mare de Déu de Montserrat, Lamentació II del dissabte sant, Salve Montserratina, Missa «Abbati alis» e Himne de la festa de San Benet. Escolanía y Capilla de Música de Montserrat. Gregori Estrada, órgano. Director: Ireneu Segarra. Montserrat, DAM-4001.

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

Este disco es una antología-homenaje a Anselm Ferrer (1882-1969) con ocasión del centenario de su nacimiento. El P. Ferrer es el creador de la Escolanía moderna de Montserrat. Estuvo al frente de ella 22 años. Durante este tiempo hizo de la Escolanía una escuela musical: renovación de los estudios musicales de los niños, técnica de impostación de la voz, orquesta de escolanes, etc. Como compositor no fue muy prolífico. Sus obras son densas, reflexivas, majestuosas, elegantes. Trata de conjuntar siempre muy bien el texto y la música. En cuanto a su armonía podemos decir que es más bien clásica, de gusto romántico, sin ningún atrevimiento armónico.

Las obras que se presentan en el disco son todas ellas de un

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ferysa

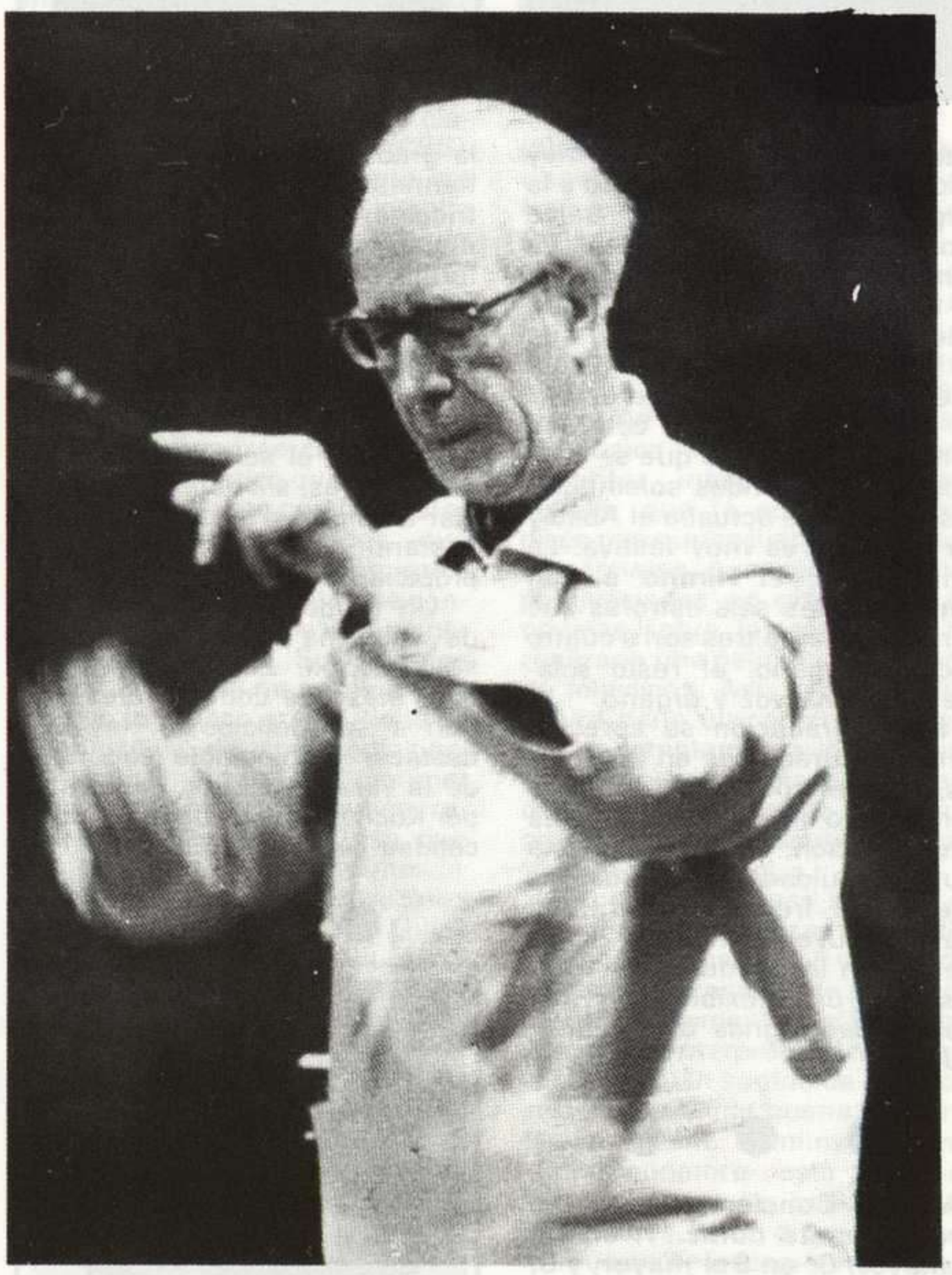
IMPORTADOR Y DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA
Información y pedidos: Apartado 151036 - 28080 MADRID

ORFEO

EUGEN JOCHUM







CARLOS KLEIBER



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



estilo ampuloso y solemne, y muy TIPICAS de Montserrat. **Himno a la Virgen de Montserrat** y **Salve Montserratina**, entre otras. La **Lamentación II del sábado santo** es toda ella homófona, y de una solemnidad quizá excesiva que no le va muy bien al tipo de obra que es: lamentación de Jeremías. La **Missa «Abbatialis»**, como su nombre indica, es la que se cantaba en las grandes solemnidades en las que actuaba el Abad y por lo tanto es muy festiva. La última obra, el **Himno a San Benito**, de las seis estrofas que tiene solamente tres son a cuatro voces y órgano, el resto solamente a una voz y órgano.

En la grabación se aprecian ciertas saturaciones en los fuertes, como en todos los discos que hemos oído de esta colección. La interpretación, en cambio, está muy bien cuidada, como todas las que dirige Ireneu Segarra. La música fluye y discurre libremente, sin las ataduras del compás. Hay una flexibilidad y una musicalidad dignas de imitar.—**F.J.L.**

● ● ●

HAYDN: Conciertos para lira organizzata núms. 1, en Do mayor, 3, en Sol mayor, y 5, en Fa mayor. Hugo Ruf, lira organizzata; Susanne Lautenbacher y Ruth Nielen, violines; Franz Beyer y Heinz Berndt, violas; Oswald Uhl, violoncelo; Johannes Koch, viola de gamba; Wolfgang Hoffmann y Helmut Irmscher, trompas. Hispavox 160 257.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★

La «lira organizzata», hoy una total rareza, nunca fue un instrumento adoptado por la música culta; pertenecía más bien a la esfera de los músicos populares. Una de sus escasísimas apariciones en obras de autores de prestigio es precisamente el conjunto haydniano, del que este disco nos ofrece una selección. Haydn compuso estas partituras a instancias de Fernando IV de Nápoles, apasionado del instrumento, movido seguramente mucho más por el compromiso del encargo, que por el interés de resolver los problemas que planteaban la inclusión de la «lira». Haydn tuvo que dar paso a dos instrumentos para dar continuidad a la música, puesto que en la época el propio intérprete debía suministrar el aire necesario (la «lira organizzata» es una especie de zanfoña con tubos). El instrumento usado en la grabación, construido por Johannes Koch, es alimentado eléctricamente, dejando libres ambas manos del ejecutante; de esta forma, una sola «lira» puede tocar toda la música escrita antes para dos. Las limitaciones del instrumento del tiempo de Haydn son palpables en estos **Conciertos**, que no presentan ninguna virtuosidad para el solista. La calidad de las obras, sin dejar de evidenciar a quién pertenecen, denotan bastante las circunstancias que propiciaron su nacimiento.

Un grupo de instrumentistas de valía ha dado vida a esta RESURRECCION. Las interpretaciones, más que convincentes, llegan a ser deliciosas. Hay que destacar la plausible sonoridad de la «lira» moderna, construida por Koch y tocada con gran musicalidad por Ruf.—**E.M.M.**

● ● ●



HUMMEL: Concierto para trompeta en Mi bemol mayor. TELEMANN: Concierto para tres trompetas en Re mayor. NERUDA: Concierto para trompeta en Mi bemol mayor. Maurice André, Guy Touvron, Lionel André, trompetas. Ensemble Orchestral de París. Director: Jean-Pierre Wallez. Erato NUM 75026. Digital. Importación.

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

La obra base del programa, el **Concierto para trompeta** de Johann Nepomuk Hummel, ha sido llevada al disco por André en otras ocasiones anteriores. Recordemos sus intervenciones junto a la Orquesta Lamoureux, dirigida por Mari, y la Filarmónica de Berlín, conducida por Karajan. Están casi agotadas las visiones posibles de la partitura, que desde luego no se cuenta entre las más interesantes de su autor. Es de lamentar que en nuestro país se dé esta FIJACION y brillen por su ausencia las ediciones dedicadas a otras obras de Hummel. El disco, al menos, cuenta con la novedad del **Concierto** del checo Jan Neruda, página significativa para la literatura del instrumento solista, pero que se desdibuja bastante si pensamos que es contemporánea de un Haydn.

Las recreaciones siguen la línea habitual del trompetista galo: máxima brillantez aun a costa de una innegable postergación de otros valores musicales más profundos. En la obra de Telemann, por ejemplo, el efecto, muy epidérmico, no oculta la desvirtuación tímbrica de la propuesta. Las versiones se mantienen en un plano de corrección sin más. No se entra a cuestionar la indudable maestría técnica de André.

Reservado para los incondicionales de la trompeta según la entiende Maurice André.—**E.M.M.**

● ● ●



MAHLER: Sinfonía núm. 1, en Re mayor. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 411731-1. Digital. Importación.

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

Dentro de la serie de nuevos registros mahlerianos de Sir Georg Solti, éste supone hasta el momento el logro más estimable. La **Primera Sinfonía** de Mahler es obra de abundante y afortunada discografía: Giulini (EMI, «Grandes Intérpretes»), Horenstein (Unicorn, descatalogado), Abbado (DG digital), Kubelik (Privilege), Bruno Walter (CBS, «Great Performances»), Tennstedt (EMI), Haitink (Philips), etc. La nueva versión de Solti supera ampliamente a la antigua, que realizó en 1964 con la Sinfónica de Londres (Decca), y se coloca decididamente entre los primeros puestos de la clasificación. Concretamente —siempre según mi gusto personal— al nivel de Giulini y Horenstein, pero delante de Abbado.

Es precisamente con la versión del director milanés con la que he comparado especialmente esta nueva de Solti —la concurrencia de elementos coincidentes (misma orquesta, grabación digital) invitaba a ello— y el resultado de la confrontación es ciertamente favorable a Sir Georg. El trabajo de Abbado es, desde luego, un portento de perfección, pero es tal vez eso mismo lo que me ha inclinado a favor de la hermosa versión del maestro húngaro; el puntilloso perfeccionismo del que hace gala don Claudio en sus grabaciones mahlerianas conlleva generalmente (excepto en sus maravillosas **Tercera** y **Cuarta**) una cierta dosis de asepsia y distanciamiento. En cambio, la mejor virtud de la versión de Solti —que no le va a la zaga en perfección a la de Abbado— es precisamente el calor humano, la pasión y la naturalidad que transmite, en una línea que me ha recordado más que nunca a Giulini.

Si tomamos el primer movimiento —buen botón de muestra para calibrar las citadas cualidades— comprobaremos al instante que, a diferencia de Abbado, que a mi juicio se pierde un poco en sutilezas y puntillismos de lectura, Solti se expresa de la forma más natural y poética posible. «Tempo» y dinámica están aquí al servicio de la música y no al revés. Desde la primera nota de la introducción, la música respira un ambiente primaveral y naturalista (maravillosamente evocadoras las intervenciones del viento), que adquiere una extraordinaria dimensión lírica con la llegada del tema del «*compañero errante*» (tema eminentemente cantable). Admirable la calidad orquestal y el sentido del color que obtiene Solti en este tiempo, que, es, valga decirlo, una de las mejores cosas que le he oído como director mahleriano.

El tercer movimiento es otro momento crucial a la hora de juzgar una interpretación de la **Sinfonía «Titán»**. Sir Georg lo borda, tanto por la sutilísima realización técnica, cuanto por la intención justa que consigue. Oigamos el tono lastimero, combinado con la más amarga ironía («Mit Parodie» dice la partitura) del genial fragmento que sigue al «Frere Jacques», o la presencia del timbal, marcando el ritmo de marcha, o también el inefable fraseo de los violines en aquel otro pasaje tomado del **Compañero errante**.

Imposible sería detenernos con pormenor en todas las excelencias de esta versión, pero no quiero dejar de destacar también dos momentos del cuarto movimiento que me han impresionado especialmente: la expresividad de los violines en el célebre pasaje lírico y la coda, la más «Triumphal» (eso indica la partitura) que conozco. En general, Solti hace una interpretación extraordinariamente madura, en la que combina su habitual maestría técnica (fascinantes «ritenuti», asombrosos «glissandi», impresionantes «sforzandi», etc.) con un sentido del lirismo imprescindible en esta obra.

Un último comentario respecto del sonido. La grabación digital me parece también la mejor, dentro de las recientes producciones mahlerianas de Decca, y desde luego, superior a más «fría» y efectista de Abbado (DG). Aunque la excursión dinámica es impresionante, en ningún momento se produce sensación de artificiosidad; por el contrario, el realismo es máximo y la calidad tímbrica totalmente correcta.—**L.S.**

● ● ●

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

MENDELSSOHN: Concierto para violín y orquesta núm. 2 en Mi Menor, Op. 64. SAINT-SAENS: Concierto para violín y orquesta núm. 3 en Si Menor, Op. 61. Cho Liang Lin, violín. Philharmonia Orchestra. Director: Michael Tilson Thomas. CBS D 39007. Digital. Importación.

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

Segundo disco concertístico de Cho Liang Lin, éste sí con un repertorio coherente, comprometido y revelador de las virtudes técnicas y musicales de un violinista. El **Concierto** de Mendelssohn —punto de referencia obligado del género concertante para violín— conoce en este registro una versión muy peculiar, merced fundamentalmente a la extraordinaria labor directorial de Tilson Thomas, que propone un protagonismo de la orquesta casi nunca escuchado, pero que resulta, a tenor de lo oído, tremendamente acertado. En primer lugar, su dirección es atentísima, tanto en lo que respecta a las evoluciones del joven violinista formosano, como a la propia escritura orquestal de Mendelssohn. Así, hemos de destacar la nitidez con que surgen en el primer movimiento los «staccati» de las maderas (compases 72 ss., 226 ss., 351 ss. y 473 ss.), la importancia asignada a los saltos de cuarta en el timbal (que se inician justo en el primer compás), la presencia de los bajos en los compases 418 ss., marcando el contrapunto necesario de los diseños ascendentes y descendentes del violín, los «pizzicati» de los bajos en los compases 58 ss. o 63 ss. del segundo movimiento, el acertadísimo y muy mendelssohniano tratamiento de las maderas en todo el tercer movimiento o el amplio fraseo de violas y cellos en el bellísimo tema de los C. 148 ss. de este último movimiento. Lin toca, asimismo, su parte con convicción, estilo y musicalidad, pero su labor resulta más impersonal y menos acertada (demasiados portamentos, excesivos armónicos) que la del joven director norteamericano, que deja de mostrársenos aquí definitiva como una simple promesa (ya lo hizo también en gran medida en su extraordinario disco Prokofiev). Con todo, estamos ante un **Concierto** de Mendelssohn bellísimo (especialmente el segundo movimiento, rebosante de poesía y sensibilidad), en el que hallamos un protagonismo compartido de violín y orquesta y una pulcra atención por el más mínimo detalle vertido en la partitura por el compositor alemán.

También es muy peculiar la versión del **Concierto núm. 3** de Saint-Saëns, que goza últimamente del favor de la nueva generación de violinistas. Tilson Thomas nos propone otra vez un protagonismo orquestal mayor del habitual, aunque aquí no acaba de acertar del todo en la concepción musical del mismo. El director norteamericano nos propone una versión cálida, intensa, pero muy contenida, en contraste con el tradicional extrovertimiento que caracteriza las diferentes versiones de la partitura. Así, Lin y Tilson Thomas —que demuestran una insólida compenetración a lo largo del disco— delinean cuidadosamente un **Concierto** de Saint-Saëns que suena a nuevo, porque están ausentes en él esa exaltación y arrebato tan presentes en otras versiones (con la de Perlman y sobre todo, Stern a la cabeza). Es sin duda una aproximación interesante a la obra del compositor francés, pero no estoy muy seguro de si es realmente la más adecuada. Este enfoque preeminentemente lírico es ideal, claro, para el segundo movimiento (admirable aquí el diálogo constante entre violín y orquesta), pero poco acertado para los dos extremos, en los que la componente rapsódica es muy acusada. Con todo, la soberbia técnica de Lin (¡qué armónicos al final del segundo movimiento!), la transparente e idiomática dirección de Thomas (se oye absolutamente todo) y la convicción demostrada por ambos hacen de esta versión una muy atractiva opción para conocer un **Concierto** de Saint-Saëns DIFERENTE.

El sonido es espléndido —transparente, natural, con la presencia justa— y la prestación de la Orquesta Philharmonia, como siempre, perfecta. Alternativas recomendables del **Concierto** de Mendelssohn son Mintz/Abbado y Mutter/Karajan (ambas en DG); para el Saint-Saëns, las de Stern (CBS) y Perlman (DG), dirigidas por Barenboim, extraordinarias y espectaculares las dos, aunque ésta última goza de una grabación y un prensado muy superior.—**L.C.G.**

● ● ●

MOZART: Sinfonías núms. 38 «Praga» K 504; 39 K 543; 40 K 550; y 51 «Júpiter» K 551. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Karl Böhm. Deutsche Grammophon Privilege 2726 504, 2 discos.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

El presente doble Lp. era de esperar en la serie «Privilege», ya que las versiones de Karl Böhm al frente de la Filarmónica de Berlín, sobre las cuatro últimas **Sinfonías** de Mozart fueron durante muchos años versiones de gran venta, y de buena calidad interpretativa.

En realidad, se trata de tomas diferentes en el tiempo: 1960 (**núm. 38**), 1962 (**núms. 40** y **41**) y 1969 (**núm. 39**). Casi diez años de diferencia, dentro de un proyecto global que acabó en el gran álbum de las **46 Sinfonías** de Mozart. A los pocos años (1977), Böhm volvió a grabar las últimas **Sinfonías**, esta vez ya con SU Filarmónica de Viena.

El que estos discos fueran grabados con la de Berlín debió obedecer, con toda seguridad, a intereses comerciales y de contratación de la Deutsche Grammophon. Hay quien insiste en que tal hecho mermó el resultado concreto de la interpretación de Böhm, pero a mí me cuesta de creer y de apreciar. De hecho, si estas versiones se comparan con las nuevas, el cambio no es tan notable: hay, eso sí, una cierta mejora en **Sinfonías** que ya eran notables antes (como la **núm. 40**), pero el conjunto es muy similar.

De las versiones que comento, y que hace años que vengo escuchando, siempre me han parecido mucho mejores las interpretaciones de la **38** y de la **40**, e inferiores la **39** y la **41**. Esta última, la «**Júpiter**», es una sinfonía muy difícil, ya que cuesta acertar con los cuatro movimientos. Prefiero otras versiones clásicas, como Bruno Walter (CBS). En cuanto a la **39**, siempre me pareció que aquí Böhm no lograba sacar todo el partido de la inmensa alegría que la partitura encierra, y que otra grabación antigua, la de Fricsay (DG), describía casi como un frenesí.

La «**Praga**» encuentra en Böhm un intérprete, a mi gusto, ideal, que sabe estar cercano a ese ambiente dramático que la enlaza tan estrechamente con **Don Giovanni**: tiempos marcados, que resaltan una cierta tensión interna. En la **núm. 40**, Böhm se convirtió en paradigma de una manera de interpretarla. Su visión es clásica, pero a la manera del clasicismo luminoso griego, llena de serenidad y de contemplación. Incluso el ataque del primer movimiento se hace desmesuradamente contenido (y eso que está marcado «Allegro molto»...), en las antípodas de RECREACIONES populares de su melodía. Quizá toda ella sea superable, pero Böhm supo marcar un aire propio, que hace de esta versión una escucha inconfundible.

En las cuatro sinfonías Böhm se reveló como el gran mozartiano que era; pero no un mozartiano «standard», sino que huía de lo fácil para buscar siempre una manera de decir no tanto basada en la exploración orquestal como del fraseo y la suprema elegancia.

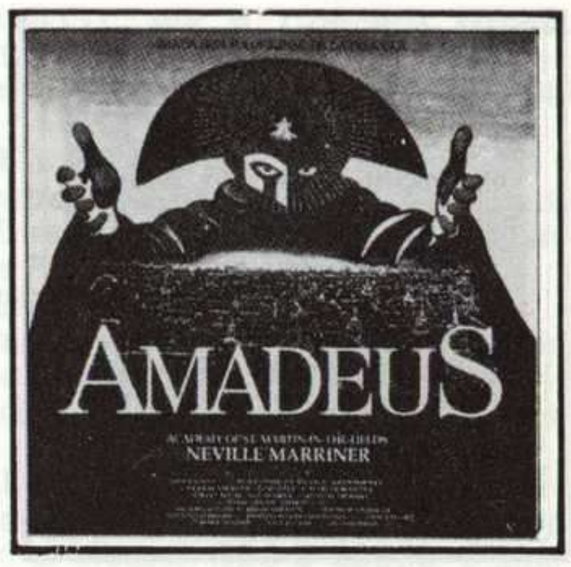
Sonido muy aceptable, en buen prensado.

Muy alta recomendabilidad para cualquiera que inicie su discoteca.—**SANTIAGO BUENO**.

● ● ●

MOZART: Banda sonora original de la película «Amadeus». Solistas instrumentales y vocales. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Neville Marriner. Hispavox 190164/5, 2 discos.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★



En la película de Milos Forman **Amadeus** se escucha, durante unos noventa minutos, música de Mozart, Salieri, Pergolesi, y música gitana de comienzos del siglo XVIII. La selección y dirección de los fragmentos musicales del filme fue encomendada al prestigioso Neville Marriner, quien realizó sin duda un buen trabajo. «*Mi mayor preocupación en* **Amadeus** —confiesa Marriner— *era presentar la música de forma impecable, no solamente desde un punto de vista técnico, sino también en lo que respecta a su integración con lo que se está viendo en la pantalla*. «*Una de las cosas que a mí me gustan en* **Amadeus** —añade—, *es que el rodaje se ha hecho alrededor de la música, y no al revés, como es habitual*».

Estas declaraciones de Marriner nos sirven para dejar constancia de su interesante trabajo (la música le da a **Amadeus** una brillantez inesperada), y para señalar que la edición de este disco tiene unos justificados visos comerciales que recuerdan las publicaciones en gran tirada de novelas sobre las cuales se ha realizado una película o una serie de televisión. Así, lo que en literatura tiene un carácter divulgador y complementario, se hace extensivo en este caso a Mozart, que podrá ser gozado en exquisito resumen (discutible como todo lo abreviado).

En cualquier caso se trata de un disco cuidadosamente dispuesto en cuanto al contenido, un poco impresentable por ejemplo en los fragmentos del **Requiem**, y no por la interpretación sino por los cortes. Un sonido de no excesiva calidad, una buena interpretación, John Tomlinson como «Commendatore» esta figura es leit-motiv en la película, son otros datos de un disco en el que la música se escogió en función de unas imágenes cuya desaparición consigue que lo que oímos, al ser destacado violentamente, pierda el efecto psicológico de la relación, con lo cual se dispersa el contenido sublime de las obras de Mozart como unidad, y se afianza, repito, el respetable carácter divulgador de lo condensado.—**ANDRES FERNANDEZ RUBIO**

● ● ●

PALACIO, Carlos: España en mi corazón. Ofrenda a Shostakovich. Fernando Puchol, piano. Alberri ALS-10.107/08-A.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

El encabezamiento puede llevar a engaño: ¿un compositor nuevo? Todo lo contrario, estamos ante un autor en la etapa final de su creatividad. Carlos Palacio nació en Alcoy en 1911 y fue alumno de Pérez Casas y Conrado del Campo. Su prácticamente total desconocimiento actual es sólo explicable por la historia española contemporánea. Palacio se vio forzado a exilarse desde los años cincuenta, volviendo esporádicamente a España desde 1978, pero manteniendo la

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



residencia en París. La música de Palacio refleja a veces una actitud política —**Cantata Lenin**, con texto de Blas de Otero (1969)— aunque su rasgo distintivo más profundo sea su españolidad. Los 23 números, agrupados en dos cuadernos, de **España en mi corazón** no se entienden sin la nostalgia del exilio. La colección de piezas breves encuentra su motivación en los dramáticos momentos que marcaron la vida de Palacio: **Canto fúnebre, Madrid 1936**; **Ante la tumba de Antonio Machado, Granada (Elegía a un poeta)**, **Meditación ante una tumba (A Miguel Hernández)**. También hay lugar para el lirismo y la meditación. La expresión personal, propósito declarado de la música de Palacio, es quizá otro de los motivos del apartamiento de su obra de los cauces de difusión. Carlos Palacio se sirve de un lenguaje totalmente tradicional, que él quiere como propio, radicalmente alejado de las corrientes actuales. La valoración de su obra dependerá de la óptica de la que se parte. El oyente tiene la palabra.

Ningún otro pianista defendería la obra de Palacio con tan honda convicción como Puchol. El intérprete, uno de los valores jóvenes más firmes, sintoniza al máximo con la sensibilidad de Palacio, dotando a cada pieza del carácter y la sonoridad precisos.

Un disco que cumple la inestimable función de descubrirnos un autor español vivo.—**E.M.M.**

● ● ●

PUCCINI: Turandot. Eva Marton, José Carreras, Katia Ricciarelli, Jean-Paul Bogart, Waldemar Kmentt, Robert Kerns; Helmut Wildhaber, Heinz Zednik, Kurt Rydl. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director: Lorin Maazel. (Grabación en directo, en Viena). CBS I3M 39160, 3 discos. Digital. Importación.

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

Esta gran ópera póstuma de Puccini, seguramente la más innovadora en sus formas musicales, en la que el compositor trabajó febrilmente durante los últimos meses de su vida, intuyendo con claridad su próximo fin víctima de una cruel enfermedad de garganta, y sin llegar a terminarla, fue completada, como es sabido, por Franco Alfano en base a los apuntes que dejó Puccini, y estrenada en La Scala de Milán bajo la batuta de Toscanini. Ha sido llevada al disco en numerosas ocasiones, interpretada por los más destacados cantantes y directores. El presente registro es excepcional, no sólo por su excelente reparto, sino por la singularidad de tratarse de una grabación en vivo, excelentemente logrado desde el punto de vistra técnico, de una memorable representación que tuvo lugar en Viena en septiembre de 1983. Esta circunstancia conlleva el especial atractivo de permitir escuchar, con una calidad de sonido próxima a la de las mejores grabaciones de estudio actuales, un evento musical con presencia de público, haciéndose patente que los cantantes están más auténticamente entregados a sus papeles, al igual que orquesta y director, que vibran con mayor intensidad. Tiene el inconveniente, por otra parte, de que una vez escuchados varias veces, los pasajes que puedan haber resultado más imperfectos, pueden terminar por cansar.

Pasando al análisis de los diferentes elementos, es preciso destacar que la dirección es magnífica, con mucho nervio, expansión y efectismo dramático, amplitud expresiva, con sensibilidad poética en los pasajes más líricos, si bien debido quizás a las características de la grabación, en algunos momentos la percusión resulta excesivamente trepidante.

La voz y temperamento de Eva Marton resultan adecuados al dificilísimo y escarpado papel de «Turandot», muy vibrante y potente, de timbre homogéneo pero bastante áspero y duro, que responde bien al temperamento



soberbio y cruel de la princesa china que odia a la par que teme a los hombres; excelente técnicamente, venciendo las tiranteces de la tesitura con soltura y valentía, con graves redondos de emotividad histriónica, «pianos» logrados con maestría, y agudos grandes aunque algo abruptos. Su interpretación, en conjunto, no alcanza la altura, en mi opinión, de las de Birgit Nilsson, que tantas veces ha grabado este papel. Carreras es un «Calaf» apasionado y arrollador, sacando de cada frase la máxima expresión e intencionalidad. La voz, de primerísima calidad y belleza, ha perdido frescura tímbrica y acusa alguna dificultad en los agudos, con cambios de color, pero todo ello pasa a un segundo plano ante su enorme fuerza expresiva y musicalidad. Ricciarelli, como «Liu», revela una considerable maestría profesional e impecable musicalidad, aunque su voz resulta destimbrada y carece de la dulzura que este lírico papel requiere. Bien logrados los etéreos pianísimos, pero faltos de vibrato. Junto a los tres personajes principales, el resto del reparto, que incluye cantantes tan conocidos como Robert Kerns, Waldemar Kmentt y Kurt Rydl, es de una calidad extraordinaria y poco usual, sobre todo para una representación en vivo. El bajo Bogart es un «Timur» de primera calidad, de voz noble y generosa.

Es inevitable destacar la excelente labor de los Coros, de tan vital importancia en esta ópera.

Resumidamente, esta versión se sitúa entre las mejores existentes: a la altura de la de Mehta (Sutherland, Pavarotti, Caballé), en la que destaca la magnífica dirección y la «Liu» de Caballé, si bien Sutherland no es muy adecuada para «Turandot» y Pavarotti resulta algo superficial. Se compara favorablemente con las más antiguas: Molinari-Pradelli (Nilsson, Corelli, Scotto), muy bien las tres voces y acertada la dirección; la de Leinsdorf (Nilsson, Tebaldi, Bjoerling) (no en España), con el mejor de los repartos imaginables, pero la dirección floja; y también Erede (Borkh, del Monaco, Tebaldi), en general más desigual.

La realización técnica, considerando las dificultades que entraña la grabación en directo, es de primera calidad, con brillantez sonora y muy bien diferenciados los planos. En algunos momentos aislados, la orquesta cubre a los cantantes en exceso; en otros, la voz solista queda un poco alejada («Nessun dorma»), y alguna vez el sonido de la orquesta se pierde momentáneamente, pero son detalles muy esporádicos y sin mayor trascendencia. En definitiva, una versión muy recomendable.—**FRANCISCO CHACON**

● ● ●

POULENC: Stabat Mater. Salve Regina. Letanías a la Virgen Negra. Michele Lagrange, soprano. Coro y Orquesta Nacional de Lyon. Director: Serge Baudo. Harmonia Mundi France, HMC 5149. Importación.

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

Cuando llegó este disco a mis manos para realizar su crítica me sorprendí: mis gustos, conocidos por la Redacción, derivan sobretodo hacia la música sacra y el oratorio (amén de otras incursiones, y de que ME GUSTE TODO en general), y ello da pocas ocasiones a conocer la música posterior a la Gran Guerra de 1914. Pero como parece que últimamente me toca criticar todos los diversos **Stabat Mater** que al mercado se lanzan, también éste debía llegarme a mí. Ante la natural prevención por lo desconocido, decidí escuchar y permanecer abierto a la sorpresa: y ésta, por fortuna, se produjo; quedé perplejo de constatar cómo un autor del siglo XX ha podido conectar con la gloriosa tradición que rodea esta pieza de la Secuencia del día de los Dolores de la Vírgen, y cómo, también, ha sido capaz de sentir el subyugante texto atribuido a Jacopone da Todi, una especie de monje poco dado al orden, de finales de siglo XIII, en el cultivo de la controversia franciscana.

Poulenc se adapta perfectamente al texto. Su facilidad melódica no cae jamás en lo fácil, sino que está construído con sencillez, dentro de un edificio armónico singular. Son particularmente apreciables las secciones «Quis est homo, qui non fleret» o «Pro peccatis suae gentis».

También es interesante, por su gran originalidad, el tratamiento del **Salve Regina**, para coro a cappella. Se caracteriza por su clima de serenidad y contemplación.



Las **Letanías a la Virgen Negra**, compuestas en agosto de 1936, fueron dedicadas a Nuestra Señora de Rocamadour y encabezan el comienzo de la composición de música religiosa de Poulenc, tras el retorno a la fe cristiana. Quieren expresar toda la emoción del compositor, que se centra en torno a una súplica inicial, «Jésus-Christ, écoutez-nous» y se desarrolla dentro de una atractiva orquestación mientras el coro recita una letanía tranquila, casi descriptiva.

La interpretación es, a mi juicio, muy correcta. El coro canta con gran gusto, y se aprecia su labor, propia de una formación joven, que canta con ganas e interés. Permanece siempre afinado, y es sobrio y justo en el ataque, aun cuando nos hubiera gustado una mayor variedad dinámica, pues se le hace cantar dentro de unos límites bastante estrechos.

La soprano Michele Lagrange posee una voz bella y cumple bien su cometido, si bien le falta algo más de calor. Buena la orquesta y muy atenta la dirección de Baudo, que se esfuerza en traslucir una atmósfera tensa y, a la vez, tranquila.

La grabación, al parecer, es analógica, de agosto de 1984. Buena toma de sonido y prensado muy claro.—**S.B.S.**

● ● ●

● ● ●

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Discos editados

Entre el 25 de enero y el 1 de abril de 1985

I. ORQUESTAL

ADAM: Giselle. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: H. von Karajan. Decca Ace of Diamonds 9-42643.2.

BACARISSE: Concertino para guitarra. RODRIGO: Fantasía para un Gentilhombre. N. Yepes. Orquesta Sinfónica de la R.T.V. Española. Director: O. Alonso. Deutsche Grammophon Privilege 410 946-1.2.

BACH: Conciertos y obras orquestales completas. T. Pinnock, K. Gilbert, S. Standage. The English Concert. Director: T. Pinnock. Archiv 413073-1.6, 10 discos. Digital y analógico. Importación. Oferta.

BACH: Conciertos para clave BWV 1052 y 1056. Concierto para 4 claves, BWV 1065. M. Dalberto, A. Queffelec, M.J. Pires, H. Dreyfus. Directores: J.F. Paillard, M. Corboz. Erato EPR 15568 Importación.

BACH: Suites orquestales núms. 1 y 2. Orquesta de Cámara J.F. Paillard. M. Larrien. Director: J.F. Paillard. Erato EPR 15556. Importación.

BACH: Suites orquestales núms. 3, 4 y 5. Orquesta de Cámara J.F. Paillard, M. André. Director: J.F. Paillard. Erato EPR 15557. Importación.

BARTOK: Concierto para orquesta. Orquesta Sinfónica de Boston. Director. R. Kubelik. Deutsche Grammophon Privilege 25 35499.2.

BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 1. W. Kempff. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: F. Leitner. Deutsche Grammophon Privilege 2535490.9.

BEETHOVEN: Conciertos para piano núms. 2 y 4. W. Kempff. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: F. Leitner. Deutsche Grammophon Privilege 2535426.8.

BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 3. W. Kempff. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: F. Leitner. Deutsche Grammophon Privilege 410 940-1.8.

BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 5 «Emperador». W. Kempff. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: F. Leitner. Deutsche Grammophon Privilege 410 842-1.7.

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 1 y 2. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: H. Schmidt-Isserstedt. Decca Ace of Diamonds 9-42640.1.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 4. Obertura La Consagración del Hogar. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: H. Schmidt-Isserstedt. Decca Ace of Diamonds 9-426 41.8.

BRUCH: Concierto para violín núm. 1. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2. I. Perlman. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: B. Haitink. Emi 2701051. Digital. Importación.

CONUS, KORNGOLD: Conciertos para violín. I. Perlman. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director: A. Previn. EMI 067-03976. Digital. Importación.

CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: L. Maazel. Decca Ace of Diamonds 9-42646.3.

CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 5. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: L. Maazel. Decca Ace of Diamonds 9-42647.0.

CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 «Patética». Orquesta Filarmónica de Viena. Director: L. Maazel. Decca of Diamonds 9-42648.7.

CHAIKOVSKY: las Suites de Ballet: La Bella Durmiente, Cascanueces, El Lago de los Cisnes. Romeo y Julieta. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon Privilege 2726 509.8, 2 discos.

DEBUSSY: Tres Nocturnos. RAVEL: Dafnis y Cloe, suite núm. 2. Pavana para una infanta difunta. Coro del Conservatorio de Nueva Inglaterra. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: C. Abbado. Deutsche Grammophon Privilege 410942-1.6.

DVORAK: Sinfonía núm. 9, «Del Nuevo Mundo». Orquesta New Philharmonia, Londres. Director: A. Dorati. Decca Ace of Diamonds 9-42649.4.

FALLA: El Amor Brujo. STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego, suite. G. Bumbry. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: L. Maazel. Deutsche Grammophon Privilege 410 944-1.4.

FAURE: Balada para piano y orquesta. Masques et Bergamasques, Pavana. Pelléas et Mélisande. J. Hubeau. Orquesta de Cámara de Lausana. Director: A. Jordan. Erato STU 71495. Importación.

GOUNOD: Vals y ballet de Fausto. OFFENBACH: Gaité Parisienne, selección. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon Privilege 410 943-1.5.

HAENDEL: Ballets de Alcina, Il Pastor fido y Terpsichore. English Baroque Soloists. Director: J.E. Gardiner. Erato NUM EPR 15561. Importación.

HAENDEL: los 6 Concerti grossi Op. 3. Orquesta de Cámara J.F. Paillard. Director: J.F. Paillard. Erato EPR 15565. Importación.

HAENDEL: los 3 Conciertos para oboe. Concierto para trompeta. Sonata para violín y orquesta. J. Chambon, M. André, G. Jarry. Orquesta de Cámara J.F. Paillard. Erato EPR 15564. Importación.

HAENDEL: Conciertos para órgano Op. 4 núms. 1-4. M.C. Alain. Orquesta de Cámara J.F. Paillard. Director: J.F. Paillard. Erato EPR 15561. Importación.

HAENDEL: Música para los Reales Fuegos Artificiales (versión original para viento). Concerto Grosso de El Festín de Alejandro. Concerto a due cori núm. 2. Schola Cantorum Basiliensis, Capella Coloniensis. Director: A. Wenzinger. Archiv Privilege 2547 006.7.

HAYDN: Conciertos para lira organizzata núms. 1, 3 y 5. H. Ruf, S. Lautenbacher, R. Nielen, F. Beyer, H. Bernat, O. Uhl, J. Koch, W. Hoffmann, H. Irmscher. Hispavox 160 257.

HAYDN: Sinfonías núms. 94 «Sorpresa» y 98. Orquesta de Cámara Escocesa. Director: R. Leppard. Erato NUM 75151. Digital. Importación.

HONEGGER: Sinfonía núm. 4 «Delicae Basiliensis». ROUSSEL: Suite en Fa, Op. 33. Orquestas Nacional de la RTF y Lamoureux, París. Director: C. Münch. Erato EPR 15554. Importación.

MOZART: Conciertos para flauta y arpa, clarinete y flauta. Andante para flauta. J.P. Rampal, A. Adorjan, L. Laskine, J. Lancelot. Orquesta de Cámara J.F. Paillard. Director: J.F. Paillard. Erato DUE 20228, 2 discos. Importación.

MOZART: los 3 Conciertos para piano K 107. J. SCHROETER: Concierto para piano Op. 3/3. M. Perahia. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: M. Perahia. CBS IM 39222. Digital. Importación.

MOZART: Conciertos para piano núms. 16 al 21. M. Perahia. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: M. Perahia. CBS M 39246, 3 discos. Importación.

MOZART: Sinfonías núms. 38 al 41. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: K. Böhm. Deutsche Grammophon Privilege 2726504.3, 2 discos.

MOZART: Sinfonías núms. 40 y 41 «Júpiter». Orquesta New Philharmonia, Londres. Director: C.M. Giulini. Decca Ace of Diamonds 9-42642.5.

PROKOFIEV: Chout, Romeo y Julieta: suites. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: C. Abbado. Decca Ace of Diamonds 9-42651.7.

RAVEL: Alborada del Gracioso. Bolero. Rapsodia Española. La Valse. Orquesta Nacional de Francia. Director: L. Maazel. CBS D 37 289. Digital. Importación.

ROSSINI: Oberturas de El Asedio de Corinto, La Italiana en Argel, Maometto II, Otello y Semiramide. Orquesta Philharmonia, Londres. Director: C. Scimone. Erato EPR 15551. Importación.

A. SCARLATTI: los 6 Concerti Grossi. Orquesta Alessandro Scarlatti, Nápoles. Director: E. Gracis. Archiv Privilege 2547 020.3.

SCHUBERT: Sinfonías núms. 4 «Trágica» y 8 «Inacabada». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: K. Böhm. Deutsche Grammophon Privilege 410 947-1.1.

J.STRAUSS: Valses, polcas, marchas y oberturas. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon Privilege 2726507.4, 2 discos.

VIVALDI: Las Cuatro Estaciones. L. Maazel, R. Pasquier, P. Fontanarosa. Solistas. Director: L. Maazel. CBS D 39008. Digital. Importación.

VIVALDI: Las Cuatro Estaciones. J. Kulka. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director: K. Münchinger. Decca Ace of Diamonds 9-42652.4.

VIVALDI: Las Cuatro Estaciones: A.S. Mutter. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: H. von Karajan. EMI 2701021. Digital. Importación.

II. CAMARA

BACH: Música de cámara (incl. Ofrenda Musical). Música Antigua Colonia. Archiv 413034-1.2, 9 discos. Digital. Importación. Oferta.

BEETHOVEN: Sonatas para violoncelo y piano núms. 3 y 5. Yo-Yo Ma, E. Ax. CBS IM 39024. Digital. Importación.

EINEM: Cuarteto de cuerda núm. 1. STRAVINSKY: Obra completa para cuarteto de cuerda. Cuarteto Alban Berg. EMI 270 100.1. Digital. Importación.

HAENDEL: 4 Sonatas para flauta de pico. H.M. Linde, C. Hogwood, P. Ros. EMI 067-46683. Digital. Importación.

III. INSTRUMENTAL

BACH: Obras para cémbalo, vol. 1: El Clave bien temperado, 15 Invenciones, 15 Sinfonías, 7 Toccatas, Concierto Italiano, Obertura Francesa, Fantasía cromática y fuga, Variaciones Goldberg, etc. K. Gilbert, T. Pinnock. Archiv 413103-1.6, 10 discos. Importación. Oferta.

BACH: Obras para cémbalo, vol. 2: 6 Suites Inglesas, 6 Suites Francesas, 6 Partitas, 2 Suites, 18 Pequeños Preludios, Capriccio, Applicatio, 3 Minuetos, 4 Dúos, etc. H. Dreyfus, R. Kirkpatrick. Archiv 413114-1.2, 10 discos. Importación. Oferta.

BACH: Obras para instrumentos solistas: laúd, violín, violoncelo. G. Sollscher, N. Milstein, P. Fournier. Archiv 413094-1.6, 8 discos. Importación. Oferta.

BACH: Obras para órgano. H. Walcha, K. Richter. Archiv 413125-1.8, 16 discos. Importación. Oferta.

BACH: Sonatas en trío núms. 1-4. M.C. Alain. Erato EPR 15559. Importación.

BACH: Toccatas y fugas BWV 538, 540 y 565. Fantasía y fuga BWV 537. M.C. Alain. Erato IPR 15560. Importación.

CHOPIN: Sonatas para piano núms. 2 «Marcha Fúnebre» y 3. F.R. Duchable. Erato NUM. 75168. Digital. Importación.

MOZART: Sonatas para piano núms. 8, 11, 14 y 16, K 310, 331, 457 y 545. Fantasías K 397 y 475. M.J. Pires. Erato DUE 20222, 2 discos. Importación.

PALACIO, Carlos: Obra completa para piano. F. Puchol. Alberri ALS-10.107/08 A, 2 discos.

RACHMANINOV: 2 Etudes-tableaux Op. 39. 4 Momentos Musicales Op. 16. 5 Preludios Op. 23. A. Gavrilov. EMI 270106 1. Digital. Importación.

RAVEL: Gaspard de la Nuit. Jeux d'Eau. Miroirs. M. Haas. Erato EPR 15552. Importación.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SCRIABIN: 24 Preludios. Sonata núm. 4. Estudio Op. 42. A. Gavrilov. EMI 2700 901. Digital. Importación.

SCHUBERT: los 8 Impromptus. W. Kempff. Deutsche Grammophon Privilege 2535 331.5.

SCHUBERT: las Marchas para piano a 4 manos. J. Frantz, C. Eschenbach. EMI 157-43260/1, 2 discos. Importación.

SCHUMANN: Escenas de Niños. Escenas del Bosque. Hojas multicolores, núms. 1, 2 y 4. M.J. Pires. Erato NUM. 75178. Digital. Importación.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: Cantatas, vol. 1 (Adviento): BWV 1, 4, 6, 12, 13, 23, 28, 58, 61, 63, 64, 65, 67, 81, 82, 87, 92, 104, 108, 111, 121, 124, 126, 132, 158, 171 y 182. Mathis Armstrong, Schädle, Reynolds, Töpper, Schreier, Haefliger, FischerDieskau, Adam. Coro y Orquesta Bach, Munich. Director: K. Richter. Archiv 413000-1.0, 12 discos. Importación. Oferta.

BACH: Cantatas, vol. 2 (Ascensión, Pentecostés, Trinidad): BWV 9, 10, 11, 21, 24, 30, 34, 39, 44, 45, 68, 76, 93, 102, 105, 129, 135, 137, 147, 175, 178, 179, 187 y 199. Mathis, Buckel, Reynolds, Töpper, Hamari, Schreier, Haefliger, Kesteren, Fischer-Dieskau, Moll, Engen. Coro y Orquesta Bach, Munich. Solistas de la Semana Bach, Ansbach. Director: K. Richter. Archiv 413013-1.4, 12 discos. Importación. Oferta.

BACH: Cantatas, vol. 3 (Domingos después de Trinidad): BWV 5, 8, 17, 26, 27, 33, 38, 51, 55, 56, 60, 70, 78, 80, 96, 100, 106, 115, 116, 130, 139, 140, 148 y 180. Mathis, Buckel, Hamari, T. Schmidt, Töpper, Schreier, Haefliger, Kesteren, Fischer-Dieskau, Engen. Coro y Orquesta Bach, Munich. Solistas de la Semana Bach, Ansbach. Director: K. Richter. Archiv 413026-1.8, 12 discos. Importación. Oferta.

BACH: las Cantatas profanas completas. Mathis, Augér, Popp, Watkinson, Hamari, Schreier, Büchner, Adam, Lorenz. Solistas de Berlín. Orquesta de Cámara de Berlín. Director: P. Schreier. Archiv 413 039-1.2, 11 discos. Importación. Oferta.

BACH: Oratorio de Navidad. 4 Misas breves. Motetes. Lieder. Hopfner, Hillebrand, Krahmer, Burmeister, Schreier, Speiser. Cantores de la Catedral de Ratisbona. Coro de la Cruz, Dresde. Capella Accademica Viena. Collegium St. Emmeram. Orquesta Filarmónica de Dresde. H. Bilgram. K. Richter. Directores: H.M. Schneidt, M. Flämig. Archiv 413 062-1.0, 10 discos. Importación. Oferta.

BACH: Pasiones según San Mateo y San Juan. Gran Misa en Si menor. Magnificat. Mathis, Baker, Schreier, Fischer-Dieskau, Salminen, Hopfner, Baldin, Hillebrand, Ahrens, Stader, Töpper, Haefliger, Engen. Cantores de la Catedral de Ratisbona. Collegium St. Emmeram. Coro y Orquesta Bach, Munich. Director: K. Richter, H.M. Schneidt. Archiv 413 051-1.4, 10 discos. Importación. Oferta.

BEETHOVEN: Lieder. D. Fischer-Dieskau, H. Holl. EMI 2700423, 3 discos. Digital. Importación.

CERERÓLS: las 5 Misas tonales. Escolanía y Capilla de Música de Montserrat. Director: I. Segarra. Montserrat DAM-3002/3, 2 discos.

CERERÓLS: Vespres de la Mare de Déu. Escolanía y Capilla de Música de Montserrat. Ars Musical. Director: I. Segarra. Montserrat DAM-4005.

CERERÓLS: 9 Villancets. Escolanía y Capilla de Música de Montserrat. Director: I. Segarra. Montserrat DAM-4006.

CERERÓLS: 6 Villancets. Escolanía y Capilla de Música de Montserrat. Director: I. Segarra. Montserrat DAM-4007.

DUPARC: 7 Canciones. RAVEL: Sheherazade. K. Te Kanawa. Orquesta de la Opera Nacional de Bélgica. Director: J. Pritchard. EMI 2701351. Digital. Importación.

FERRER, Anselm: Missa Abbatialis. Hymne a la Mare de Déu de Montserrat. Hymne de la Festa de Sant Benet. Lamentació II del Dissabte Sant. Salve Montserratina. G. Estrada. Escolanía y Capilla de Música de Montserrat. Director: I Segarra. Montserrat DAM-4001.

MAHLER: La Canción de la Tierra. Merriman, Heafliger. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: E. Jochum. Deutsche Grammophon Privilege 25 35 184.7.

RAVEL: Canciones completas. Berganza, Lott, Mesplé, Norman, Bacquier, Van Dam. D. Baldwin, M. Debost, R. Fontanarosa. Conjunto de Cámara de la Orquesta de París. Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director: M. Plasson. EMI 2701393, 3 discos. Digital. Importación.

SCHUBERT: Obras Corales Sacras, vol. 1. Donath, Popp, Fassbaender, Schreier, Dallapozza, Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: W. Sawallisch. EMI 157-43300/02, 3 discos. Digital. Importación.

SCHUBERT: Obras Corales Sacras, vol. 2. Donath, Popp, Fassbaender, Schreier, Dallapozza, Araiza, Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: W. Sawallisch. EMI 157-43303/05, 3 discos. Digital. Importación.

SCHUBERT: Obras Corales Sacras, vol. 3. Donath, Popp, Venuti, Fassbaender, Tear, Protschka, Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: W. Sawallisch. EMI 157-1436 073, 4 discos. Digital. Importación.

WEILL: Los Siete Pecados Capitales. Ross, Rolfe-Johnson, Caley, Rippon, Tomlinson. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Director: S. Rattle. EMI 1076 981. Digital. Importación.

V. OPERA

DONIZETTI: Don Pasquale. Bruscantini, Freni, Winbergh, Nucci, Fabbris. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia, Londres. Director: R. Muti. EMI 1434363, 2 discos. Digital. Importación.

DONIZETTI: Lucia di Lammermoor. Gruberova, Kraus, Bruson, Lloyd. Coro Ambrosian. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director: N. Rescigno. EMI 2700 643, 3 discos. Digital. Importación.

GLUCK: Armide. Palmer, Rolfe-Johnson, Herincx, Finnie, Burgess, Slorach. Richard Hickox Singers. City of London Sinfonía. Director: R. Hickox. EMI 107 7513, 3 discos. Digital. Importación.

GOUNOD: Roméo et Juliette. Kraus, Malfitano, Van Dam, Quilico, Murray, Bacquier, Taillon, Burles. Coro Regional de Midi Pyrénées. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director: M. Plasson. EMI 2701 423, 3 discos. Digital. Importación.

HINDEMITH: Matías el Pintor. Fischer-Dieskau, King, Koszut, Wagemann, Cochran, Meven, Feldhoff, Malta, Grobe, T. Schmidt. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: R. Kubelik. EMI 165-03515/17, 3 discos. Importación.

OFFENBACH: Ba-Ta-Clan. Les Bavards. Solistas. Coro Philippe Caillard. Orquesta Lírica de la RTF. Director: M. Couraud. Erato DUE 20240, 2 discos. Importación.

R. STRAUSS: Arabella. Varady, Fischer-Dieskau, Donath, Dallapozza, Berry, H. Schmidt, Winkler, Becht, Höbarth, Soffel. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. Director: W. Sawallisch. EMI 165-64456/8, 3 discos. Digital. Importación.

R. STRAUSS: Daphne. Popp, Goldberg, Schreier, Wenkel, Moll. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: B. Haitink. EMI 1435823, 2 discos. Digital. Importación.

R. STRAUSS: Intermezzo. Popp, Fischer-Dieskau, Dallapozza, Fuchs, Finke, Moll, Grumbach, Hirte. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: W. Sawallisch. EMI 165-30983/5, 3 discos. Importación.

SUPPÉ: Boccaccio. Rothenberger, Prey, Moser, Böhme, Dallapozza, Berry. Coro de la Opera Estatal de Baviera. Orquesta Sinfónica de Baviera. Director: W. Boskovsky. EMI 157-30216/7, 2 discos. Importación.

WAGNER: Escenas de la Walkyria, El Ocaso de los Dioses, Lohengrin, Tannhäuser y Tristán e Isolda. B. Nilsson. Directores: H. Knappertsbusch, E. Downes, E. Leinsdorf y Sir G. Solti. Decca Grandi Voci 9-42023.2.

WAGNER: El Holandés errante. Van Dam, Vejzovic, Moll, Hofmann, Borris, T. Moser. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. EMI 2700133, 3 discos. Digital. Importación.

VI. RECITALES

BASTIANINI, Ettore: Arias de óperas de DONIZETTI, GIORDANO, PONCHIELLI, PUCCINI, ROSSINI y VERDI. Directores: A. Erede, F. Molinari-Pradelli, G. Gavazzeni, T. Serafín. Decca Grandi Voci 9-42020.1.

BERGANZA, Teresa: Arias de óperas de CHERUBINI, GLUCK, HAENDEL, MOZART, PERGOLESI y ROSSINI. Directores: Sir A. Gibson, R. Bonynge, J. Pritchard, I. Kertesz. Decca Grandi Voci 9-42024.9.

BERGONZI, Carlo: Arias de óperas de CILÉA, GIORDANO, MEYERBEER, PONCHIELLI y VERDI. Directores: G. Gavazzeni, J. Pritchard, Sir G. Solti, H. von Karajan y L. Gardelli. Decca Grandi Voci 9-42022.5.

BJÖRLING, Jussi: Arias de CILEA, GIORDANO, LEHAR, MASCAGNI, PONCHIELLI, PUCCINI y VERDI. Directores: A. Erede, F. Reiner. Decca Grandi Voci 9-42016.5.

CORELLI, Franco: Arias y dúos de óperas de CILEA, GOUNOD, PONCHIELLI, PUCCINI y ZANDONAI. R. Tebaldi. Directores: L. Maazel, A. Guadagno, R. Bonynge. Decca Grandi Voci 9-42021.8.

«FANDANGO». D. SCARLATTI: Fandango en Fa mayor. Sonata en Sol mayor. Sonatas para clave de ALBERO, COURCELLE, HERRANDO, NEBRA y V. RODRIGUEZ. G. Gálvez. Ensayo ENY-D 2201. Digital.

«FLAUTA DE PAN». BACH: Suite orquestal núm. 2. MOZART: Concierto para flauta núm. 1. QUANTZ: Concierto para flauta en Sol mayor. S. Stanciu. Orquesta de Cámara de Lausana. Director: A. Jordan. Erato NUM 75187. Digital. Importación.

HORNE, Marilyn: Arias de óperas de BELLINI, DONIZETTI, ROSSINI y VERDI: Directores: R. Bonynge, S. Varviso, H. Lewis. Decca Grandi Voci 9-42017.1.

«MUSICA INGLESA PARA PEQUEÑA ORQUESTA». Obras de **DELIUS, VAUGHAN WILLIAMS y WALTON.** P. Zukerman. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: D. Barenboim. Deutsche Grammophon Privilege 410 949-1.9.

«POLIFONIA : ENCUENTRO NACIONAL JUVENIL, CUENCA 1984». Compañía Fonográfica Española CFE ES-34183/84, 2 discos.

SIMIONATO, Giulietta: Arias de óperas de BELLINI, DONIZETTI, MASCAGNI, ROSSINI y VERDI. Directores: A. Erede, O. de Fabritiis, F. Ghione, T. Serafin, Sir G. Solti, H. von Karajan, F. Molinari-Pradelli. Decca Grandi Voci 9-42019.5.

«SONATAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVII», Vol. 2. De **R. ANGLES, BAGUER, CASANOVES, FREIXANET, GALLES, LIDON, MONTERO, F. RODRIGUEZ, B. SERRANO** y **A. SOLER.** P. Cano. Ensayo ENY-961.

«TROMPAS DE CAZA». Obras diversas. Grupo Les Echos de Bellefonds. Erato ERA 9273. Importación.

ZABALETA, Nicanor: «Música española para arpa de los siglos XVI y XVII». De **L. ALBERTO, CABEZON, FERNANDEZ DE HUETE, FERNANDEZ PALERO, MUDARRA, J. RODRIGUEZ, RUIZ DE RIBAYAZ** y **ANONIMO.** Archiv Privilege 2547 049.4.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

etnos
05 - A - XXVII

PRIMERA GRABACION CON INSTRUMENTOS DE LA EPOCA

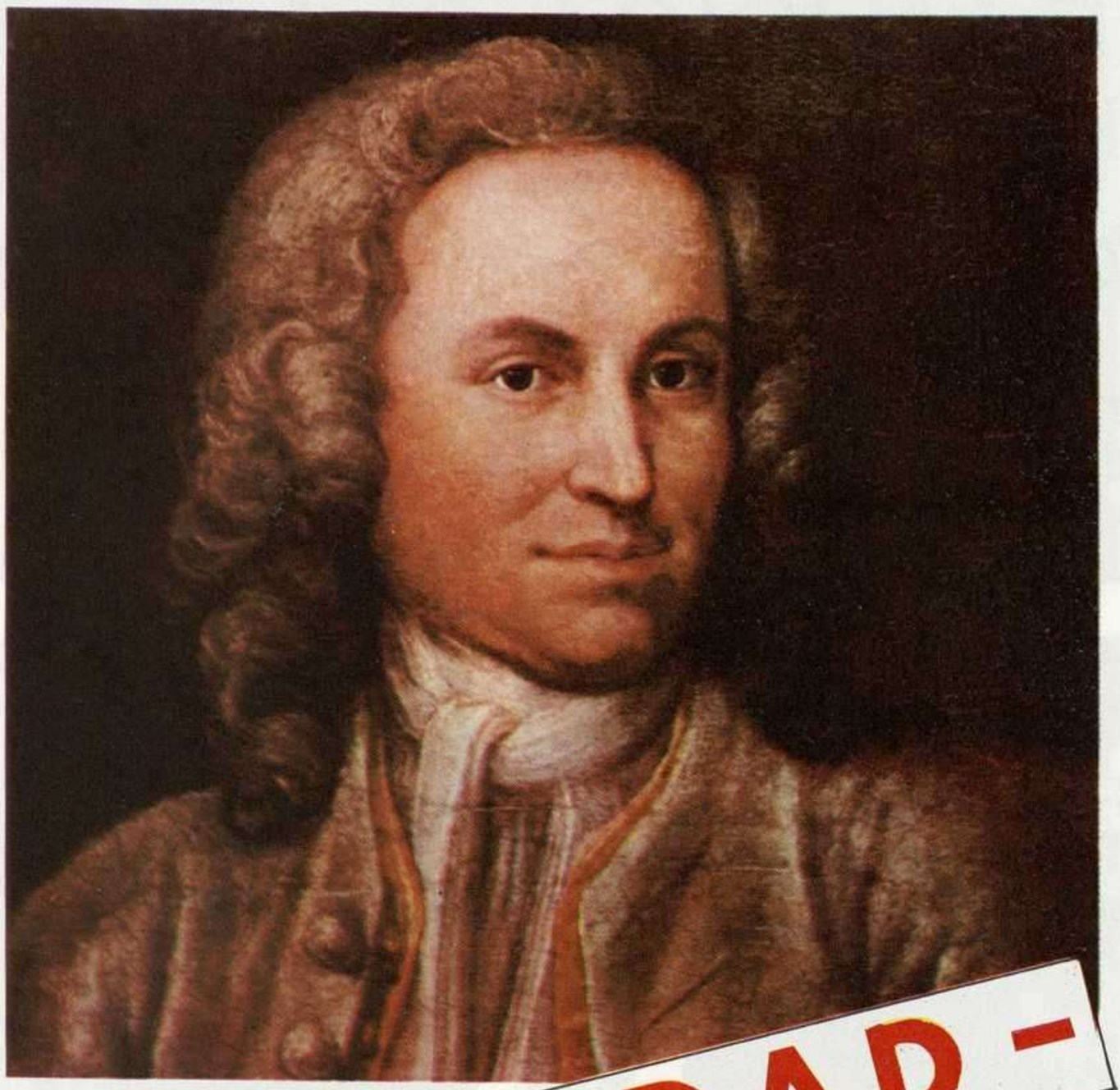
GRABACION DIGITAL

J. S. Bach

Geistliche Lieder und Arien

Lieder y Arias

ALBICASTRO ENSEMBLE



EDICION PATROCINADA PO[illegible]ERIOR

- NOVEDAD -

OTROS TITULOS DE LA COLECCION "**etnos**"

02 - A - X
- MANUEL CANALES
Cuartetos para Cuerda
Cuarteto Hispánico Numen

02 - A - XI
- MARIANA MARTINEZ
Concierto Clave. Sinfonía
Orquesta de Cámara Española

02 - C - XIII
- JOAQUIN TURINA
Las Sonatas para Violín y Piano
Víctor Martín / Miguel Zanetti

02 - A - XVI
- CARLOS ORDOÑEZ
Sinfonías
Nova Schola Pratensis

02 - A - XX
- P.A. SOLER
Misa y Magnificat
Coro y Orquesta de Cámara "Villa de Madrid"

02 - A - XXI
- C. BAGUER
Sonatas
J. Vilaprinyó

etnos
Apartado 53046
28080 - Madrid

05 - A - XXII
- FRESCOBALDI
Arie Musicali per Cantarsi
Albicastro Ensemble

04 - A - XXIII
- PEDRO LERMA
Bocetos, Preludios, Improntus
Pedro Lerma

02 - C - XXIV/XXV
- RUIZ DE RIBAYAZ
Obra Completa para Arpa
María Rosa Calvo-Manzano

02 - B - XXVI
- M. C. DE LA CATEDRAL DE ALBARRACIN
José Luis González Uriol

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

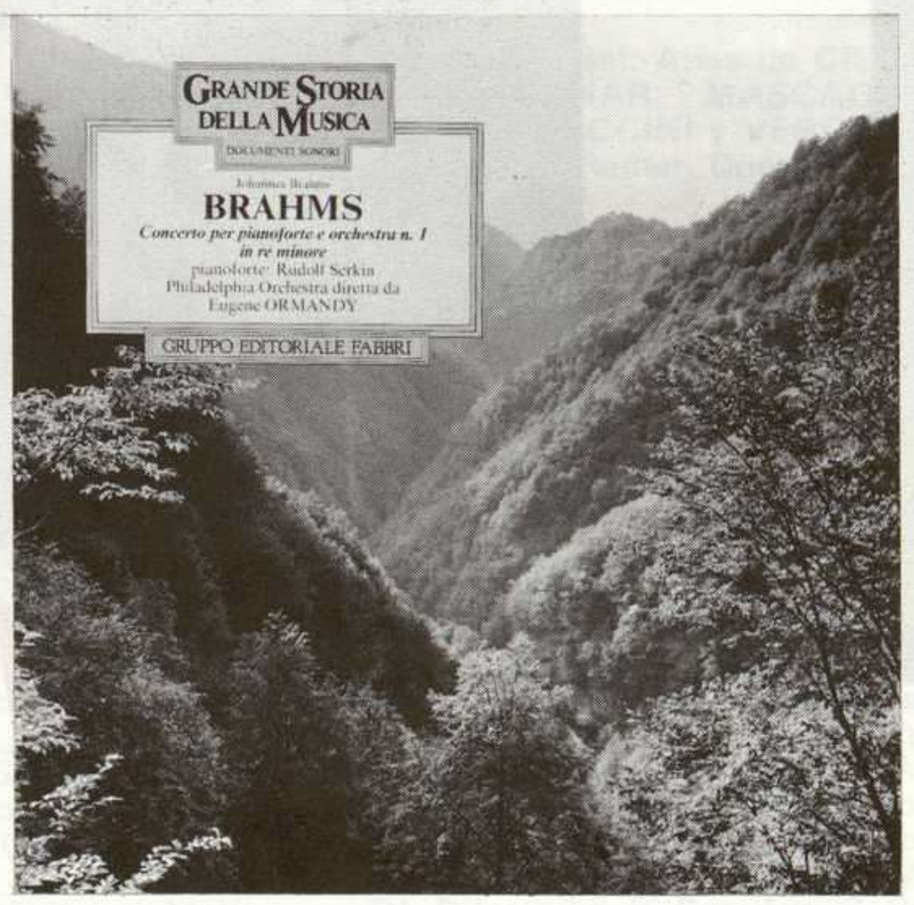
DOS GRANDES COLECCIONES DE MUSICA CLASICA

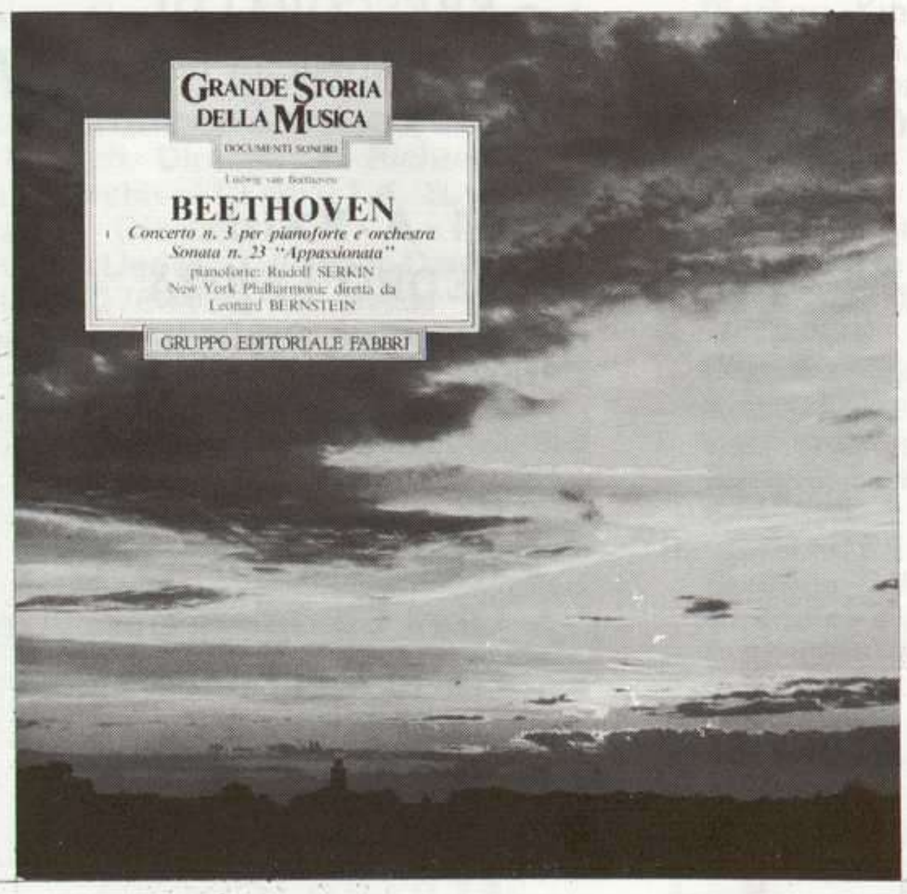
GRAN HISTORIA DE LA MUSICA
LOS GRANDES INTERPRETES DE LA MUSICA

de venta en las secciones de discos
de todos nuestros almacenes al precio de

295 Ptas. Lp.









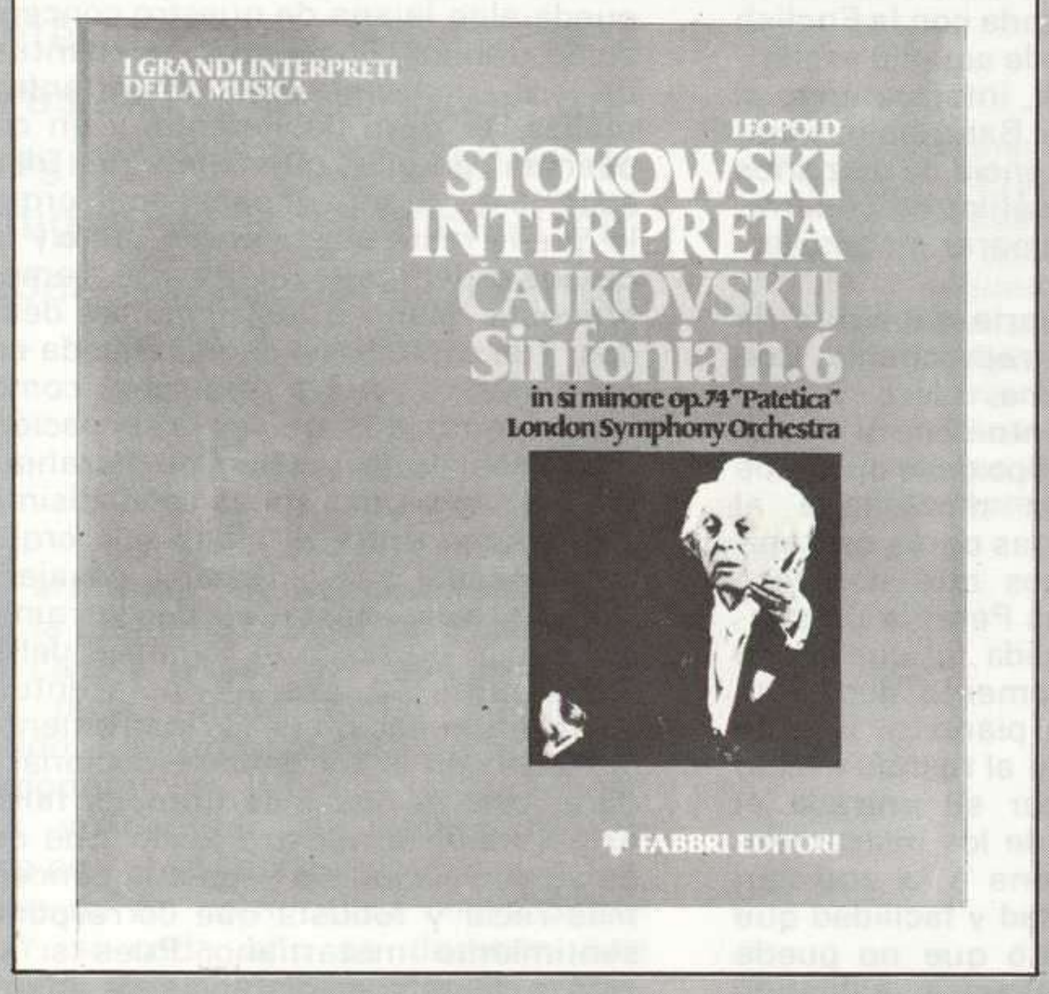
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

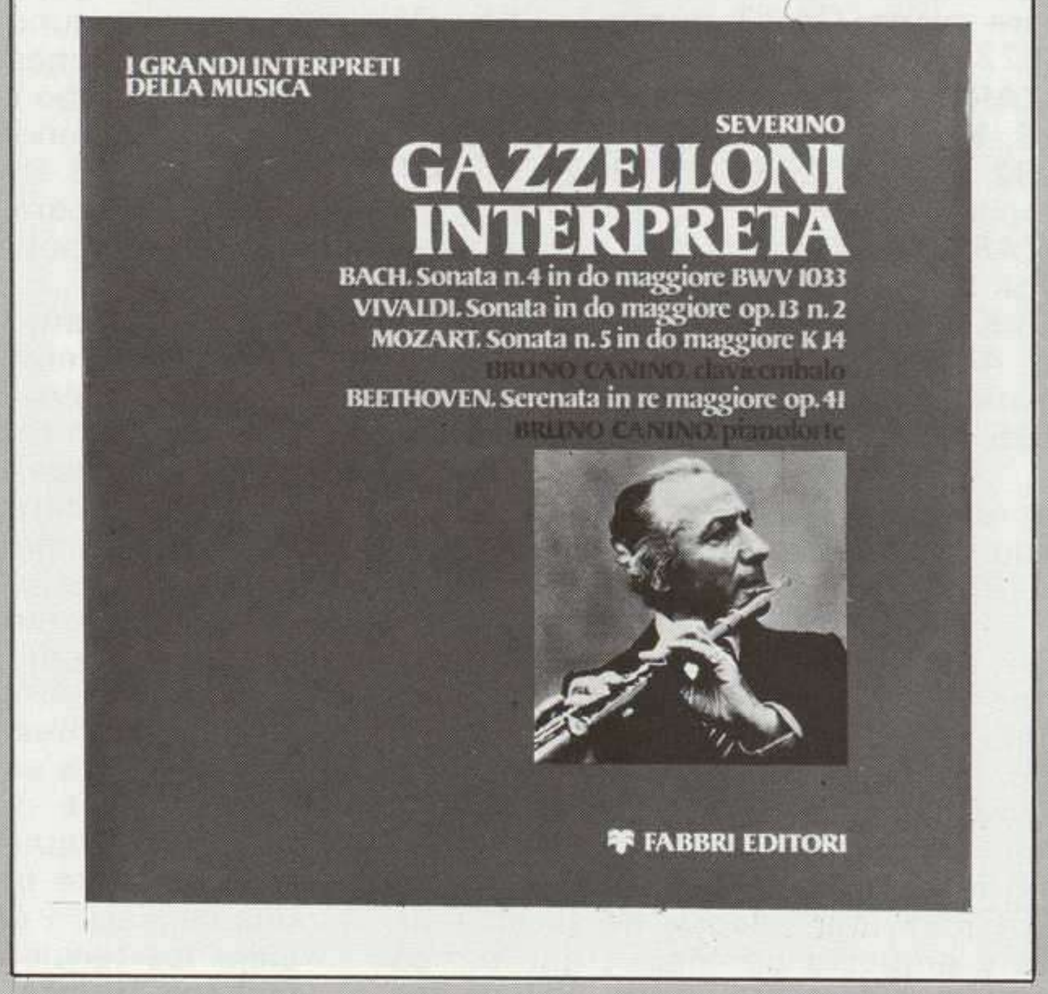
Obras de:

Mozart
Beethoven
Schubert
Mendelssohn
Schumann
Rossini
Donizetti
Verdi
Wagner
Brahms
Mahler
Schoemberg
Cage
Palestrina
Haendel
Vivaldi
Haydn

Interpretadas por:

Karajan
Bernstein
Stokowski
Ormandi
Deller Consort
V. Horowitz
A. Díaz
María Callas
Zukerman
R. Scotto
Gieseking
S. Richter
S. Gazzelloni
M. del Mónaco
C. Ludwig





importadas en exclusiva por

GALERIAS

Galerías Preciados

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ensayo discográfico

LOS «CONCIERTOS PARA PIANO», DE MOZART POR PERAHIA





Por Juan Luis Bardisa

MOZART: Tres conciertos para piano K 107 J.S. SCHROTER: Concierto para piano Op. 3 núm. 3. CBS, IM 39222. Digital. Importación.

MOZART: Concierto para piano núm. 26, K. 537 «Coronación». Rondós K. 382 y 386. CBS, IM 39224. Digital. Importación.

MOZART: «Los conciertos para piano», Vol. III: núms. 16 K. 451, 17 K. 453, 18 K. 456, 19 K. 459, 20 K. 466 y 21 K. 467. English Chamber Orchestra. Piano y dirección: Murray Perahia. CBS, M3 39246, 3 discos. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★ (digitales)
★ ★ ★ ★ (analógicos)

Con los dos discos sueltos de los **Conciertos K. 107** y del **26, K. 537, «Coronación»**, más el tercer volumen de tres discos, que reúne los **Conciertos 16 al 21** inclusive, se completa la integral de los **Conciertos** de Mozart, que CBS venía importando y que, por el contrario, casi parece más una integral de la obra de piano y orquesta de Mozart que de los conciertos solamente, pues incluye los tres **Conciertos K. 107**, que no suelen aparecer en las integrales, y además no son en verdad obras originarias de Mozart, sino arreglos de sonatas para piano de Johann Christian Bach en forma de conciertos hechos por aquel en homenaje a este último. Obras de menor importancia, pero interesantes hasta cierto punto, pues resulta curiosa la combinación del material rococó procedente de J. Ch. Bach y la elaboración que sobre él realiza el Mozart joven, en la que se apuntan ya en embrión los rasgos que luego predominarán no sólo en los **Conciertos** sino en toda su obra.

Otra de las novedades que esta integral aporta es la de los dos **Rondós K. 382** y **386**. El primero, más que un Rondó, es un tema de variaciones, ajustándose más el segundo a la forma de rondó, pero preciosos los dos y ejecutados y dirigidos con una sensibilidad y refinamiento extraordinarios, completando el disco en el que el **Concierto núm. 26 «Coronación»** es pieza principal. Mientras que en el otro disco suelto se ha preferido incluir, para rellenar el resto de la cara segunda, un **Concierto** del desconocido Johann Samuel Schröter, compositor polaco contemporáneo de Mozart, quien lo interpretó al piano en su juventud, pudiéndose observar una cierta afinidad entre ambos.

Sin embargo, el aspecto más interesante de esta integral de **Conciertos** pianísticos de Mozart la presenta el hecho de que es la segunda realizada con la English Chamber Orchestra desde aquella espléndida que grabó con EMI, interpretando al piano y dirigiendo Daniel Barenboim y editada en 1975. Una diferencia de diez años que supone para los discófilos empedernidos la tentación de comparar ambas versiones.

En lo tocante a la parte del piano, la versión de Perahia es irreprochable. Con una pulsación limpísima, clara y uniforme, de un refinamiento sonoro exquisito, representa el prototipo de lo que debe ser una interpretación mozartiana al piano. Por lo menos en las obras contenidas en los cinco discos que nos toca comentar. Tiene además Perahia un sentido riguroso de la medida tal que no se produce en ningún momento desajuste entre la orquesta y el piano ni la más mínima fisura en cuanto al tiempo exacto en que tiene que hacer su entrada el piano o cualquier otro de los instrumentos, lo que le proporciona a la audición una sensación de agilidad y facilidad que aleja las tensiones, pero que no puede tacharse nunca de mecánica, sabiendo siempre cambiar de aire y volver a él sin romper el ritmo, lo que supone conservar siempre la medida marcada por el compás, fluidamente, sin ruptura.

A la hora de enjuiciar su labor en cuanto a la dirección orquestal, hay que tener en cuenta la evolución mozartiana en la forma de concebir los conciertos. Mientras en la época juvenil de Mozart los conciertos conservan todavía la herencia recibida del rococó, en el que la orquesta sirve de soporte para el juego del piano, a partir de su madurez en la época central y justamente ya en los conciertos que comentamos, la concepción de la estructura concertística cambia y la trabazón de piano y orquesta se resuelve en un diálogo entre los dos elementos. Pero ese diálogo no es tan simple como para creer que se produce como una intervención alternativa de ambos, sino que se hace de una manera «concertante»; es decir, los elementos de la orquesta, los distintos instrumentos, son destacados del fondo de ella para intervenir al lado del piano, lo cual se realiza por el trabajo del director. Sólo si éste sabe acentuar el cometido de cada instrumento se expresará correctamente aquella escritura musical que combina orquesta, piano y los instrumentos destacados fugazmente en su diálogo con el piano. Tarea que, aunque no lo parece, requiere un gran director, sobre todo si se quiere tocar y dirigir a la vez.

La dirección de Perahia en este aspecto queda algo lejana de nuestro concepto de estos últimos Conciertos: la acentuación de los instrumentos concertantes se realiza, sí, pero débilmente, y en consecuencia parece que pesa la idea de soporte en cuanto al papel de la orquesta, lo que le resta esa ligereza, brillo y transparencia del juego de los tres elementos: orquesta, piano e instrumentos destacados. Y si el piano en cambio queda engarzado dentro de la orquesta como un instrumento más, que es la sensación que recibimos de la versión de Perahia, formando como unas zonas delicadísimas de claroscuros entre el piano y la orquesta, no es casual que al llegar a pasajes dramáticos casi hasta el desgarramiento, como nos presenta el romance del **Concierto núm. 20**, esa falta de acentuación y esa difuminación de los instrumentos dé al traste con el contenido emocional de la obra. Uno de los más grandes fallos de esta versión a nuestro juicio, que dentro de su corrección no llega a la concepción más recia y robusta que corresponde al sentimiento mozartiano. Pues si Viena está a la misma distancia de Alemania que de Italia, su música y concretamente la de Mozart, participa de la melodía y el refinado colorido italiano, al mismo tiempo que de la densidad y la reciedumbre germánica.

Concluyendo, podríamos afirmar que si no se dispone de la versión de Barenboim (superior sin lugar a dudas) o no hay posibilidad de conseguirla en el extranjero, esta integral de Conciertos de Perahia, fuera de los defectos señalados, puede ocupar un lugar muy digno en una discoteca, pues está realizada con seriedad y corrección y, aparte de ser más o menos acertada, está interpretada con sinceridad y convicción.

Uno de los detalles que echamos de menos, y esto ya cae dentro del terreno del mayor o menor cuidado de la edición, es la falta de indicación del autor de la cadenza. Dato interesante a la hora de juzgar el gusto o el ingenio del intérprete, por su elección dentro de las diversas «cadenzas» aportadas por los pianistas, o su capacidad en el juego de coronar la obra.

La grabación, digital en los dos discos sueltos, presenta un sonido magnífico, y bastante conseguido en los tres que forman el álbum■

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

VIENA

(Austria)

SCHUBERTIADAS EN EL MUSIKVEREIN

Por Gerardo Antonio Leyser

La idea de organizar una schubertiada en la que se irían paulatinamente interpretando TODAS las obras de Franz Schubert fue recogida por la Sociedad de Amigos de la Música, tras haber fracasado el intento de Hohenems.

Hermann Prey había seleccionado la pequeña ciudad del Vorarlberg, casi a orillas del lago de Constanza, para lograr dicho ambicioso cometido. La empresa zozobró por razones económicas: un festival provincial no es susceptible de atraer mucho público con obras desconocidas, aún tratándose de un compositor como Schubert. Y si cada año se dedican una decena de días a la interpretación cronológica de toda la obra de Schubert, no resulta difícil calcular cuántos años habrán de transcurrir antes de llegar a las conocidas composiciones del período maduro. En Viena, capital de un IMPERIO MUSICAL, la tarea resulta más accesible, sobre todo en lo que se refiere a la existencia de un mayor potencial de personas interesadas, esto es, de público. Por otra parte, casi resulta lógico que dicho cometido se lleve a cabo en la propia ciudad natal de Schubert.

Esta segunda schubertiada, segunda etapa de un larguísimo camino, se dedicó a las obras del año 1814 y de la primera mitad de 1815: composiciones para piano, cuartetos de cuerda y «lieder», con la participación de intérpretes tan excelsos como los cantantes Hermann Prey (alma mater de estas schubertiadas) y Peter Schreier, o de los pianistas Helmut Deutsch y Leonard Hokanson entre muchísimos otros. Con más de ochocientas composiciones en su haber, estas schubertiadas se repetirán anualmente hasta entrado el siglo XXI, antes de haber agotado el repertorio en su totalidad.

Zemlinsky, Schreker y Schnittke en el Konzerthaus

Mientras tanto, la Sociedad del Konzerthaus organizó jornadas musicales dedicadas a obras de los vieneses Alexander Zemlinsky (1871-1942), profesor y amigo de Schoenberg y Franz Schreker (1878-1934), y del compositor soviético Alfred Schnittke en ocasión de su 50 cumpleaños. Zemlinsky y Schreker pertenecen a la generación (perdida) de compositores austríacos y alemanes situados entre Mahler y Schoenberg, cuyos mejores exponentes están paulatinamente resurgiendo. Basta con recordar que entre las dos guerras mundiales se representaron en Alemania más óperas de Schreker que de Richard Strauss para percatarse uno de la amplitud de



Hermann Prey, organizador de la segunda schubertiada en Viena, tras el fracaso de las de Hohenems.

dicho abandono y olvido. El mismo estuvo ampliamente condicionado por los acontecimientos políticos, concretamente debido al surgimiento de la Alemania nacionalsocialista que eliminó todo aquello que no era estrictamente ario o que no correspondía a sus enfermizos ideales artísticos. Volver a sacar a la luz la obra de estos dos compositores no es sólo una tarea importante desde el punto de vista histórico; es decir, volver a establecer el eslabón perdido entre la música de compositores como Brahms y Mahler (que a su vez resurgió hace no mucho tiempo atrás) y el dodecafonismo de la Escuela de Viena, sino que también resulta importante debido al auténtico o intrínseco valor musical de muchas de dichas composiciones. En la actualidad ambos compositores están lentamente reapareciendo en las salas de concierto del mundo entero y su música también está grabandose en disco cada vez con mayor frecuencia. A nadie le quedarán dudas respecto del magnífico talento creador de Zemlinsky tras escuchar la fenomenal grabación de sus **Cuartetos de cuerda** realizada por el LaSalle Quartett (DG 2741 016) o de su **Sinfonía Lírica** con Fischer-Dieskau y Julia Varady, acompañados por la Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Lorin Maazel (DG 2532 021). También la obra de Schreker se está abriendo camino en los catálogos discográficos. Aquí cabe mencionar la muy ponderable grabación de la **Sinfonía de Cámara para 23 instrumentos solistas** y del **Preludio para un drama**, realizada por Michael Gielen al frente de la Orquesta de Radio Berlín (sello Schwann VMS 1618).

Si bien resulta muy meritorio que el Konzerthaus se dedique a reestablecer el equilibrio y volver a poner el panorama de la música centroeuropea en una perspectiva más justa, mayor aún es el mérito de presentar obras de un compositor contemporáneo, como ocurrió con Alfred Schnittke. Esta ciertamente no fue la primera vez que el Konzerthaus le dedicaba particular atención a la obra de Schnittke. Así, por ejemplo, recuerdo el estreno musical de una cantata de Schnittke durante el Festival Musical 1983 (cf. RITMO Núm. 535 de fecha julio/agosto de 1983). Esta vez el Konzerthaus decidió celebrar el 50 cumpleaños del compositor dedicándole una velada de música de cámara en la que se interpretaron su **Sonata para cello y piano**, el **Canon «in memoriam» I. Stravinsky** para cuarteto de cuerda, y una serie de obras para diferentes combinaciones instrumentales solistas agrupadas bajo el título **Hymnes I-IV**.

Alfred Schnittke nació en 1934 en la ciudad de Engels, orillas del Volga (Unión Soviética). Estudió en el Conservatorio de Moscú, institución de la que fue docente durante muchos años. Pertenece a la generación de compositores rusos que se liberaron del REALISMO de sus predecesores inmediatos para dedicarse a investigar nuevas formas de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

estructura sonora y de composición. Schnittke atravesó varias etapas de aprendizaje que le llevaron del romanticismo tardío y neoclasicismo hasta formas de composición serial. Tras ese período de búsqueda intensa, Schnittke consolidó un lenguaje propio que se puede caracterizar de poliestilístico, significando esto el uso simultáneo o alternado de diversos estilos de composición. Ello no responde a premisas y teorías musicales exhaustivas, sino que los diversos elementos se utilizan de acuerdo a las necesidades expresivas de la obra a medida que se va desarrollando. El resultado resulta francamente sorprendente para el auditor, que puede llegar a escuchar estas composiciones y entenderlas sin tenerse que dedicar a amplias lecturas sobre técnicas utilizadas o tendencias estéticas subyacentes. Con ello no quisiera engañar a nadie: la música de Schnittke no es fácil de escuchar, simplemente se mueve, a pesar de su gran complejidad, en un mundo sonoro que en cierta forma se adecúa más a la sensibilidad de la época. El **Cuarto concierto para violín y orquesta** resultó ser el más interesante exponente de esta actitud estética. Utilizando melodías e ideas que evocan la gran tradición romántica, el compositor no se priva de utilizar todos los recursos necesarios (incluyendo pasajes atonales y microtonalismo) para dar forma concreta a su fenomenal imaginación musical. Schnittke llega incluso a recurrir al gesto como elemento expresivo, haciendo que el solista mime el acto de tocar con grandes golpes de arco simulados, durante un «tutti» fortísimo de la orquesta. Más allá de los efectos, por cierto muy bien utilizados, la obra presenta momentos de muy intensa concentración musical. Tengo plena conciencia de lo difícil que resulta juzgar una obras tras una primera y única audición, pero quedé con la impresión de haber oído uno de los conciertos para violín más importantes de este siglo tras la famosa obra de Alban Berg. Aquí ciertamente desempeñó un importante papel la magistral interpretación de Gidon Kremer (que no sólo es amigo personal de Schnittke sino que parece tener una afinidad especial con sus obras) y la atenta dirección orquesta de Christoph von Dohnányi. Kremer grabó el **Segundo concierto para violín y orquesta de cámara** y el magistral (**Quinteto para piano** junto con Elena Bashkirova (y otros) para el sello Philips Digital (411 107-1), una grabación que me atrevo a recomendar a todos los amantes (y los no tan amantes) de música contemporánea.

Introducción al Año Bach

La primera manifestación masiva de este año de aniversarios (Bach, Haendel, Scarlatti y Alban Berg) se llevó a cabo del 20 al 27 de marzo en el Konzerthaus bajo el título de «Jornadas Bach». Estas serán seguidas de múltiples manifestaciones que se irán desarrollando a lo largo de este Año Europeo de la Música. Espero más adelante brindar información relevante sobre los aspectos más interesantes, pero quisiera aquí brevemente mencionar un ciclo dedicado a la música para teclado de Juan Sebastián Bach organizado por el Konzerthaus de Viena y que está integrado por seis recitales a cargo del joven pianista húngaro András Schiff. Ya casi completado (sólo queda pendiente el sexto recital con las **Variaciones Goldberg**, en mayo), Schiff inició el ciclo con la integral del **Clave bien temperado** (un recital por tomo). Tras la interpretación de los primeros preludios y fugas, Schiff dejó ver muy claramente que se trata de un pianista de descomunal capacidad musical. Ya el simple hecho de poder tocar todo el **Clave bien temperado** de memoria, el segundo tomo en una sola noche (sólo lo recuerdo a Gulda llevar a cabo esta fascinante tarea en Viena, Sviatoslav Richter interpretó el segundo tomo en dos veladas), merece respeto. Pero en Schiff la técnica pianística y capacidad de concentración (memoria descomunal) se aúnan con la más seria musicalidad y el más profundo conocimiento del fraseo y de la articulación, esto es, del estilo de la obra de Bach, dando lugar a un verdadero evento de elevada dimensión musical.

A continuación, y siempre con un par de semanas de intervalo, Schiff prosiguió el ciclo con diversas **Suites inglesas y francesas**, **Fantasía Cromática, Invenciones a dos voces** (geniales en su sencillez), **Dúos para teclado, Concierto italiano** y con la interpretación de las **Partitas**, otro «tour de force» musical que llevó a cabo en un recital y medio (**Partitas 1 a 4** en una velada y luego las **Núms. 5** y **6** en la primera parte del recital siguiente). Es en interpretaciones cíclicas de este tipo donde uno puede realmente apreciar la enorme diferenciación que existe entre una obra y otra, a pesar de sus estructuras similares. Schiff no tuvo ninguna dificultad en encontrar el justo medio expresivo para cada una de las composiciones, ya se trate de los cuarenta y ocho **Preludios y fugas** o del ciclo de las **Partitas**. Schiff enfoca la obra para teclado desde el ángulo de su propio instrumento, esto es, del piano, pero respetando todos los aspectos de la articulación y de la pedalización conformes a una moderna interpretación bachiana. Si bien no llega aún a los casi inalcanzables niveles pianísticos que le hemos oído a Gulda (en el mismo Konzerthaus) o a Gould (en disco), el joven Schiff se ubica sin dificultad entre los más grandes intérpretes pianísticos de Bach de la actualidad. Eso resulta particularmente alentador porque tengo la impresión de que no abundan los pianistas capaces de (o que desean) dedicarse con tal concentración a una de las obras más geniales que se haya creado para el teclado.

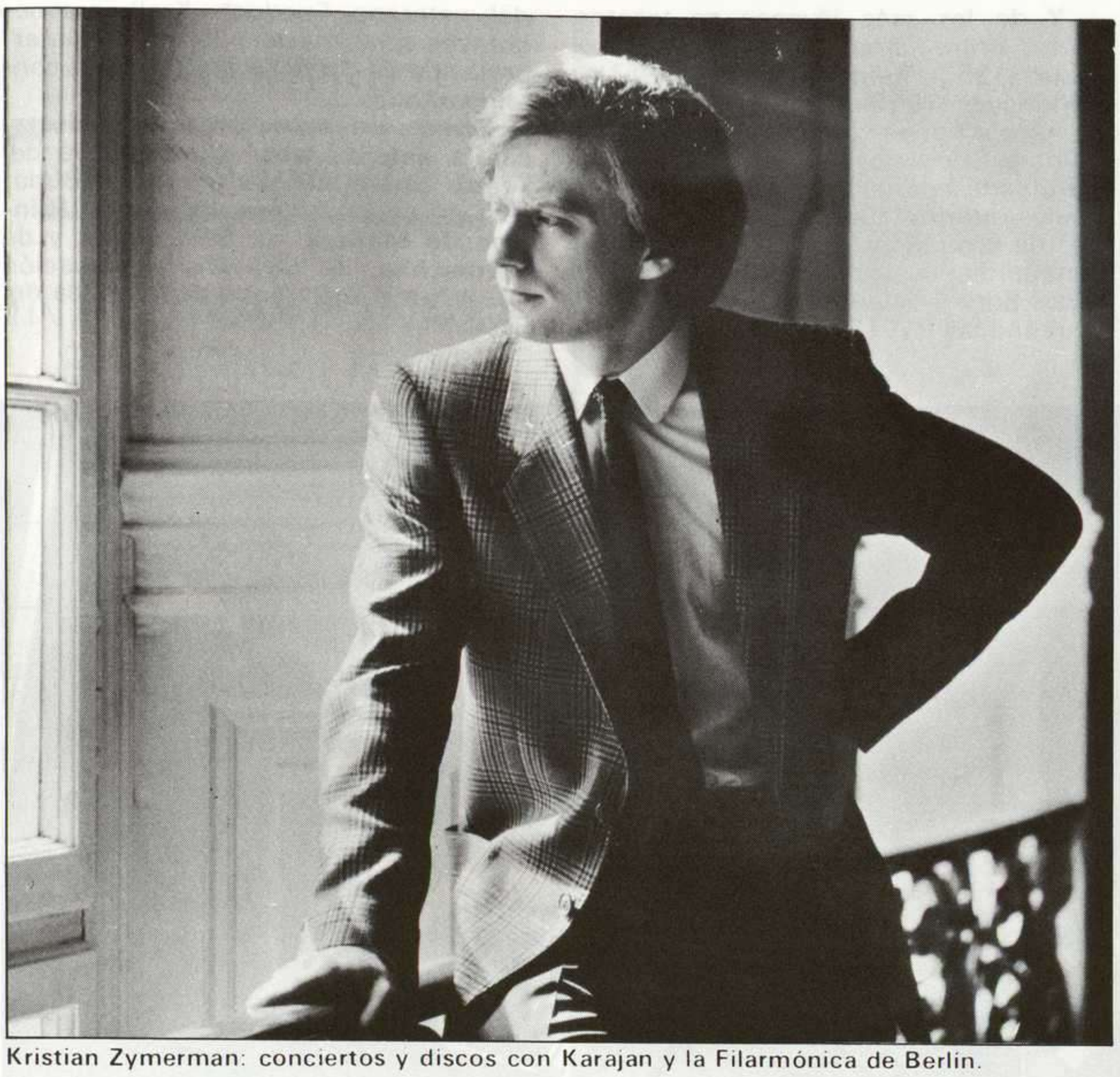
Herbert von Karajan: entre dos Filarmónicas

Desde Berlín nos llegó la noticia que durante el pasado mes de enero Herbert von Karajan casi completó —sólo faltan los recitativos— la grabación (digital) de la ópera **Don Giovanni** de Mozart (para la Deutsche Grammophon) al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Esto significa que no solamente se han definitivamente normalizado las relaciones entre la orquesta y su titular, sino que también se ha reiniciado la labor discográfica entre la orquesta berlinesa y el prestigioso sello alemán. El contrato entre la Filarmónica de Berlín y la DG había concluido. Debido a la crisis existente entre la orquesta y von Karajan, y el hecho que la orquesta había firmado un amplio contrato con CB S, había quedado en suspenso dicha colaboración. Resulta interesante notar que Karajan, cuando aún no se había resuelto el conflicto con la Filarmónica de Berlín, había establecido un estrecho contacto con la Filarmónica de Praga, orquesta que tenía reservada como opción ante un eventual fracaso en sus gestiones de reconciliación con Berlín. Dicha opción hubiera en cierta forma adquirido dimensiones históricas ya que hace dos siglos **Don Giovanni** fue creado para la Opera de Praga estrenándose en dicha ciudad. Además hubiera marcado la primera grabación realizada por Karajan con una orquesta de Europa Oriental. Por otra parte es de celebrar que la seria reyerta (matrimonial) entre Karajan y su orquesta no haya terminado en divorcio. De tal modo Karajan y la Filarmónica de Berlín le vuelven a dar continuidad a una serie de exitosas grabaciones operísticas realizadas por Deutsche Grammophon (que incluye grabaciones de ópera tan logradas como la **Tetralogía** y **Parsifal, Tosca** y **Carmen**). También resulta interesante notar que esta es la primera vez que Karajan graba **Don Giovanni**. El elenco está integrado por Samuel Ramey («Giovanni»), Anna Tomova-Sintov («Ana»), Agnes Baltsa («Elvira»), Kathleen Battle («Zerlina»), Gosta Winbergh («Ottavio»), Ferruccio Furlanetto («Leporello»), Alexander Malta («Masetto») y el joven bajo ruso Paata Burchuladze («Comendador»). La grabación se completará este verano y saldrá a la venta en 1986 simultáneamente bajo la forma de Lp., CD y cassette.

Para los adictos a Karajan, a continuación sus planes operísticos para los próximos años (todas las producciones se realizarán en Salzburgo). **Carmen**, en 1985, con Agnes Baltsa, Janet Perry, José Carreras y José van Dam; **Don Carlos**, en 1986, con Natalia Toitskaya, Agnes Baltsa, José Carreras y Piero Cappuccilli; **Maestros Cantores**, en 1987, con Jos é van Dam (Sa chs), Janet Perry y Eberhar Büchner y, finalmente, en 1988, **Don Giovanni** con el citado elenco.

Mientras tanto la pasada reyerta con su Orquesta de Berlín no quedó totalmente sin consecuencias para Viena, ciudad en la cual Karajan está redoblando actividad en el campo de la música sinfónica. Tras inaugurar la temporada en la Gran Sala Dorada del Musikverein de la Sociedad de Amigos de la Música en Viena la **Cuarta Sinfonía** de Chaikovsky, con la Orquesta Filarmónica de Viena, volvió a esta ciudad en la primera quincena de enero para grabar (siempre discos para la DG y vídeo para su propia firma Telemondial) la **Octava Sinfonía** de Dvorak que luego brindó en concierto de abono de la Filarmónica (la **Sinfonía núm. 39** de Mozart completando el programa). En febrero regresó a Viena esta vez para grabar la

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Kristian Zymerman: conciertos y discos con Karajan y la Filarmónica de Berlín.

Novena de Dvorak y el **Concierto para piano Op. 54**, de Schumann con la participación de Kristian Zymerman. El 10 de febrero ofreció dicho programa en el marco de un concierto extraordinario (esto es, fuera de abono) de la Sociedad de Amigos de la Música para la Fundación Karajan. El pianista polaco, que hace poco actuó con la misma orquesta en Madrid, brindó junto al anciano maestro (cumplirá 77 años esta primavera) una versión muy pulida y cálida de la obra en la que ambos se dedicaron más bien a subrayar el carácter lírico y cantable la obra. Las grandes explosiones sonoras quedaron reservadas para la **Sinfonía del Nuevo Mundo** de Dvorak de la que Karajan y los vieneses brindaron una magistral y madura versión. Aquí se trata nuevamente de una de estas obras TRILLADAS del repertorio frente a la cual el oyente más avezado adopta una instintiva posición de rechazo y que por de pronto puede volver a disfrutar, como si se tratase de una de sus primeras audiciones de la misma, cuando la interpretación alcanza tales niveles de perfección sonora. Más de medio siglo de experiencia no han sido en vano y Karajan nos hace volver a descubrir la obra bajo sus ángulos más esencialmente musicales, nos permite verificar que además de haberse transformado en un «bestseller» musical, la **Novena Sinfonía** de Dvorak también encierra momentos musicales que no son tan evidentes en su superficial brillantez. Apenas terminadas las sesiones de grabación y el concierto que Karajan ya comenzó a forjar los próximos proyectos con su QUERIDA Filarmónica de Viena, a saber, un **Requiem Alemán**, de Brahms el próximo mes de mayo.

BERLIN

(R.D.A.)

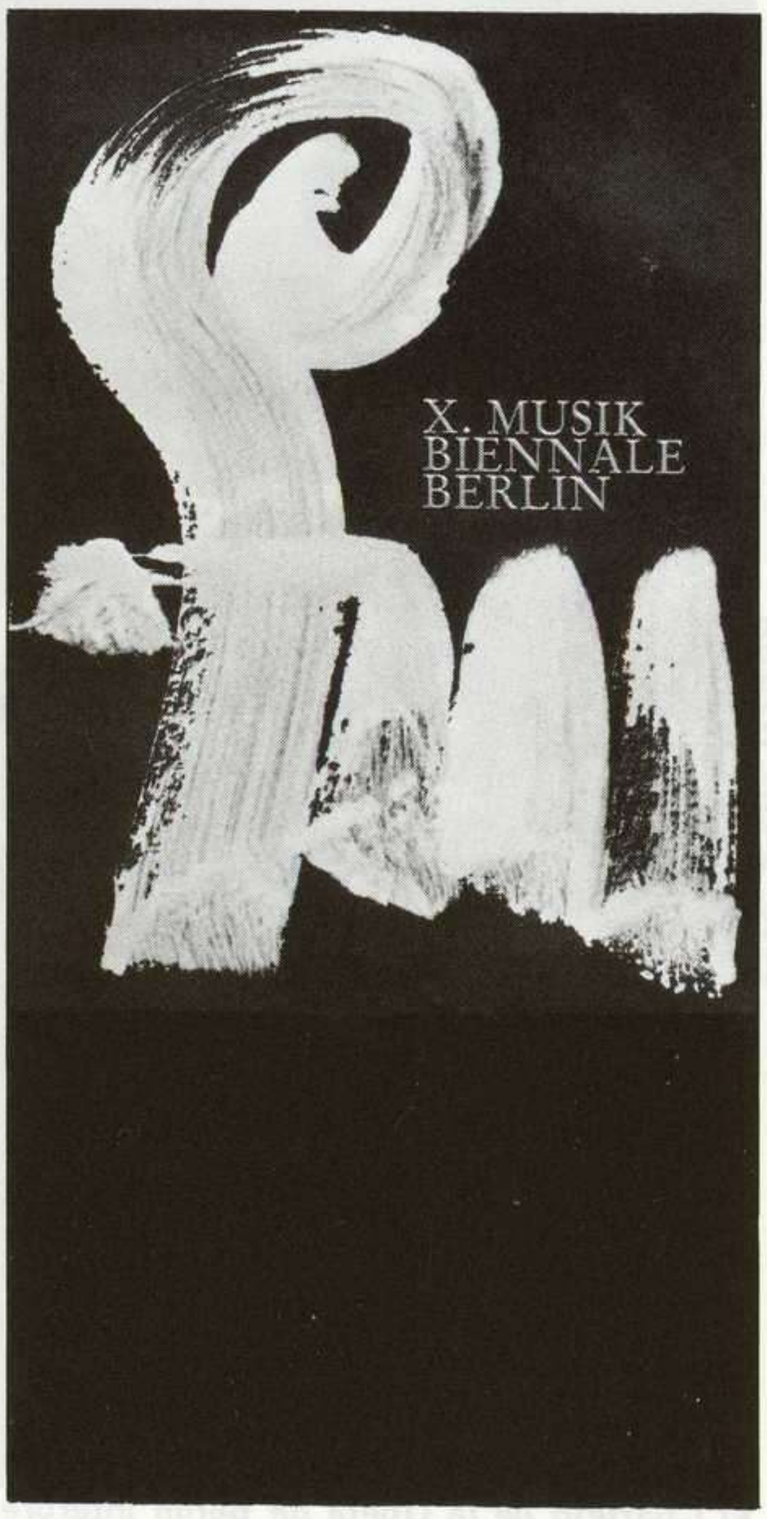
LA X BIENAL MUSICAL DE BERLIN

Por José M. García Laborda

Del 1 al 8 de febrero ha tenido lugar en Berlín oriental la décima edición del Festival Internacional de Música Contemporánea, denominado Musik-Biennale Berlín. Más de cincuenta compositores de veintitres paises hemos asistido como invitados a este acontecimiento de la vida musical berlinesa que marca junto a los Festivales de Música de Berlín en otoño gran parte de la actividad musical del país.

El marco principal del Festival ha sido el nuevo edificio restaurado del Schauspielhaus, situado en la Plaza de la Academia, uno de los entornos más bellos de la ciudad, que recibirá su esplendor definitivo en 1987 con motivo de la celebración del 750 aniversario de la fundación de Berlín (1237).

Este edificio del Schauspielhaus unido indisolublemente a la historia de la música en los nombres de Carl Maria von Weber y Felix Mendelssohn-Barthol-



dy prestó tal vez una acústica algo opaca y una decoración neoclasicista exgerada a los miles de oyentes locales y a los huéspedes extranjeros que acudimos a la cita berlinesa. Invitados por la Asociación alemana de Compositores y Musicólogos, estamento organizador del Festival.

Este año, la Bienal de Berlín ha agrupado sus obras en torno a centenarios (Bach, Handel, Schütz) y aniversarios (celebración del cuarenta aniversario de la liberación del fascismo), dominando de nuevo aquellas composiciones que ensalzan el ideal socialista y hablan de los estragos de la guerra y de la necesidad de la paz.

Más de veinticinco conciertos (música de cámara, sinfónica, ballets, opera, teatro y jazz) han acaparado la atención exhaustiva de los participantes en sesiones diarias de tres y cuatro conciertos. Se puede hablar de dos niveles de los resultados del Festival de Berlín, desde el aspecto compositivo y desde el aspecto interpretativo.

Por lo que respecta a la composición, la Bienal de Berlín oriental ha presen-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

tado pocas novedades para el espectador occidental. Los grandes patriarcas de la música de la República Democrática Alemana estaban de nuevo presentes: H. Eisler, P. Dessau y E.H. Meyer, como representantes de una música al servicio del socialismo, pero que han dejado de tener mucho interés entre nosotros. Junto a ellos aparecieron las grandes figuras representativas de la música del siglo XX: Charles Ives, Alban Berg, Satie, Bartók, Stravinsky.

Y de los más jóvenes se tocaron obras, entre otros, de Johannes Walmann (1952); Reinhard Pfundt (1951) y Ralf Hoyer (1950).

Agrupaciones corales y sinfónicas de Polonia, Checoslovaquia, Rusia, Hungría y Bulgaria aportaron al Festival nuevos estilos interpretativos y las composiciones de sus respectivos compositores de vanguardia, destacando las obras de los rusos Boris Tschaikowski (1925); Tichon Chrennikow (1913) y Valerij Gawrilin del veterano Friedrich Krell, provocó grandes aplausos del público en la interpretación de obras de compositores contemporáneos.

En otro orden de cosas hay que destacar la emérita labor interpretativa del Teatro Estatal de Marionetas de Budapest en su ya famosa versión del **Príncipe de Madera**, de Béla Bartók y de **Petruschka**, de Strawinsky, actuación que le valió un premio de la crítica del Festival.



El Cuarteto de la Opera de Berlín interpretó obras de Messiaen y Luig Nono.

Se han interpretado obras de los compositores de vanguardia más conocidos del momento: Nono, Messiaen, Henze, Penderecki, Isang Yun, Ligeti, Leo Brouwer, etc.

En cuanto a los compositores actuales de la República Democrática Alemana es la generación nacida alrededor de los años 30 la que ha dominado el panorama interpretativo de la Bienal de Berlín en las obras de Günter Kochan (1930) (estreno de su **Cuarta sinfonía**); Wolfgang Leser (1923) (música de cámara); Siegfried Matthus (1934) (con su oratorio **Laudate Pacem**); Siegfried Köhler (1927-1984) (con su obra sinfónico-coral) **Pro Pace**; Georg Katzer (1935) (con su **Balada del piano destrozado**); Manfred Schubert (1937) (con su **Evocatione**) y Hans J. Wenzel (1939) (con su **Concierto de organo**).

De una generación posterior estaban representados varios de los compositores más conocidos en Alemania Oriental: Friedrich Goldmann (1941): Friedrich Schenker (1942); Udo Zimmermann (1943) y Lothar Voigtlander (1943).

(1939) y la de los checos Eugen Suchon (1908); Jan Raupp (1928) y Vladimir Godar (1956).

Desde el punto de vista de la interpretación hay que admirar la capacitación instrumental de los profesionales de las distintas agrupaciones presentes en el Festival. Destacaron como agrupaciones sinfónicas la Orquesta Sinfónica de Berlín, bajo la dirección de Peter Flor, la Orquesta Sinfónica de la Radio berlinesa, dirigida por Dieter Hauschild; la Gran Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Rusa, a las órdenes de Wladimir Fedossejew; la Filarmónica Eslovaca, dirigida por Bystrik Recucha; la Filarmónica de Halle, bajo Olaf Koch y la Staaskapelle de Berlín, dirigida por Siegfried Kurz.

Tres cuartetos de cuerda prestaron también su magnífico arte interpretativo al Festival: el Cuarteto Solista de la Opera Cómica de Berlín, el Cuarteto Eolina de Bulgaria y el Cuarteto ruso Kalinin.

Sorprendente fue la perfecta actuación del coro juvenil de la Radio de Berlín «Wernigerode», que, bajo la dirección

Igual premio recibió la violinista japonesa Akiko Tatsuni por su ejecución del **Concierto para violín** de Isang Yun y el oboista ruso Anatolij Ljubimow, en el **Concierto para oboe y orquesta** de Andrej Eschpai.

Premio de interpretación de la crítica berlinesa recibió también la magnífica Orquesta de la Escuela Superior de Música de Berlín por su actuación en el **Requiem** de Britten y en el **Concierto en Fa mayor** de Shostakowich.

Fernando Grillo, conocido contrabajista en los cursos internacionales de música contemporánea, dejó constancia de su técnica en un recital solista, resumiendo su saber en su obra **Itesi**.

Estas son las impresiones que nos ha dejado el Festival. La organización fue perfecta, aunque hubo varios cambios de programa y se tuvo que suspender la representación de la ópera **Wozzeck** por enfermedad del protagonista. Aunque el frío fue intenso, no impidió un amplio aforo de público a todos los conciertos, donde compositores e intérpretes nos dieron un panorama de su técnica y estilo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

DARMSTADT

(R.F.A.)

INTERNATIONALE FERIENKURSE FUR NEUE MUSIK

Por Ramón Barce

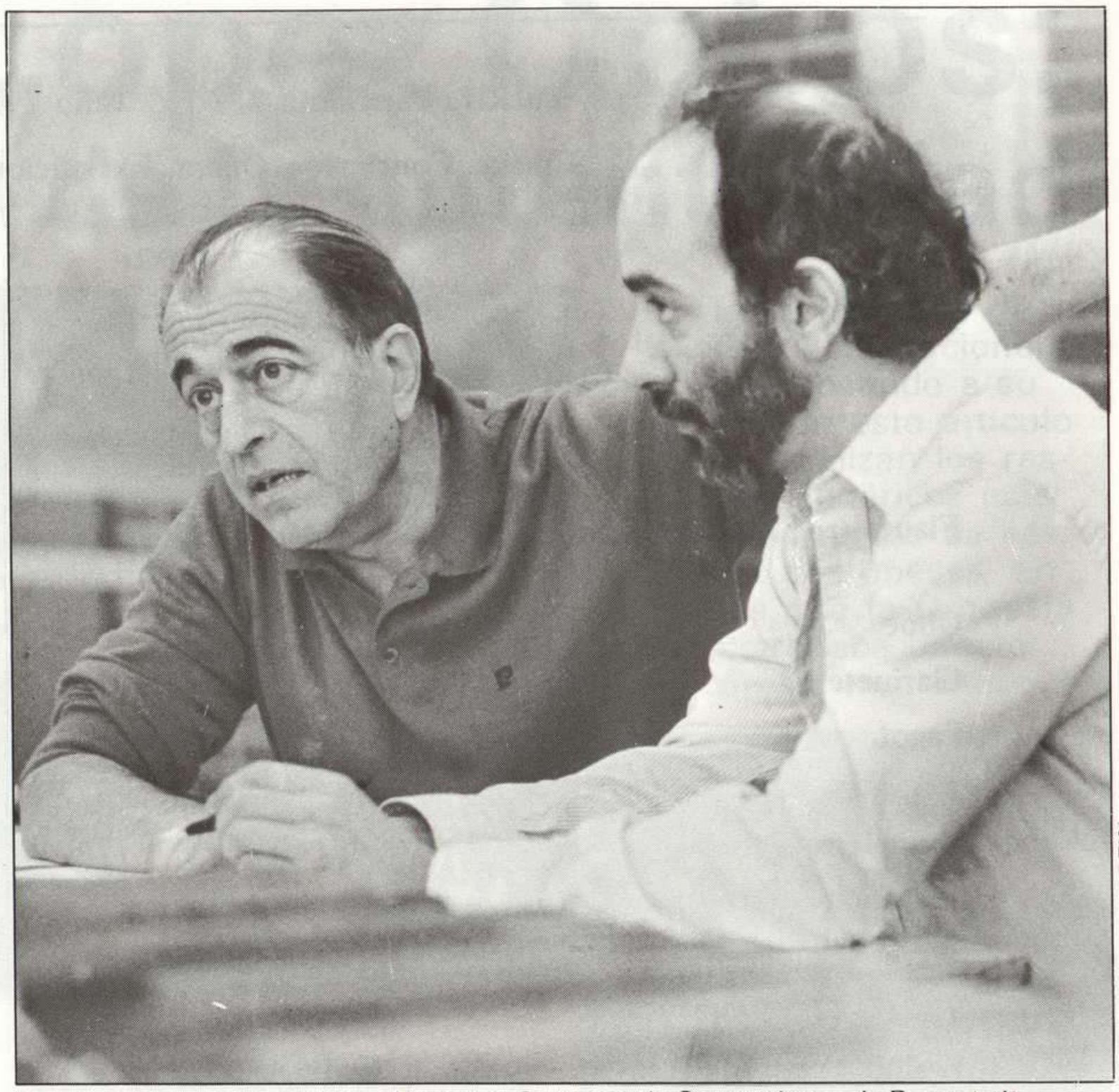


FOTO: ELENA MARTIN

Ramón Barce y Julio Estrada, durante el Congreso de Compositores de Darmstadt.

El Curso de Nueva Música de Darmstadt ha discurrido por los cauces que el nuevo director, doctor Friedrich Hommel, comenzó a imprimirle el antepasado año (recordemos que se celebra cada dos años). Hommel ha introducido una curiosa y original forma de liberalismo que consiste en una libre multiplicidad de actividades.

De manera que, además de los cursos, conferencias y conciertos prefijados, cualquiera puede reunirse con quienes se interesen por una cuestión en una de las innumerables aulas del Instituto Georg Büchner y hablar, o poner música, o ejecutarla, o discutir. Así que el tablón de anuncios era diariamente un muestrario inabarcable de sesiones más o menos improvisadas (pero a menudo atractivas en algún sentido).

Tal caótica actividad, naturalmente, sólo es posible si se logra reunir a un grupo de compositores, intérpretes y musicólogos muy nutrido, como ocurrió efectivamente en Darmstadt este verano pasado: trescientas personas, venidas realmente de todas partes del mundo, y cuyo contacto es parte esencial del Curso. Yo recuerdo hace muchos años que Darmstadt era una seriecísima y grave plataforma de la moda musical. Con todo lo negativo que aquel enfoque tenía, se justificaba porque entonces las novedades luchaban frontalmente por la apertura de un sistema seguramente necesitado de aire fresco: se trataba, en líneas generales, de la discusión y estabilización de las diversas maneras de enfrentarse al fenómeno dodecafónico. Hoy este espíritu de plataforma de novedades, curiosamente se mantiene, pero sin la taxativa gravedad de los años sesenta. Precisamente porque las novedades son múltiples y además ya no representan ruptura alguna, todo es lícito y todo es al mismo tiempo inofensivo.

Algunas de las tendencias más representadas en Darmstadt son, naturalmente, las que escuchamos por doquier. El orientalismo, o exotismo, o extraeuropeísmo (¡qué entusiasmo por el gamelang!) que suministra posibilidades tímbricas y escalísticas aparentemente nuevas. Esa extraña y pueril vuelta a los modelos románticos, que llega en algunos casos a reescribir sonatas enteras de piano con todos los tics de Liszt (y sin ningún tipo de humor o de perspectivismo). Hay también una abundancia de piezas «minimalistas», especialmente norteamericanas, de las que tuvimos que sufrir dos conciertos enteros sin que se pueda concebir por qué. Fueron, por otra parte, conciertos retransmitidos por radio, hasta con alguna obra de encargo radiofónico, con un cuarteto norteamericano, y se celebraron en la bella Orangerie. Es decir: con las máximas ventajas. A mí este tipo de obras me parecieron siempre una broma tonta y aburridísima; hoy todavía alguien se siente atraido por tales bodrios, aunque la crítica de Darmstadt se pronunció entusiásticamente sobre los engendros en cuestión. Por supuesto, además de las modas y manierismos, se escuchó música de valor, más independiente y sin anteojeras.

El Congreso de Compositores, sobre el tema «La tonalidad hoy», fue dirigido por Carl Dahlhaus y coordinado por Johannes Fritsch. Entre los participantes estuvieron Alain Banquart, Julio Estrada, Costin Miereanu, Hans Otte, Alois Pinos, Peter Schat, Dieter Schnebel y Anatol Vieru. Brian Ferneyhough dirigió el Forum de audiciones. También Harry Halbreich trabajó en todas estas actividades. Siempre hubo mucho público, discusiones de toda índole y muchísima música. No puede dejar de mencionarse la presentación de instrumentos inhabituales a cargo de intérpretes especializados (oboe bajo, flauta contrabajo, percusión en cuartos de tono). Hubo algunos españoles: José Evangelista, Manuel Hidalgo, Rafael Mira. Y, como siempre desde hace un cuarto de siglo, la enorme, formidable exposición de libros y partituras a cargo de la Musikzentrale. Pues —y en eso no sólo se mantiene sino que progresa— el Curso de Darmstadt continúa posibilitando unas cantidades oceánicas de información sobre la música que se hace en el mundo. Y con la multiplicidad introducida por Friedrich Hommel, esta información se hace más variada y multiforme.

Cuando visité Darmstadt por vez primera, en 1961, todavía se percibían las huellas de la guerra. Los dos terribles bombardeos norteamericanos de 1944 convirtieron la hermosa y progresista ciudad de Büchner, de Merck y de las colonias de artistas en un montón de ruinas. Se han reconstruido cuidadosamente los edificios históricos más importantes (el Museo, el Castillo, alguna iglesia, la Mathildehöhe), pero el resto de la ciudad es todo nuevo, triste y limpio. Los soldados norteamericanos, con trajes de camouflage, pasean por las calles, por las que transitan también los jeeps de la Policía Militar norteamericana. Sin embargo, y a pesar de todo ello, pervive todavía algo infinitamente apacible en el lago del castillo de Kranichstein, y en los grandes jardines donde la gente se duerme al sol, sobre la hierba, procurando no pensar demasiado■

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

MUSICA RIVA

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MUSICOS JOVENES

en Riva del Garda 7. - 21. Julio 1985

Cursos, Conciertos, Opera, Exposiciones

CURSOS DE PERFECCIONAMIENTO 1985

Flauta (con Técnica-Alexander)	**Conrad Klemm** **Ceylon Yasargil** (Ayudante para Técnica-Alexander)	8. - 20.7.85
Oboe	**Hans Elhorst**	8. - 20.7.85
Clarinete	**Karl Leister**	11. - 20.7.85
Fagot	**Janos Meszaros**	8. - 20.7.85
Trompa	**Hermann Baumann**	17. - 21.7.85
Trompeta	**Bo Nilsson**	8. - 20.7.85
Trombón	**Branimir Slokar**	8. - 20.7.85
Violín	**Valery Gradow**	8. - 20.7.85
Viola	**Christoph Schiller**	10. - 20.7.85
Violoncello	**Radu Aldulescu**	1. - 14.7.85
Violoncello	**Markus Stocker**	15. - 21.7.85
Contrabajo	**Yoan Goilav**	8. - 20.7.85
Piano	**Bruno Mezzena**	8. - 20.7.85
Técnica de interpretación para cantantes	**Marc Belfort y Renate Lenhart**	8. - 20.7.85
Técnica-Alexander	**Thomas Fehr**	8. - 20.7.85
Taller Internacional para Constructores Profesionales de Instrumentos de Arco	**Renato Scrollavezza, Italia y Jürgen von Stietencron, Alemania Federal**	8. - 20.7.85
Música de Cámara (Gratis para los cursillistas)	**Cuerda: Valery Gradow** (Trío y Cuarteto de Cuerda) **Viento madera y Grupos mixtos: Hans Elhorst, Karl Leister** **Viento metal: Branimir Slokar** **Piano: Bruno Mezzena**	

Dirección artística y Patrocinio: Fundación Pro Harmonia Mundi, Suiza

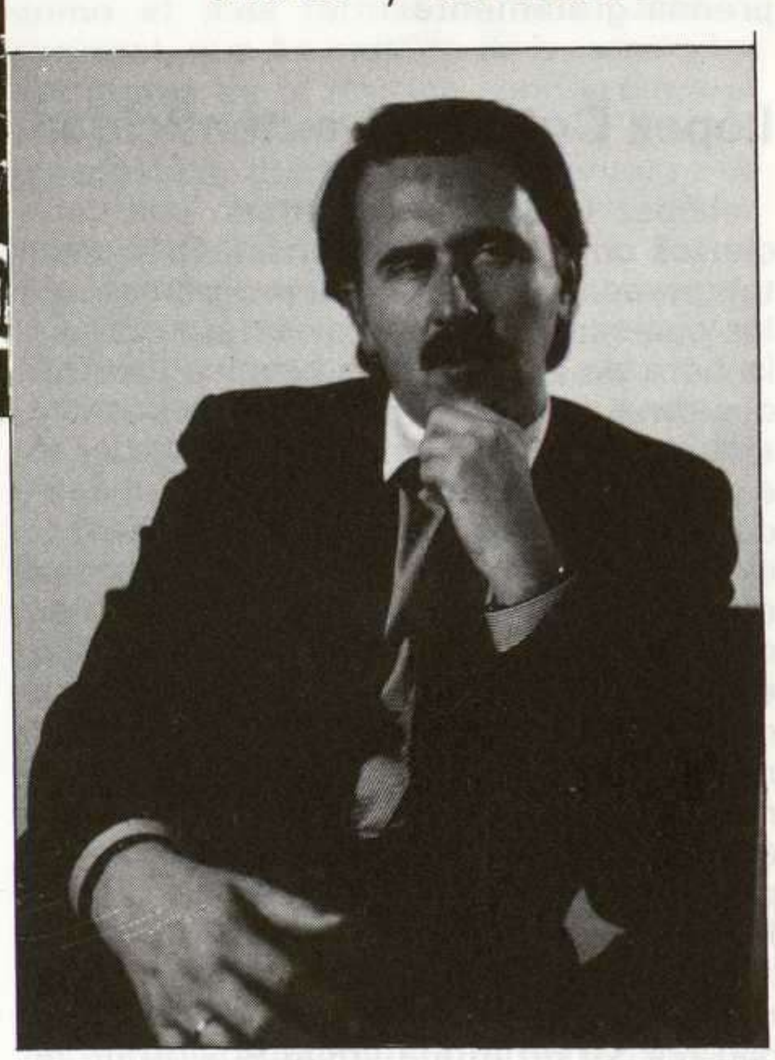
Solicitar folleto con información detallada de cursos, conciertos,
inscripción (hasta el 20.6.85) y reserva de alojamiento a:
Segretaria MUSICA RIVA, Palazzo dei Congressi, I-38066 RIVA DEL GARDA (TN), Italia
Tlfno: 07 + 39464 / 514444, Telex 400278

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ONE/Lopez Cobos: el peligro de la autenticidad



La Temporada de la Orquesta Nacional está tocando a su fin. En este artículo se analizan los rasgos genéricos más importantes de estos seis meses, en los que la Orquesta estrenaba director titular y estatutos.



Por Félix Palomero

Si a algo ayuda la distancia es a conseguir una buena perspectiva de los hechos que se contemplan, o como en este caso, que se juzgan. En esta situación nos encontramos al hacer historia reciente de la marcha de una orquesta, algo que pierde con el paso del tiempo, y por ser la música un lenguaje en el tiempo, el privilegio de la actualidad en beneficio de la perspectiva. Analizar ahora la labor de directores y solistas, criticar el rendimiento de una orquesta en los últimos seis meses, es tan arriesgado como hacerlo sobre un período de tiempo similar transcurrido el año pasado o dentro de cualquier situación histórica que se adecúe a nuestras coordenadas culturales. La música viva pierde trascendencia en el mismo momento de su ejecución, y adquiere instantáneamente la categoría de anécdota. Lo sustancial pasa a ser superficial y sólo queda la categoría estética de lo sucedido, aquello que puede servir para el desarrollo histórico de las ideas y para aprovechamiento de otras generaciones. Las orquestas y los solistas se han instalado en un repertorio ante el cual sólo se permite la crítica de la interpretación, justamente la que pierde validez al realizarse.

Por eso, hacer ahora historia de seis meses de actividad musical perdería todo su interés, si no fuese por el beneficio de la perspectiva a que antes hacíamos referencia. Nos encontramos, pues, ante la posibilidad de valorar la aportación de veintidós conciertos a nuestro presente cultural, y no tanto por su calidad como por su contenido: los estrenos, las obras, las lecturas. El enfoque puede parecer similar al que supondría un estudio del avance de la programación, pero la diferencia estriba en que lo que antes de octubre de 1984 era sólo letra impresa ha adquirido vida, y no se trata de saber cómo lo ha hecho, es decir, por qué fortuna, sino de qué ha servido.

ONE: Crónica de un desencanto

La temporada 1984/85 de la Orquesta Nacional de España empezaba con los mejores augurios. Por fin la orquesta tenía director titular, Jesús López Cobos, y unos estatutos bien definidos, y estaba en camino de conseguir una amplia y completa plantilla instrumental. A la orquesta, pues, sólo le quedaba discurrir por ese camino que le había marcado su director gerente Tomás Marco. En este sentido, creo necesario llamar la atención sobre esta labor, que él comenzó y llevó hasta su consecución antes de su relevo por Alfredo Carrión. Tomás Marco dirigió los pasos de la Nacional con gran efectividad, acercó sus interpretaciones a la radio, ampliando así el número de oyentes, logró la contratación de López Cobos... pero la orquesta no supo aprovechar todas esas facilidades, falló desde el principio, desde la profesionalidad, lo que no es un problema de grupo o de dedicación sino un problema heredado.

Diseccionando a la O.N.E. por familias nos encontramos con un nivel desigual, rayante en lo puramente digno en algunos casos pero sobresaliente en otros. La cuerda de la Nacional enfrenta muy buenos violonchelos con una discreta mediocridad de los violines, mientras violas y contrabajos son excelentes cumplidores de su cometido. No debe extrañarnos esta desigualdad, también heredada, pues la escuela chelística que se iniciase en el Conservatorio de Madrid con las enseñanzas de Miresky, continuada muy dignamente por Juan Ruiz Casaux, nada tiene que ver con la ruptura de la línea violinística que se remonta a Arbós. Hoy día en la Nacional, se ven a algunos violines primeros perderse del resto de sus compañeros como si estuviesen en el primer ensayo de una obra de estreno. La desigualdad queda patente en los dos concertinos de la orquesta: la cuerda no suena igual si quien está al frente es Víctor Martín o Francisco Romo, y la propia actuación solista de estos lo demuestra, como tuvimos oportunidad de apreciar con la excelente intervención del primero en la **Misa Solemnis**, de Beethoven, (26 de octubre), y la menos afortunada **Cuarta Sinfonía**, de Mahler, (30 de noviembre) en la que Romo ejecutó las partes a solo.

En la madera, sin embargo, la calidad individual es alta, con unos buenos oboes, flautas, clarinetes y un excepcional corno inglés. Pero a la hora de introducir ese sonido en el conjunto orquestal,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

los intrumentistas no distinguen los matices y entran con su propia concepción de lo que es «piano» o «forte». Lo mismo diríamos del metal, aunque aquí sí que no conviene individualizar los elogios. La percusión, arpas y piano/celesta son siempre fieles cumplidores de la partitura.

El conjunto orquestal es otra cosa. Seguramente debido a la falta de una enseñanza racional y a un escaso cultivo de la música de cámara, la Orquesta Nacional no termina de encontrar el punto justo de unión, lo que identifica a una agrupación de calidad y la distingue de una reunión de músicos. No faltan ocasiones en las que el único comentario es que no hay repertorio posible ni trabajo de base que facilite la consecución de una orquesta, a partir de esos instrumentistas. Y sin embargo a la O.N.E. no le falta la suficiente calidad como para que en ocasiones, con determinados directores y obras, nos sorprenda gratamente.

López Cobos y la autenticidad

López Cobos ha preparado sus conciertos con gran inteligencia. Para esta temporada anunció ocho programas, de los cuales siete ya se han interpretado a la hora de escribir esta crónica (mediados de marzo de 1985). Esa INTELIGENCIA a la que aludía viene determinada por el equilibrio de los programas, la gran calidad de las obras escogidas, la realización de importantes partituras de escasa ejecución y la confianza en la colaboración de excelentes solistas. Su único error no ha estado en él, sino en su orquesta: López Cobos ha confiado en el rendimiento de la ONE, sobre todo en el rendimiento de su plantilla camerística, es decir, de la orquesta reducida. Así, por ejemplo, su interpretación de la **Misa Solemnis**, quizá por utilizar toda la orquesta, constituyó uno de los puntos más altos de toda la temporada, en especial por su profunda comprensión de la obra y por su facilidad para comunicar la religiosidad y el lirismo que se alternan en sus partes. Menos interés causaron, sin embargo, los programas para los cuales se decidió por reducir el número de instrumentistas: el programa que incluía obras de Bach (25 de enero), y el que presentó el **Concerto grosso núm. 7** de la **Opus 6** (1 de febrero), de Haendel, así como el del **Mesías** (14 de diciembre), toparon con la escasa familiaridad de nuestros músicos con un repertorio camerístico. Y aunque López Cobos es preciso en el gesto, puntual en la interpretación y correcto en la lectura —como prueban conciertos de la calidad del dedicado a Wagner (16 de noviembre), que incluyó los **Wesendonck-lieder**, interpretados por la excelente mezzosoprano Florence Quivar, y páginas orquestales—, además de exacto en el análisis estético de las obras, poco puede sacar de los 12 violines, 8 violas, 5 chelos, 3 contrabajos y contínuo, empleados para el **Mesías**, en los que se pudo apreciar la disparidad de afinación y el desinterés por la partitura. Este es el peligro de la autenticidad: pretenderla sin los medios adecuados.

Otro momento de autenticidad fue el intentado por López Cobos con la interpretación de **Lelio o El retorno a la Vida**, de Berlioz, (8 de febrero), en el que la estructura DRAMATICA de la obra no resiste a su presentación en escena. Ni siquiera la calidad interpretativa del narrador, Rafael Taibo, le quitó el polvo a una partitura que, por otra parte, es musicalmente muy bella.



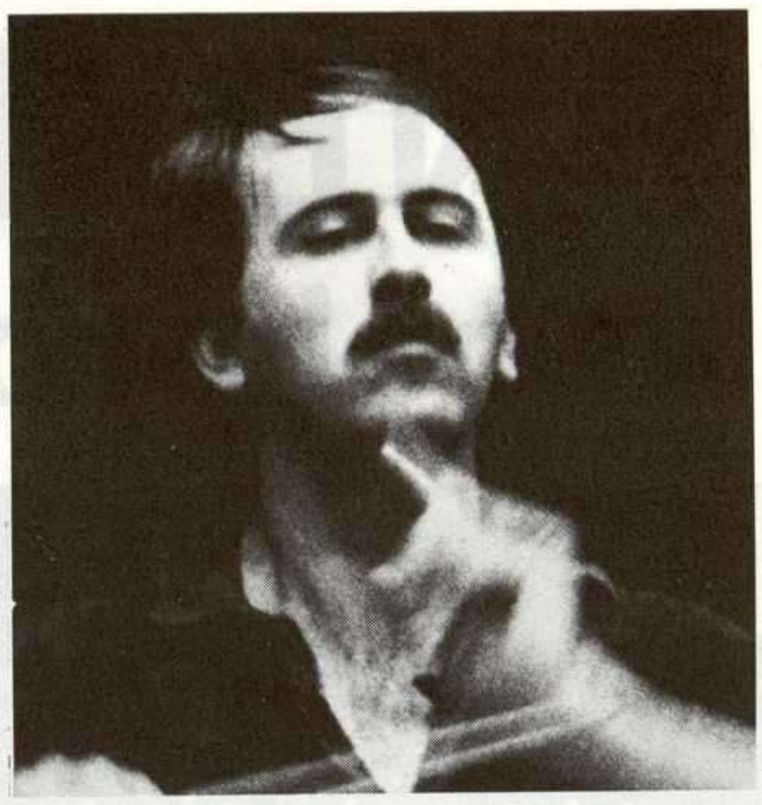
Eulalia Solé, solista del estreno de Guinjoan.

Destacaré, por último, las buenas versiones que consiguió la Nacional dirigida por su titular, de la **Sinfonía núm. 3**, de Bruckner, (19 de octubre), el **Don Quijote**, de Strauss, (1 de febrero) y la **Sinfonía Fantástica**, de Berlioz, (8 de febrero), así como la especial dedicación de López Cobos al Orfeón Donostiarra, espléndido en la **Misa Solemnis**, y el Coro Nacional, que con el **Mesías** logró su mejor intervención de la temporada.

Rodrigo y Petrassi, dos lenguajes antagónicos

Entre las primeras audiciones a cargo de la Orquesta Nacional de España se encontraban una reciente partitura de Joaquín Rodrigo, **Concierto como un divertimento** (22 de febrero), y otra de Goffredo Petrassi, **Poema** (1 de marzo). No fueron estos los únicos estrenos (hubo, además de obras de autores CLASICOS, primeras audiciones de Guinjoan, Penderecki, Ibert y un estreno absoluto de Cruz de Castro, que es comentado en este mismo número de RITMO), pero sí dos de los más llamativos por su calidad y por enfrentar, en semanas sucesivas, dos lenguajes completamente distintos pertenecientes a dos compositores de la misma edad.

El **Concierto como un divertimento** es el último intento de Rodrigo por aprovechar un lenguaje indiscutiblemente suyo, un lenguaje que le caracteriza y define. Escrito para violonchelo y orquesta, el **Concierto** discurre por los mismos caminos que han discurrido todas las obras de Rodrigo escritas tras el **Concierto de Aranjuez**. Nadie dudaría de la autenticidad de esta nueva obra, pero sí de su situación dentro del catálogo de su autor. Este **Concierto** es de lo más importante de Rodrigo después del de



Aranjuez, y así supera con mucho otras páginas que nacieron al amparo de ésta, propiciadas por su éxito y por el interés de solistas y público. El **Concierto como un divertimento**, sin embargo, recupera la buena factura, la espontaneidad e ingenuidad del maestro valenciano, desde el bolero en «pizzicato» del violonchelo solista hasta la bella canción que genera el segundo movimiento. Lástima que el tópico y la reiteración se apoderen del tercero y último, y cierren con tan escaso gusto lo que tanto prometía en aquellos primeros compases. La interpretación de Lloyd Weber, destinatario de la partitura, fue de gran fuerza y perfección.

Tan sólo siete días después pudimos escuchar el **Poema** de Petrassi, de 1970-80, en una estética radicalmente distinta que aprovecha el pasado histórico del serialismo y del nuevo concepto armónico de DENSIDAD. Petrassi no está sujeto a ningún formalismo exterior, más que a la limitación del conjunto por él mismo escogido, limitación que por ser de carácter camerístico puso en peligro la interpretación a cargo de la cuerda de la ONE, de este **Poema**. La escritura, muy equilibrada y estricta, y el interés tímbrico de la partitura, hacen transcurrir la obra por un proceso evolutivo que conduce a un periodo a cargo de las trompetas con sordinas, en un casi arco en el que nada sobra ni es estrictamente retórico. Tanto el **Poema** de Petrassi como el **Concierto** de Rodrigo son páginas que hay que situar en el final de ambas carreras, con lo que eso supone a la hora de valorar la trayectoria estética de cada autor.

Solistas y directores: pocas sorpresas

Pocas sorpresas con los directores invitados, casi todos ellos de escaso renombre y con programas que en varias ocasiones aburrieron por su reiteración y por la escasa calidad de las obras. Ni Maximiliano Valdés (5 de octubre y 11 y 18 de enero), ni Massimo Pradella (9 de noviembre) y Giuseppe Garbarino (1 de marzo), pudieron sacar a la Orquesta Nacional de su aburrimiento con programas que incluían, por ejemplo, la **Sinfonía núm. 1** de Mendelssohn (Pradella), la **Tercera Sinfonía** de Beethoven (Garbarino), o bien autores como los escogidos por Valdés (Stravinsky, Ravel, Bartók), que superan con mucho sus posibilidades.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

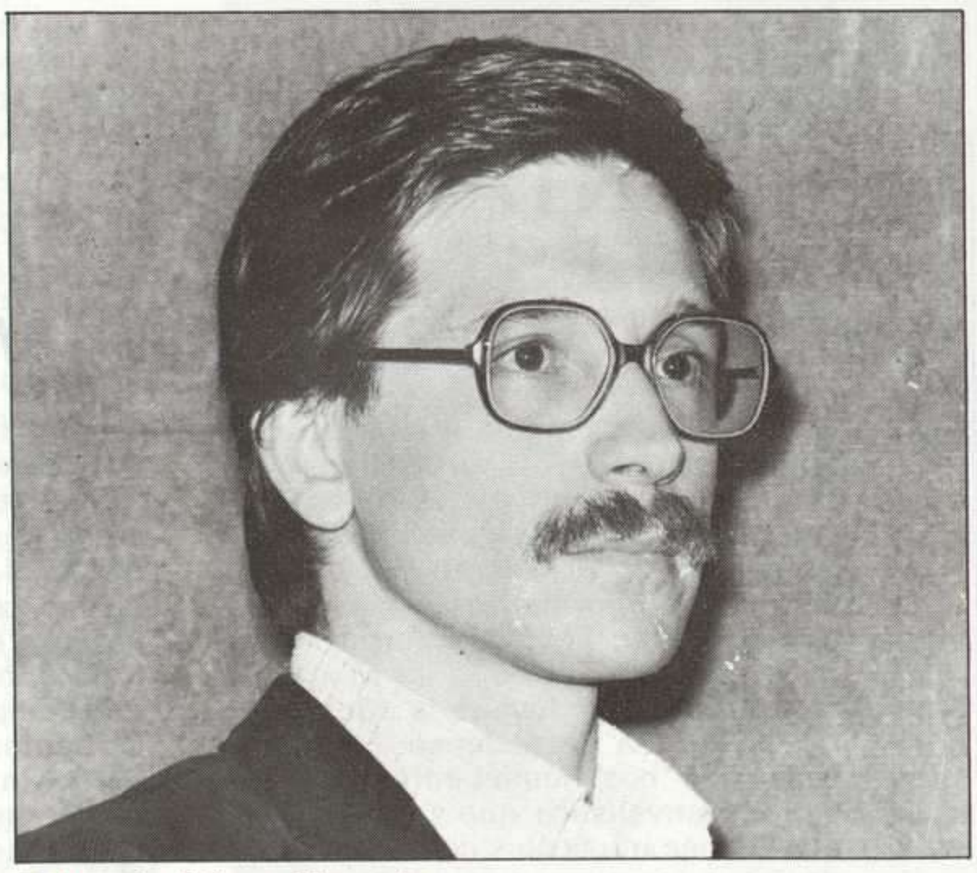
Mejor fortuna tuvieron Miguel Angel Gómez Martínez, que arrancó una muy buena versión de la **Sinfonía en Re menor**, de César Franck (22 de febrero); Jan Krenz (23 de noviembre), que SACUDIO al público del Real con una sorprendente «marcha» de **El amor de las tres naranjas**, de Prokofiev, abriendo su concierto; Jacques Mercier, que hubiese hecho una digna **Cuarta Sinfonía**, de Mahler (30 de noviembre) si la soprano hubiese sido otra que Beverly Hoch, escasa de voz y musicalidad, aunque muy aparatosa en escena; y Michel Tabachnick (15 de marzo), que se las vio y deseó para levantar la **Tercera Sinfonía**, de Tchaikovsky, de su intrascendentalidad.

Los solistas, desde un Luis Galve escaso de sonido pero firme en la técnica y fiel a la partitura (19 de octubre), hasta la ya mencionada Florence Quivar, excelente intérprete de los **Wesendonck-lieder**, de Wagner, poseedora de una voz amplia, bien educada, atractiva por su color y por su capacidad para reproducir la fuerza de los poemas de la que fuese amante de Wagner, obtuvieron tarde tras tarde el éxito que se suelen llevar siempre del Real. Exito muy justificado en el caso del violinista polaco Konsyanty Kulka, que ofreció un **Concierto** de Penderecki con toda su fuerza y belleza, pero más dudoso en ocasiones como la propiciada por el pianista Pascal Devoyon, que confundió a Beethoven (**Concierto en Sol, Op. 58**, el 30 de noviembre), con Rachmaninov. Anotar, solamente, la gran diferencia entre la perfección técnica y musical de la joven flautista Juana Guillem, (**Suite BWV 1067**. de Bach, el 25 de enero), miembro de la ONE, y el escaso gusto de sus compañeros de orquesta Rubén Antón y Emilio Navidad, intérpretes de una **Sinfonía concertante K 360** (15 de marzo) que será mejor olvidar.

Curso «La Música de Nuestro Siglo»

Por Emiliano García Alcázar

Alfredo Aracil y Eduardo Pérez Maseda han ofrecido durante el último trimestre del 84 un curso con conferencias sobre la música de nuestro siglo, que han venido desarrollándose todos los martes con asistencia libre de oyentes en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid.



Eduardo Pérez Maseda.

La primera parte del Curso, impartida por Alfredo Aracil, abarcó desde principios de siglo hasta la I Guerra Mundial, subrayando los rasgos estéticos que han venido a definir los estilos y formas en la evolución de la música contemporánea, comenzando por las etapas neoclásica, impresionista, el futurismo italiano, expresionismo y atonalismo en los inicios de la Escuela de Viena, con su incidencia en el entorno socio-cultural, a través de distintos epígrafes que han llevado por título cada una de las conferencias: «En torno a 1900: la cultura, el repertorio y los centros musicales», «Un período entre la pervivencia y la «innovación», «París y la reacción antiromántica», «Viena», «El expresionismo y la liberación formal», «Los nuevos horizontes; el vanguardismo como estética», «En busca de una nueva música: experimentadores e investigadores, y ¿vino después un regreso al orden?», con la implantación de los nuevos medios de comunicación y la reproductibilidad técnica de la música.

Analizó Aracil el aspecto formal de obras de compositores que han sido representativas para la evolución musical y adopción de nuevos lenguajes, ilustrándolas con audiciones. Se aportó como guía orientativa un índice escrito de éstas y nombres citados y un repertorio bibliográfico.

Un coloquio vino a poner término a esta primera parte del curso de divulgación, clausurándose con un concierto de Pedro Espinosa, comentado por el propio Aracil, con repertorio de obras del pianismo europeo de comienzos de siglo, que sirvieron de ejemplo al referido período. He de felicitar a nuestro conferenciante por su magistral exposición y la claridad en concebir los temas tratados para un mejor conocimiento de esta música.

Pérez Maseda ofreció la segunda parte de este seminario caracterizando la música en el período de entreguerras. Lo que ya era un gérmen considerado el dodecafonismo de Arnold Schoenberg, que implica el fin de toda una era tonal y el expresionismo atonal hasta la Primera Guera Mundial, definidos ya en el primer período, aquí, en éste, alcanzan su madurez y apogeo avanzando hacia el serialismo integral, sistema adoptado como el más formalista, dogmático y racional, que ha servido de puente a las vertientes de la música concreta (paralela al surrealismo en Francia) y electroacústica, dentro de «*las fronteras de una tierra fértil*», que añadiría al músico postweberniano de vanguardia Pierre Boulez. Se produjo toda una suerte de electicismo musical, neoclasicismo y nuevos nacionalismos, abarcando a los países del este de Europa y de Centro y América Latina. En la búsqueda de nuevas vías de experimentación, exotismo, y otras músicas, irrumpió el fenómeno del jazz y al asumpción del folklore, como consecuencia de una ruptura con la tradición y tendencia a la liberación formal, a partir del famoso aserto: «*Ya estamos hartos de densas sonoridades*», que lanzó el propio Stravinsky impugnando al romanticismo.

En este ciclo de conferencias, ilustradas igualmente con selectas audiciones, que ha ofrecido Pérez Maseda en el Círculo de Bellas Artes, con una amplia y densa exposición, ha reiterado frecuentes citas y alusiones a la historia de la música de este período de entreguerras, trasmitiendo por boca de los compositores su propio legado musical, no estando exentos los matices sociopolíticos, como buen tratadista del tema que es Maseda, y que han conformado las directrices estéticas de la obra de una gran parte de los compositores desde la Segunda Guerra Mundial.

Añado que las conferencias han sido investidas de cierta retórica y carácter conceptual por el lenguaje académico empleado por el mismo Maseda, y el temario con los títulos respectivos de cada una de ellas ha comprendido: «Período de entreguerras: Liberación, Tradición y Sistema», «*Ya estamos hartos de densas sonoridades*», «Ascetismo, vanguardia y libertad de forma», «A la búsqueda de una nueva integración: el serialismo», «El folklore como renovación. Otro nacionalismo», «Tradición y recreación», «Las otras músicas», «*En las fronteras de una tierra fértil*».

Se ofreció el concierto de clausura, con presentación del propio conferenciante, con un recital de «lieder» y canciones a cargo de Beatriz Melero, soprano y Juana Peñalver, piano, con obras de Bartók, Schoenberg, Stravinsky, Webern y Dallapiccola.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La Escolanía de Montserrat en Madrid



El pasado dieciseis de marzo tuvo lugar la presentación en Madrid de la Escolanía de Montserrat, que dirige Ireneu Segarra. El concierto, el primero que ofrece esta agrupación en Madrid en sus casi siete siglos de existencia, fue organizado y patrocinado por la Caja de Barcelona con motivo de la apertura de su nueva sede en Madrid.

Además de este acto, la Caja preparó una interesante exposición de pinturas del Museo de Montserrat, legada por José Sala i Ardiz. En ella se podían contemplar obras de Nonell. Ramón Casas. Mariano Fortuny, Santiago Rusignol y otros, además de dos «picassos» fechados en 1895 y 1896. Pero en todo caso, lo más importante, tanto por su calidad como por su rareza, fue el concierto de la Escolanía del Monasterio de Montserrat.

Hay inicios históricos que remontan a 1307 la creación de la escuela de música del monasterio, que ya entonces, como a lo largo de toda su historia, tenía como fin primordial acompañar los oficios litúrgicos de los peregrinos del santuario. Después, en más de seiscientos años, tres características han definido el buen trabajo de los montserratinos: la existencia de una contínua labor compositiva, que encuentra su siglo de oro entre el XVII y el XVIII; la especial dedicación prestada a la música popular, que influyó en creadores como Cererols; y la acertada inclusión en su repertorio de obras de compositores contemporáneos, tanto extranjeros (Benjamin Britten), como españoles, y más concretamente catalanes (Ireneu Segarra, Cassià Just). Es de destacar, además, el paso por la Escolanía de Montserrat y por su coro de figuras trascendentales en la música española, unas ligadas al desarrollo musical catalán (Benet Juliá, Anselm Viola), otras con vocación universalista, como es el caso del padre Soler.

El concierto ofrecido por la Escolanía de Montserrat estuvo formado por ejemplos de toda su historia musical, más obras de Morales, Escobar, Victoria, Poulenc y Britten. Podían perder carácter los motetes de nuestros polifonistas en las voces de los niños montserratinos pero no es así; la excelente educación y preparación musical que reciben y la estricta BATUTA de Ireneu Segarra logran el Victoria más puro y estilizado (**Duo Seraphim**), en el que su entramado polifónico queda expuesto con magistral limpieza y buen gusto, sin manierismos ni exageraciones; el más austero por sencillo Pedro de Escobar (**Virgen Bendita**); y el más camerístico Cristóbal de Morales (**O magnum mysterium**).

Siguieron a estas interpretaciones cinco ejemplos de la escuela montserratina (siglos XVII-XVIII), desde el **¡Alarma, toca el amor!**, de Cererols, hasta el **Magnificat**, de Viola, más evolucionado que aquél y no sólo por la distancia histórica (de un siglo), sino por la mayor pretensión musical, que encuentra el eco del difícilmente evitable italianismo dieciochesco.

Por fin, la segunda parte mostró el compromiso, que la ennoblece, de la Escolanía de Montserrat con la música contemporánea, y de este modo pudimos escuchar excelentes versiones de las **Litanies a la Vierge Noire**, de Poulenc, y de la **Missa Brevis**, de Britten. Dos obras de Cassià Just (1926), **Angelus Domini**, e Ireneu Segarra (1917), **Salve Regina**, sirvieron para comprobar que la Escolanía es una institución viva, ejemplar en su doble dedicación de ilustradora musical de la liturgia y de escuela de músicos. Lástima que la acústica fría y seca del Teatro Real recibiese con tanto desamparo las voces montserratinas.—**F.P.**

PRESENTACION DEL PROGRAMA DEL FESTIVAL DE VERANO DE TORROELLA DE MONTGRI

Con una antelación sorprendente, que es prueba de la seriedad con que se deben llevar a cabo las cosas de la música, el 28 de febrerp pasado se presentó a los medios informativos especializados el Quinto Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí, organizado por Joventuts Musicals de dicha villa gerundense. En otras ocasiones nos hemos referido a la fiebre festivalística que aqueja a las actividades musicales catalanas desde hace unas cuantas temporadas, con motivo de la aparición del catálogo de actividades patrocinadas por la Generalitat de Catalunya. El festival que comentamos se enmarca en esta dinámica creciente, que permite a los buenos aficionados a la música disfrutar de audiciones de primera categoría después del asueto diario en las ciudades y pueblos consagrados por el turismo como centros de descanso. A pesar de esta circunstancia, que podría desmerecer el trabajo de los organizadores del Festival de Torroella, cabe asegurar que las últimas ediciones y la propuesta presentada hace unos días perfilan el Festival de Torroella de Montgrí como uno de los más audaces e interesantes de todos los que tiene lugar en el período veraniego.

Para la temporada estival que se avecina están previstos trece conciertos que se sucederán en el marco gótico de la iglesia parroquial de la villa desde el 12 de julio hasta el 30 de agosto, con la participación de figuras tan interesantes como Narciso Yepes y Nicanor Zabaleta, que estrenarán una composición de Montsalvatge; de la Camerata Lysy, de la Academia Menuhin de Gstaad o del Coro Bach, de Darmstadt. A estas actividades cabe añadir la realización del segundo Curso de Interpretación musical que correrá a cargo de Jean-Pierre Rampal, Radu Aldulescu, Maria Curcio, Gonçal Comellas, Julian Jacobson y Franco Petracchi, coordinados de modo que los contenidos y desarrollo tengan continuidad e interés. Finalmente las actividades se cierran con siete conciertos a cargo de jóvenes intérpretes, algunos de ellos surgidos de los cursos antes mencionados, y un breve programa de recitales de canción y danza mediterránea ofrecido por primerísimas figuras del folklore mediterráneo del momento, como son María del Mar Bonet, el Esbart Dansaire de Rubí y Angelique Ionatos, de Grecia. Detrás de toda esta actividad está sin duda la tenacidad y el acierto del equipo de Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí.—**XOSE AVIÑOA**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Don Taddeo in Barcellona

VIII Setmana de Música Religiosa. Fundació Caixa de Pensions

Por Alberto Vilardell

La labor de divulgación musical se puede hacer de distintas maneras y por ello es de elogiar la tarea que lleva a cabo la Fundació Caixa de Pensions, que de una forma continua, sin aspavientos, pero con una gran profesionalidad, va programando sesión a sesión con gran inteligencia, y a la vez con sentido divulgativo, alternando lo más popular, con lo de más calidad, cuando no se producen (la mayoría de las veces) la conjunción de ambas cualidades.

Una de las mejores pruebas de cuanto antecede son las Semanas de Música Religiosa, que este año han alcanzado su edición VIII, y que se han desarrollado en nuestra ciudad, durante la segunda quincena de marzo, confirmando esta ambivalencia, desde su inaguración, con un concierto de la Escolanía de Montserrat, con obras de la Escuela Española de los siglos XV y XVI (piezas de Cristobal Morales, Pedro Escobar y Tomás Luis de Victoria) y de la Escuela Montserratina (composiciones de Joan Cererols, autor muy vinculado al monasterio benedictino durante el siglo XVII; Miquel López, que siguió la labor del anterior; Benet Juliá; Narcís Casanoves y Anselm Viola). La segunda parte estuvo integrada por obras de Cassia Just, Francis Poulenc, Benjamin Britten e Irineu Segarra, actual director de la Escolanía.

El segundo programa estuvo dedicado a Johann Sebastian Bach, con la **Misa en Fa mayor BWV 233** y el **Magnificat en Re mayor BWV 243**. La primera, es una de las cuatro que creó el compositor en Leipzig y es la que a mi juicio tiene mayor calidad; en cuanto a la segunda es una obra en que la fecundidad del autor se desborda por brillantez y por la forma expresiva en que desarrolla la alegría de la festividad. Esta audición tenía además el carácter de despedida de Salvador Más como director del Orfeó Catalá, como consecuencia de su nombramiento como Director Artístico de la Orquesta Filarmónica de Württemberg. La labor de éste ha tenido sus lados positivos en lo que respecta al rejuvenecimiento de las voces, pero en su conjunto la veterana entidad no ha logrado todavía alcanzar el camino para llegar a la calidad que tuvo en largas etapas de su dilatada singladura. Las versiones de Salvador Más pecaron de excesiva morosidad y una cierta monotonía en la **Misa,** y de un ritmo desigual y a veces excesivamente rápido y con poco detalle en el **Magnificat.** Correcta, la intervención del conjunto instrumental, en el que sobresalieron los solistas de oboe y el concertino. De los intérpretes vocales, Paloma Pérez Iñigo y Zandra McMaster, estuvieron a un correcto nivel, quedando discretos el resto de los cantantes.

Para el tercer programa se cambió de marco, y se pasó del Palau de la Música, sede de los dos primeros conciertos, a la Iglesia de Santa María de Jesús de Gracia, con el aforo totalmente abarrotado, donde pudimos oír al grupo Delois Barrett Campbell and The Barret Sisters, que ya se presentaron hace unos años en el Festival de Jazz de Terrasa,con un amplio repertorio que va desde el «negro espiritual» hasta el «gospel». Se trata de un conjunto de solistas, de gran calidad individual, pero que a la vez forman un grupo muy completo, que dieron una lección de interpretación del género, con gran amplitud de gamas y matices, integrando al público en su actuación por su gran comunicabilidad, expresando en cada una de sus interpretaciones un estilo directo y extrovertido, en un repertorio que incluía desde las páginas más conocidas hasta otras de menor fama, pero no por ello menos interesantes. Fue en conjunto una velada de las que se recuerdan y el públcio así lo entendió, por sus grandes aplausos a los que los artistas correspondieron con bises que caldearon el ambiente.

La semana se completaba musicalmente con las actuaciones del Ensemble Organum y The Tallis Sholars, este último con un repertorio de autores rusos. Se completó la programación con audiciones discográficas comentadas y sesiones de vídeo con **El Mesías**, de Haendel, y la celebración de sesiones en la Fonoteca con motivo de los aniversarios de Bach, Domenico Scarlatti, Baldassare Galuppi y Heinrich Schütz.

Un concierto para el futuro



María Lluisa Muntada, joven soprano que intervino fulgurantemente en el concierto de la Coral Cantiga.

Por Xosé Aviñoa

Con motivo de la semana santa y con ocasión del Año Europeo de la Música ha tenido lugar en el Palau de la Música Catalana de Barcelona un concierto cargado de promesas.

Director, Edmon Colomer, el joven director de la JONDE que se presentaba en nuestra ciudad tras sus últimas gestas musicales acá y acullá; orquesta, la Hertfordshire Chamber Orchestra, una de tantas orquestas de «amateurs» que para sí querrían muchas de las grandes ciudades españolas; coro, la Coral Cantiga que, tras haber sido dirigida por Colomer, lo es en la actualidad por el joven y emprendedor director Josep Prats, de quien cabe esperar un futuro espléndido; intérpretes, María Lluisa Muntada (soprano), Montserrat Martorell (contralto), Josep Ruiz (tenor), Iñaki Fresan (bajo). El programa constaba de tres piezas de distinto carácter pero con una nota común, obras de talla considerable que hablan muy en favor de los propósitos de los intérpretes: **Albada, interludi i dansa,** de Robert Gerhard, el compositor catalán de moda en los conciertos de esta temporada, tanto en la OCB como en la ONE; autor de estética dodecafónica que combina en esta obra con cierto deje nacionalista muy propio de su temperamento; el **Concerto for seven wind instruments,** del compositor suizo Frank Martin, obra de gran envergadura que exige una especial dedicación de los solistas, flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot, trombón y trompeta, siete instrumentos que mal pueden esconder los defectos de afinación o de expresión, y, finalmente, la **Misa en Do mayor, Op. 86,** de L. van Beethoven. Poco cabe decir del contenido estético de las obras, puesto que no es éste el cometido del crítico, pero a pesar de ello y dada la inusualidad de la obra de Gerhard, bien merece reconocer que la excelente prestación de la Hertfordshire Orchestra proporcionó al auditorio una bella ocasión de enfrentarse con una obra en principio un

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

tanto críptica pero cuya audición resultó muy atractiva e interesante; este es a nuestro modo de ver el camino para resolver con éxito las dificultades de penetración de ciertas obras de estética avanzada: la correcta dicción técnica de la partitura que permite evoluciones expresivas más didácticas.

La obra de Martin puso de relieve un aspecto de la prestación de la Hertfordshire Orchestra que, aunque preveíamos, no dejó de sorprendernos dada la perfección con que resolvió la primera pieza; nos referimos a la variable cualidad del sonido orquestal que quedó más al descubierto ante una obra densa, efectista, en la que los juegos tímbricos se sobreponen a los efectos melódicos discursivos. El mérito del atrevimiento quedó un tanto empañado por cierto desajuste entre los diferentes niveles expresivos.

El verdadero centro de la audición era la **Misa en Do mayor** de Beethoven que el programa, siguiendo las opiniones más extendidas, insistía en recuperar para el grupo de las grandes obras del compositor de Bonn; no hay duda de que se trata de una excelente composición y de que el mero hecho de llevar la firma de Beethoven avala el interés que pueda despertar entre el auditorio, pero se descubren defectos de construcción, imperfecciones de distribución de los diversos ingredientes que intervienen, que nos hablan de una obra menor que cumplió perfectamente el cometido de servir al príncipe de Esterházy, servilismo que como es sabido, no llevaba muy bien Beethoven. En el número anterior de RITMO nos referíamos a otra de las corales «amateur» de Barcelona, la Coral Sant Jordi; en este nos toca hablar elogiosamente de la Cantiga. En uno y otro caso la pregunta aparece insistentemente para dejar sin respuesta el hecho de que una ciudad tan musical como Barcelona y una comunidad tan viva como Cataluña no tengan un coro profesional, dadas las abundantes posibilidades que se descubren tras cada concierto de los que las numerosísimas corales celebran a lo largo y ancho de la geografía catalana. Cierto que la Cantiga ofreció un cierto nivel de desajuste, de poco rigor expositivo y de desequilibrio entre las voces, pero son «peccata minuta» al lado de las virtudes que descubrieron aquellos jóvenes intérpretes, con una dicción expresiva, un encomiable dominio del volumen sonoro y del ritmo discursivo.

De los solistas que expusieron con ajuste su no muy generoso papel cabe mencionar el bello timbre, ya conocido, de la contralto Montserrat Martorell y la perfecta afinación y acertada expresión, aunque un tanto inquieta, de María Lluisa Muntada, que no en vano hacía sus primeras armas en nuestro primer coliseo concertístico. La joven promesa catalana, después de realizados los estudios humanísticos superiores y los correspondientes estudios musicales en nuestra ciudad, ha ampliado generosamente su práctica vocal en la Indiana University School of Music con Jean Deis, Gianna d'Angelo y Nicola Rossi-Lemeni. Todo ello fue concertado por el joven director de jóvenes, con gesto seguro, grácil, afectado en ocasiones, vigoroso a lo Oriol Martorell en otras, pero en cualquier caso atrevido y, eso, promesa de futuro.

Teatro del Liceo:

«Romeo et Juliette»

No siendo esta obra una de las habituales del repertorio lírico, y tampoco por su calidad intrínseca una obra maestra, sólo quedaba justificada la repetición al cabo de dos años de la anterior versión de Romeo y Julieta por la presencia de Alfredo Kraus.

El tenor canario dio prueba una vez más de sus excelsas cualidades que no me cansaré de repetir, con su cuidadísimo fraseo, su saber estar en escena, su línea de canto impecable, la seguridad con que resuelve cualquier escollo de la partitura y el mantenimiento de su registro agudo, a pesar de su dilatada carrera y de que su repertorio lleva al tenor con frecuencia a los registros extremos de la tesitura. Pero la técnica de Kraus le permite tanto superar una cierta impresión de frialdad como envolver la voz, que, partiendo de un timbre no bello, da al sonido la redondez (sobre todo en las frases apoyadas) y la belleza que la partitura exige, sin caer en el más pequello detalle superfluo o fuera de lugar. Desde la más pequeña frase, a la conocida aria «Leve toi, soleil», pasando por el largo dúo que cierra la obra, su interpretación es un prodigio de musicalidad, expresividad y presencia escénica, sin menoscabo de ningún detalle, con esa ductilidad y esa belleza de dicción en la que cada frase es toda una lección y una exposición de cómo debe cantarse para alcanzar la más alta belleza artística. No hay duda que dentro de la cuerda de tenores es hoy Alfredo Kraus el mejor exponente, por no decir el único del arte de cantar, con un repertorio siempre cuidado, que le permite poner al servicio del ARTE, con mayúsculas, su verdadera dimensión.

A su lado, la soprano nacida en Oviedo, pero formada musicalmente en Argentina, Ana María González nos mostró una buena voz, que resultaba más bella en los registros medio y alto, que en los registros central y grave. Dispone de una buena línea de canto y una notable técnica, que le permite desarrollar los momentos de agilidad y una adecuada expresividad. A la vez, escénicamente supo dar a «Juliette» (la evolución como consecuencia de los hechos), desde la inocencia del primer acto y el descubrimiento del amor, hasta el patetismo escénico, no vocal, que no corresponde, del último acto. En sus dúos supieron unir ambos cantantes tanto la simbiosis de sus voces, como el romanticismo teatral. Especial mención merece Dimiter Petkov como «Frêre Laurent», que con la bella voz que le es innata y con su sobria línea interpretativa, dio al personaje el señorío, la prestancia de este personaje, clave en el drama en su intento por ayudar a los dos amantes. Del resto de los intérpretes destacar el buen hacer de Mari Carmen Hernández, en «Stépano», con una aria cantada con gran corrección, y la profesionalidad de Enric Serra, que me dio la sensación que no estaba en perfectas condiciones vocales, lo que dio lugar a que aunque su prestación escénica de «Capulet» fuera de la calidad de la anterior versión, vocalmente no alcanzara la misma calidad. Menos que discreto Roberto Coviello, en un «role», en mi opinión, a su voz, y a su estilo interpretativo, y correctos el resto de los intérpretes. Comentario aparte merece el «Tybalt», de Piero di Palma; creo que este tenor ha demostrado a lo largo de su amplísima carrera sus excelsas cualidades de intérprete, cantante y actor, que le han hecho casi insustituible en los mejores teatros del mundo y en la mayoría de las grabaciones, en donde era palpable la brillantez de sus intervenciones, haciendo gran-



«Romeo» o la belleza interpretativa.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

des y magistrales toda la gama de papeles secundarios que existen en el repertorio operístico. Pero los años no perdonan y Piero di Palma, que sigue siendo válido en aquellos «roles» en que prevalece el intérprete al cantante, sus intervenciones en obras como segundo tenor están hoy en día algo fuera de su alcance, y sólo su maestría, técnica y veteranía le permiten solslayarlas. Repito y por ello me he alargado más de lo lógico, puede dar grandes actuaciones pero en papeles más acordes con sus actuales circunstancias.

A pesar del gran maestro que estaba en el escenario la obra languideció en lo musical y ello era palpable en el teatro. Creo que la razón estaba en la dirección musical de Alain Guingal, que me pareció correcto en **La Fille du Regiment** del último Festival de Promusica, pero que no alcanzó el mismo nivel en la obra de Gounod y ello es debido, en mi opinión, a que en la obra de Donizzetti si el director acompaña a los cantantes y la orquesta está cohesionada, la versión puede adquirir esa corrección, pero en **Romeo et Juliette** las coordenadas son distintas, es importante matizar, hacer CANTAR A LA ORQUESTA, es importante el refinamiento y la ductilidad y saber extraer las bellezas que la partitura posee. La versión de Guingal fue monotona, variante en los ritmos, con momentos de excesiva morosidad, que daban sensación de pesantez y otros de una rapidez en demasía que llegó incluso a perjudicar a los cantantes. La orquesta, aunque mantuvo su nivel habitual, no consiguió los resultados y la brillantez que hacía pocos días había conseguido con **Salomé.** El coro, partiendo del nivel francamente alto que ha adquirido en la nueva etapa del Consorci, estuvo bien, con algunos desajustes (sobre todo el primer día) que se fueron regularizando en las funciones sucesivas, pero sin llegar al nivel que hoy en día puede alcanzar, a lo que posiblemente no fue ajena la dirección musical antes comentada.

La puesta en escena, que en principio repetía los decorados de la versión anterior partiendo de una dirección escénica de Giuseppe de Tomasi realizada por Alberto Scala, fue sin embargo distinta, pero no alcanzó especial relieve, con alteraciones del marco escénico para aprovechar su ligación con el segundo acto, que obligaban a un movimiento de los actores totalmente ilógico. La iluminación en general estuvo bien resuelta, salvo en el último acto, donde no todos los días la antorcha que lleva «Romeo» al entrar en la tumba de su amada, era iluminada correlativamente e incluso se apagaba la luz sin ninguna razón que no fuera el movimiento del tenor. En resumen, como dicen los franceses, y nunca más adecuado por ser una obra de repertorio francés: «Chapeau», Don Alfredo, y notables Ana María González y Dimiter Petkov.—**A.V.**

«I Capuleti ed i Montecchi»

Por Roger Alier

Después del **Roméo et Juliette** de Gounod, fresca en la memoria del público la trágica aventura de los amantes de Verona, volvimos a presenciarla, esta vez según Vincenzo Bellini, el excepcional cantor de los sentimientos amorosos cuyo sesquicentenario, medio oculto por la publicidad dada a los centenarios de Bach, Haendel, Domenico Scarlatti y H. Schütz, no pasó, afortunadamente, inadvertido para el Liceo.

Contaban las representaciones de esta poco frecuente ópera con una figura estelar: Agnes Baltsa, y con una prometedora soprano para el papel de «Giulietta», Alida Ferrarini, recordada por su excelente «Micaela» de la temporada anterior en **Carmen.** Sin embargo, curiosamente, no pareció suscitarse entre el público liceísta el interés que habitualmente despierta la presencia de una gran artista como la Baltsa, y a pesar de que sólo se dieron tres representaciones de la ópera en lugar de las cuatro que ahora empiezan a ser habituales, no hubo ningún problema en encontrar entradas para esas funciones, que estuvieron casi llenas, pero no abarrotadas como se podía haber esperado.

La Baltsa cantó con su hermosa, profunda y cálida voz un convincente «Romeo», ayudada por su aspecto físico, que prestaba credibilidad a un protagonista con aspecto de muchachito atrevido de pelo ensortijado. Su mejor resultado vocal lo alcanzó en sus intervenciones del primer acto, y singularmente en el mágico dúo con la Ferrarini, en el que alcanzó un nivel verdaderamente conmovedor.

Todo funcionó pues, muy bien hasta llegar a la famosa y breve aria «Deh tu, bell'anima», la pieza más característicamente belliniana de toda la ópera, con su melodía lánguida y suplicante. Habiendo oído las tres funciones, este crítico llegó a la conclusión de que Agnes Baltsa NO SABE o NO PUEDE cantar bien esa pieza, que le salió confusa y apagada (el primer día), desentonada (segundo día) y apenas discreta (última función), decepcionando a quienes esperaban precisamente en este punto el máximo momento de toda la ópera y el triunfo lógico de la cantante.

Alida Ferrarino convenció plenamente como «Giulietta» lírica de pura línea y bella voz, no muy grande, pero suficiente. Su hermosísima aria del segundo acto, antes de caer sin sentido en la escena de su dormición, también una de las páginas más BELLINIANAS de la ópera, fue un dechado de perfección, de entrega y de sentimiento.

Mediocre y poco ágil el «Tibaldo» de John Fowler, en un papel ingrato y sin suficiente cuerpo como para merecer, habitualmente, un buen cantante por parte de quienes programan la ópera (salvo cuando la Scala, en 1968, contrató para este rol ¡a Pavarotti!). Sin embargo, lo que no merecía John Fowler fue el vergonzoso abucheo a que fue sometido en el mismo escenario donde se toleran a veces, incomprensiblemente, actuaciones iguales o inferiores a la suya. Ya sería hora de que se abandonara el dichoso «*bu*» de importación reciente, que no dice nada en favor del Liceo y de quienes tan caprichosamente lo distribuyen a su antojo.



Nueva visión del drama de Shakespeare a través de Bellini.

Fue una grata sorpresa, en cambio, el «Capellio» de Alfonso Echevarría, y fue una lástima que la ópera no le otorgue pieza alguna en la que pudiera lucir un poco más sus buenas facultades.

Enric Serra se presentó aquejado de un fuerte resfriado, en la primera función, y fue mejorando en las sucesivas, sin desmentir nunca su profesionalidad bien probada. Su papel tampoco daba para nada más.

Bien el Coro, con su sutileza habitual y su excelente sonoridad, y correcta la Orquesta bajo la batuta de Ralf Weikert. La dirección escénica de Giuseppe de Tomasi tomó pie en los decorados (reconstrucción de los de Alessandro Sanquirico, creados para el estreno de esta ópera en la Scala de Milán, pocos meses después de la absoluta de Vene-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

cia, en 1830) para presentarnos una ópera con los gestos convencionales de los artistas románticos. La idea era mejor de lo habitual en sus direcciones escénicas, pero un gran sector del público no se enteró, y el primer día, un SIMPATICO señor en solitario proclamó que NO QUEREMOS al señor de Tomasi en el Liceo. Verdad es que se ha prodigado demasiado su presencia en los títulos liceístas y que no siempre ha estado acertado, pero de aquí a irrogarse la representación de todos y gritar a todo pulmón en pleno Liceo para imponer su propio criterio con evidente falta de educación va una considerable distancia.

«Siegfried»

La única ópera de Wagner de esta temporada de invierno llegó casi a fines de la misma (hay también una **Walkiria** programada para la feneciente temporada de primavera, que según todos los indicios desaparecerá el año que viene). Se contó con un buen reparto, encabezado por Reiner Goldberg, quien tras fallidos intentos en otros lugares cantó en el Liceo el primer **Siegfried** de su vida. Y desde luego, fue un agradable «Siegfried», pues está dotado de una hermosa voz, tal vez más lírica de lo que conviene al papel, pero que se hizo sentir en todo momento, con la ventaja de una línea de canto muy bella, de un timbre claro y homogéneo y de unas dotes interpretativas francamente satisfactorias. Hacia el final de la ópera se le intuía fatigado, pero en conjunto, su prestación fue francamente buena.

Incidentalmente cabe señalar que Reiner Goldberg, antes de dedicarse al canto, fue de profesión herrero, lo que dio lugar a que FABRICARA su espada con un magnífico realismo, recogiendo expertamente los trozos de la espada, limando sus extremos y apartando las LIMADURAS del banco de madera.

Excelente el «Mime» de Wolf Appel, aunque con algún límite en la potencia, y con una interpretación escénica estudiadísima, en la que se veía casi más el artificio que la actuación. De todos modos, es impensable lograr un «Mime» así sin años de dedicación. Lo mismo cabe decir de su HERMANO Walter Berry, en un poderoso y rotundo «Alberich» que completó los aspectos más positivos de un reparto sólido.

Muy bien también Peter Wimberger como «El Viandante», con una voz también un poco más clara de lo que se le suele suponer al personaje, pero muy bien timbrada y proyectada. La «Erda» de Martha Szirmay nos confirmó una vez más la excelente profesionalidad de esta cantante, y Rebecca Littig fue un grácil pájaro que se ganó una ovación personal.

Sólo la «Brünnhilde» de Elisabeth Payer-Tucci fue un poco menos elevada, dentro de la categoría del conjunto. La tendencia a gritar, más que a cantar, malogró los recursos de una voz generosa. Pero tampoco puede decirse que su breve cometido fuera totalmente desprovisto de gracia.

Bien la dirección orquestal de Matthias Kuztsch (aunque los metales se le ESCAPARON alguna vez) y correcta la dirección escénica de Werner M. Esser. Los decorados, procedentes del Teatro Comunale Giuseppe Verdi de Trieste, resultaron bastante bien, especialmente el del segundo acto, en el que los efectos cambiantes de luz causaron buena impresión y en el que el PROBLEMA del dragón se resolvió creando una cueva cuyo ingreso simulaba las fauces del animal.

En conjunto, un buen **Siegfried,** con elementos muy positivos que compensaban los pequeños desaciertos, dejando un grato sabor de boca como conjunto.

Voló la «Saffo» al limbo

Siempre que se programa en el Liceo una ópera infrecuente (y el Liceo ha adquirido en estos últimos años un gran prestigio internacional por estas obras que se salen de la pétrea rutina de antaño) acuden a Barcelona o proyectan hacerlo bastantes grupos de extranjeros y de viajeros de otras partes de España. Esta vez, por desgracia, y por primera vez en muchos años, hubo que suspender precisamente esa **Saffo,** no representada en Barcelona desde 1890, y no vista en Europa salvo casos rarísimos desde que la Scala la montó en 1911 por última vez. Es de esperar que pueda programarse el año próximo, o el otro, especialmente a la vista de la expectación que su programación había despertado.

De la esperada «Saffo» a «Madama Butterfly»

Sin duda una de las funciones más esperadas de la presente temporada liceísta era la reposición, aunque se la podía definir de estreno del **Saffo** de Pacini, pero una inesperada enfermedad de Montserrat Caballe nos impidió poder conocer en teatro esta obra. Soy perfectamente consciente que era muy difícil, por no decir imposible buscar una cantante que sustituyera a nuestra diva y por ello entiendo que había que buscar otra solución; también soy consciente que no es fácil improvisar una obra, en poco tiempo, cuando los cantantes firman contratos a años vista. Pero a pesar de todo ello creo que se hubiera podido encontrar algo mejor para cerrar la temporada, si la situación del Gran Teatre del Liceu no estuviera condicionada por una serie de circunstancias que, en mi opinión, impiden un desarrollo normal.

Pasando ahora propiamente a los resultados de la representación de **Madama Butterfly,** estos tampocos fueron demasiado brillantes. La incorporación del role de «Cio-Cio-San» fue encomendado a la soprano Ilona Tokody de la que guardabamos un buen recuerdo de su actuación en **Falstaff** el pasado año. Esta vez, sin embargo, su prestación fue menos brillante de lo esperado, con una voz bella en sí misma, pero por los resultados, lejos de la fuerza que requiere una heroína pucciniana; lució una buena línea de canto, pero exenta de fuerza vocal, con una intencionalidad limitada y con unos resultados que no pasaron de discretos, e incluso como actriz no acabó de integrarse en la idiosincrasia de la heroína japonesa. Raquel Pieroti, que cantaba el role de «Suzuki» por primera vez, mostró su bellísima voz, su saber estar en escena, y bella línea de canto, pero tiene el personaje todavía poco maduro, y ello fue patente en su actuación global. Esto mismo se podía repetir de Joan Pons en el «Sharples», al que dio su prestancia vocal, pero le falto la profundización del personaje que una preparación con tiempo puede dar y que puede ir muy de acuerdo con sus condiciones de cantante.

Conocía algo de la trayectoria de Antonio Ordoñez, por sus actuaciones en la capital de España, y esperaba con interés su prestación, aun conociendo las limitaciones de la particella que «Pinkerton» tiene. Si debemos opinar por la primera representación, en la que los nervios pueden haber jugado una mala pasada, nos pareció una voz poco proyectada, que brillaba más en el registro agudo, pero a base de forzar la emisión precisamente para conseguir un mayor sonido; con una técnica poco consolidada, y tampoco en su fraseo nos aportó nada especial. Del resto de intérpretes, destacar el interesante «Goro» de José Ruiz, aunque pienso debería, como él sabe hacerlo y lo demostró en **Falstaff,** orientar el enfoque del papel de forma menos extrovertida, y profundizando en la parte característica. Correctos el resto de intérpretes, a excepción de Antonio Zerbini, muy por debajo vocalmente de anteriores prestaciones.

La Orquesta estuvo dirigida por Gerardo Pérez Busquier, que nos dio una versión monótona, con pocos efectos y matices y exenta de dramatismo y así, escenas como la de la presentación del hijo al «Cónsul» o la propia escena final estuvieron faltas de fuerza. Los decorados de Constanci Anguera sirvieron a la representación, sin ser nada especial, a la que tampoco ayudó una dirección escénica de Didac Monjo.—**A.V.**

III Festival de la Opera en Sabadell

«Il trovatore»

Incansables, inasequibles al desaliento, arropados por una magnífica respuesta del público, que llena a tope todas las funciones, los responsables de la Associació d'Amics de l'Opera de Sabadell navegan ahora ya por su III Festival de Opera y siguen presentando títulos del repertorio italiano (se anuncia, sin embargo, para este año una **Carmen**), de entre los más caros al público actual.

Hemos señalado ya repetidas veces los méritos de esta iniciativa, y no es el menor de éstos la inquietud

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

escenográfica que demuestran sus responsables, dentro de los presupuesto muy restringidos en que deben necesariamente moverse para una función única. Esta vez se contó con decorados de tipo tradicional, de más que notable belleza, y que daban a la escena del teatro de La Farándula (que pocos días más tarde se supo que deberá ser remodelado pues amenaza ruina) un carácter noble y cálido. La dirección escénica de Francesc Ventura funcionó muy adecuadamente y lo mismo puede decirse de la iluminación de Carles Castellví.

En escena, como protagonista, el tenor catalón Josep Lloveras, cuya actividad artística se desarrolla habitualmente en Alemania desde hace muchos años, siendo contadísimas sus apariciones entre nosotros (recordamos un **Mefistofele** de hace ya casi diez años entre sus últimas actuaciones en el Liceo). Siendo un cantante fijo en Alemania ya podemos suponer que sus virtudes principales son la estabilidad, la seguridad, una voz bien timbrada, sin asomo de desafinación y unos medios vocales que, sin ser generosos, tampoco se hallan en defecto. Y es que en Alemania, salvo excepciones, se prefiere oír la ópera bien traducida por cantantes sólidos a las veladas rutilantes basadas en la genialidad de algunos divos. Así les luce el pelo a ellos... y a nosotros, que nos hemos perdido así a este muy estimable tenor, que estuvo en todo momento muy en su punto, con una magnífica «Pira» como remate.

A su lado, e interpretando el papel de «Leonora» que ya cantó en el Liceo hace algunos años, Mirna Lacambra. No fue un día afortunado para esta inteligente cantante que tanto ha hecho por la ópera en Sabadell, pero con oficio y esos recursos que todo cantante experimentado tiene siempre en la manga, salió del paso airosamente y dijo, además, convincentemente el personaje; en su gran aria del IV acto superó limpiamente los obstáculos con notas filadas con gran elegancia y dominio del «fiato» que compensaron alguna inestabilidad anterior en la emisión vocal.

Enric Serra fue el siempre eficaz intérprete que dio al «Conde de Luna» personalidad agresiva y vitalidad. Sus interpretaciones fueron siempre de magnífico nivel, especialmente el aria «Il balen del suo sorriso», tan agradecida.

Pero quizás la mejor intérprete de la noche, habida cuenta de todas las circunstancias, fue Rosa Maria Ysas, en el papel de «Azucena». La voz corrió con soltura, sus intervenciones resultaron emocionantes y la calidez de su voz prestó enigma y fogosidad a este extraño personaje en el que algunos, como es notorio, han querido ver un homenaje (?) de Verdi a su propia madre, recientemente fallecida cuando el compositor escribió **Il trovatore**.

Reapareció Antonio Borrás, el bajo menorquín, muy en su puesto como «Ferrando»; su voz tal vez haya ganado algún grado en consistencia y oscuridad, lo que da a sus intervenciones una grata solidez. Rosa Nonell volvió a convercernos plenamente en el muy breve papel de «Inés»; esperamos impacientes que en alguna ocasión podamos oirla en cosas más sustanciosas. Bien Carles Arboles como «Ruiz», Josep Jové como jefe de gitanos y Gregori Sánchez como mensajero.

La orquesta, pese a algunas inestabilidades en el arranque, sonó mejor que en el **Rigoletto** anterior, y Javier Pérez Batiste en esta ocasión la condujo con mayor soltura y equilibrio que otras veces. El coro de los Amics de l'Opera estuvo bien y dio el oportuno color a su conocida página decorativa del tercer acto.—**R.A.**

Teatro de la Zarzuela

Director: Benito Lauret
Director Artístico: José Luis Alonso

REPRESENTACIONES DE OPERA

1985
AÑO EUROPEO
DE LA MUSICA
(1.° y 2.° Trimestres)

ARMIDE Quinault/Gluck
José Luis Alonso/Manfred Ramin
Montserrat Caballé - Peter Lindrost
Kurt Rydl
DIAS: 16, 19, 22, 25 y 28 abril
(16, 19, 22 de abono)

DON CARLO Joseph Mery - Camille Du Locle/Verdi
Lluis Pasqual / Antoni Ros Marbá
Nicola Ghiuselev - Kaludi Kaloudov - Ruth Falcon - Catherine Ciesinski.
DIAS: 21, 24, 26, 29 y 31 de mayo.
(21, 24, 26 de abono)

ANDREA CHENIER Illica/Giordano
Francisco Nieva/Benito Lauret
José Carreras - Juan Pons - Montserrat Caballé.
DIAS: 6, 9, 12, 15 y 17 junio
(6, 9, 12 de abono)

OTELLO Boito/Verdi
Piero Faggioni / Luis Antonio García Navarro
Plácido Domingo
DIAS: 3, 6, 9, 12 y 16 julio
(3, 6, 9 de abono)

CORO TITULAR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA
ORQUESTA SINFONICA DE MADRID "ORQUESTA ARBOS"

Horario funciones: Todos los días 20,30 horas

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ALBACETE

BRAUCHLI EN EL SALON DE ACTOS DEL MUSEO

Es indudable que este Año Internacional de la Música está provocando un despertar del gusto por el gran tesoro de la música barroca. El panorama de difusión musical albacetense, en todos sus frentes, no deja de darnos muestras de la riqueza del legado barroco. Pese a la frecuencia y calidad generai con que estos conciertos vienen desarrollándose en nuestra ciudad, podemos calificar sin reservas de excepcional el que nos brindó el pasado día 26 de marzo el afamado clavicordista B. Brauchli.

correcta ejecución de tres voces», según la introducción del propio Bach. Del **Preludio y Fuga** que escuchamos después no puede sino admirarse el purismo de una interpretación perfecta, realizada desde un soberbio conocimiento de la polifonía y el contrapunto. Es, en suma, el arte de hacer bello lo sencillo.

Las tres obras restantes sí son por derecho propio parte integrante del repertorio habitual del clave. La **Suite Francesa núm. 6,** íntima y amena, así como la **Partita núm. 1,** tranquila y más estilizada, ponen a prueba el gusto y la sutil captación del espíritu de cada danza y su integración en el conjunto. La **Fantasía Cromática y Fuga** merece mención aparte. Obra excepcional por su originalidad y por sus audacias cromáticas y armónicas, exige del intérprete una técnica sólida y un gran esfuerzo de concepción formal.

Estos requisitos y muchos otros lució Bernard Brauchli. La interpretación de esta música (quizá más que en ninguna otra, por la todavía deficiente documentación que sobre ella hay) no cabe hacerla sino desde la madurez y desde la verdad. Un duro trabajo acometido en esta ocasión con gran seriedad y rigor estilístico que desde aquí agradecemos. Bienvenido sea siempre el barroco, sobre todo si viene de las manos de este fenomenal concertista.—**JOSE MARIA PARRA MAS.**



El clavicordista Bernard Brauchli.

La escasez de público (lamentable por obvias razones), el reducido marco del salón de actos del Museo, y el propio carácter intimista de la música interpretada se unieron para hacer del concierto una magnífica audición FAMILIAR de un programa monográfico de J.S. Bach. Programa por lo demás oportunamente elegido: las tres primeras obras (que podríamos calificar de MENORES por su extensión) introducen al oyente en la sonoridad del clavicordio a la vez que hacen resaltar algunos fundamentos del arte compositivo del autor. Son las dos primeras (una invención y una sinfonía) piezas de inspiración didáctica cuya finalidad es enseñar a «*interpretar limpiamente no sólo a dos voces, sino también, y de forma progresiva, pasar a la buena y*

ALICANTE

UNA NUEVA Y POTENTE VOZ: ANA MARIA SANCHEZ

La aparición de una nueva voz es siempre motivo de satisfacción para la gran familia musical y sobre todo para los aficionados a la lírica que poco a poco van aumentando en nuestro país.

Ana María Sánchez es, ante todo, un potente voz de soprano dramática que corre y llega con facilidad a todos los rincones de la sala. Posee un timbre de gran calidad, con unos graves de gran belleza que no le impiden alcanzar agudos con soltura. Otra de sus ventajas es la excelente vocalización que permite una comprensión total de su repertorio en castellano. Pero un/una cantante no es sólo voz. Ante todo el instrumento debe estar regido con inteligencia y con buen criterio musical. Y esto no se improvisa, se adquiere con paciencia y buenos maestros; con atenta escucha de otros cantantes y de mucha música. Sólo así se podrá ir moldeando al artista. Ana María Sánchez aprenderá, no hay duda, con el paso del tiempo a confeccionar un programa riguroso; a frasear y modular intenciones que poeta y compositor han ido plasmando en cada canción; a calibrar toda la gama dinámica/expresiva de manera conveniente a cada obra; a superar los graves problemas de respiración que tiene en estos momentos y a hacer música, que es lo que cuenta en definitiva.

Su programa era un completo ejemplo de cómo no hay que realizar un concierto lírico: tanto por el contenido como por la disposición del mismo a lo largo de la velada. Terminar con tres arias de envergadura de **Traviata, Tosca** y **Lucia,** luego de pasar por García Lorca, Manuel de Falla, arias antiguas italianas, romanzas de zarzuela y dos pequeñas joyas de Fauré y Grieg es justo lo que se necesita para reventarle las cuerdas vocales a cualquier diva. Lo dicho: Ana María Sánchez debe abrirse al mundo de la música, sumergirse en el ámbito lírico de la ópera y del «lied». Sólo así podrá en corto plazo ofrecernos un cambio radical en su canto.

El concierto estuvo organizado por el Ayuntamiento de Elda (localidad natal de Ana María Sánchez), cuyo Concejal de Cultura, Luis Torregrosa es una de las personas más sensibilizadas al mundo de la cultura en todo el País Valenciano. Patrocinó el propio Ayuntamiento con la colaboración de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, dentro de los actos del Año Europeo de la Música.—**JOSE DOMENECH PART.**



Ana María Sánchez, soprano dramática que hizo su presentación en concierto patrocinado por su Ayuntamiento natal y la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

BADAJOZ

LA JOVEN ORQUESTA DE EXTREMADURA

Hizo su presentación oficial en Badajoz, el pasado 4 de marzo, la Joven Orquesta de Extremadura con un lleno total en la Casa de la Cultura. Gran entusiasmo en su director, José María Redondo, y en los integrantes de la orquesta, jóvenes procedentes de distintos lugares de la geografía extremeña y nacional. Tiene como principales objetivos: que esté constituida por músicos extremeños o residentes en nuestra región, fomentar la cuerda (escasa en España), dar la posibilidad de un puesto de trabajo a jóvenes músicos que les ayude en su formación y posterior incorporación a una orquesta profesional. Sin olvidar el beneficio del público al escuchar las interpretaciones de páginas inmortales de los grandes músicos, tanto en Badajoz capital como en los pueblos de la provincia.

El repertorio escogido por el director no fue, lógicamente, de grandes dificultades para estos bisoños intérpretes. No obstante, consiguieron efectos de notable delicadeza en algunos movimientos, como en una de las dos **Danzas Noruegas** de Grieg. Las **Sinfonías núms. 24 y 25,** de J. Haydn y diez piezas populares de B. Bartok completaban el programa.

Algunos de los jóvenes apuntan excelentes cualidades y la labor del director es difícil. Tiene que conocer a cada intérprete a la perfección y saber de sus posibilidades para obtener el máximo partido. El camino en su perfección es largo y el trabajo debe superarse. La ilusión de estos jóvenes merece recompensa y apoyo de todos. La Junta de Extremadura así lo ha comprendido a través de su Consejería de Educación y Cultura (Dirección General de Acción Cultural), al organizar y patrocinar tan encomiable misión.



La Joven Orquesta de Extremadura dirigida por José María Redondo.

Academias de música

Con la apertura de la Academia de Música de Fuente de Cantos, cuna del genial e inmortal pintor Zurbarán, son ya diez los centros abiertos a tal fin en la provincia de Badajoz. Teniendo en cuenta que es la mayor de España y por consiguiente resultaba penoso y alejados los desplazamientos, es una excelente idea para evitar a los aficionados a la música que deseen cursar estudios, un lamentable abono económico y pérdida de tiempo en transporte.

Estas academias están ubicadas en Jerez de los Caballeros, Azuaga, Los Santos de Maimona, Alburquerque, Arroyo de San Serván, Puebla de la Calzada, Montijo, Fregenal de la Sierra, Cabeza del Buey y Fuente de Cantos. Además de los Conservatorios de Mérida (Profesional) y Don Benito (Elemental).



Aula de Guitarra de la Academia de Los Santos de Maimona.

Aniversario de Joaquín Valverde

El 17 de marzo se conmemoró el 75 aniversario de la muerte de Joaquín Valverde, zarzuelista pacense. Falleció en Madrid, donde trabajó mucho en colaboración con Federico Chueca. Autor de más de doscientas obras entre las que destacan: **La redoma encantada, Música celestial** y **El primer desliz.** En unión con Chueca estrenaron zarzuelas famosas como **La Gran Vía** y **Agua, azucarillos y aguardiente.**

Junta de Extremadura

La Junta de Extremadura, en colaboración con todos los Ayuntamientos de la región, ha programado para los meses de abril y mayo, una serie de conciertos que supone una cantidad sin precedentes en la historia de la música en nuestros pagos. Entre otras actividades teatrales, folklóricas, etc., cabe destacar las actuaciones de la Orquesta de Cámara de Badajoz, dirigida por Manuel Almansa; Trío de Guitarras del Conservatorio pacense; dúo de Canto y guitarra a cargo de Elena Gragera (soprano) y Juan Guillermo Burgos; conciertos de guitarra por José Miguel Serrano y Juan M. Fernández Nogales, etc.—**ENRIQUE MOLINA SENRA.**

BILBAO

EL NUEVO CONSERVATORIO DE LEIOA

El pianista Joaquín Achúcarro y la Coral San Juan Bautista hicieron el concierto de presentación del nuevo Conservatorio de Música de la localidad de Leioa (Vizcaya). El acto de inauguración fue presidido por el viceconsejero de Educación del Gobierno Vasco, Pedro Mendieta; el diputado foral, Javier Pradera y el alcalde de Leioa, Iñaki San Juan. Este último destacó su orgullo al contar con un centro de tales características, que, por su funcionalidad, permite unir la educación escolar con la enseñanza musical. José Ignacio Sarriá, presidente de la Fundación señaló el propósito a conseguir: impartir una enseñanza no masificada, y finalmente el señor Mendieta resaltó la idea de que el Conservatorio no era una meta, sino una línea de salida para la actividad musical a desarrollar. El citado centro tiene capacidad para albergar a más de setecientos alumnos, repartidos en aulas de doce alumnos, de forma que no haya una clase masiva. Las asignaturas impartidas son: solfeo, piano, guitarra, violín-viola, flauta, violoncelo, clarinete, conjunto coral y prácticas musicales. Tras el concierto de inauguración, ha habido unas jornadas con música de cámara, recitales de canto, conciertos corales y orquestales y una interesante conferencia-coloquio sobre el tema **De la música antigua y moderna**, a cargo del musicólogo Juan Dominguez.

Conciertos escolares por la Sinfónica de Bilbao

La Orquesta Sinfónica de Bilbao continúa sus conciertos de la temporada. Hay que señalar igualmente su labor de divulgación a los jóvenes a los que explica en qué consiste el instrumento llamado «orquesta», presentando sus componentes agrupados por familias, con diversas explicaciones, a cargo del maestro García Asensio. El ciclo de conciertos escolares ha proseguido con las nueve sinfonías beethovenianas presentadas por diversos directores, ciclo organizado por La Caja

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

de Ahorros vizcaína y la referida Orquesta. Es de destacar, además, un importante concierto dedicado a la obra de Usandizaga, en el que han colaborado la Coral Andra Mari y los solistas Paloma Pérez Iñigo y José Antonio Urdiain, dirigidos por Javier Bello-Portu. En los conciertos once y doce de la temporada actuó como solista Javier Fernández y se interpretó por vez primera en Bilbao la **Cuarta Sinfonía**, de Vaughan Williams, actuando como director Colman Pearce. Otros dos estrenos en Bilbao que ofreció la Orquesta fueron la **Sinfonía concertante**, de Haydn y **Sleigh Ride**, de Delius, en esta ocasión, bajo la dirección de Vanderzand. En conmemoración del tricentenario de Bach, la Sinfónica de Bilbao ofreció un concierto con los solistas Varujan Cozighian (concertino de la Orquesta) y Anabel García del Castillo (hija del director de este recital, Enrique García Asensio). La presentación del barítono norteamericano George Fortune fue otro acontecimiento reseñable de la temporada. Fortune tuvo feliz éxito en sus intervenciones en obras de Mahler y Respighi. Del mismo autor, la orquesta hizo una versión de **Los Pinos de Roma** verdaderamente extraordinaria, bajo la batuta de Lorenzo Martínez Palomo. En los conciertos veintiuno y veintidos hemos podido escuchar al excelente violinista Pedro León Medina, concertino de la Orquesta de Radiotelevisión, en la obra de Miguel Angel Samperio **Concierto para violín y orquesta**, que se interpretó por vez primera. El siguiente concierto tuvo la particularidad de contener cuatro obras de primera audición en Bilbao: **Música para un ballet caballeresco**, de Beethoven; **Intermezzo**, de Coria; **El buey sobre el tejado**, de Milhaud y **Sensemayá**, de Revueltas.

Actividad coral

La Sociedad Coral de Bilbao ha comenzado una nueva etapa de su historia artística, dentro de sus noventa y ocho años de existencia. Está formando una cantera de coralistas jóvenes, y de instrumentistas para, en un plazo no muy lejano, poder contar con una orquesta propia, para lo que se están dando clases de varias familias instrumentales. Cuentan con la excelente dirección de Gorka Sierra y la colaboración de la profesora de canto María Folcó. En la actualidad son un coro de ochenta y cinco voces y ya han celebrado tres conciertos, en Bilbao, Bermeo y Guecho. En los dos primeros, contaron con la participación del organista José Manuel Azcue y ofrecieron obras de Guridi, Uruñuela, Mocoroa, Bello-Portu, Donosti, Gorriti, Otaño, Aldave, Usandizaga y Garbizu, además de una obra del propio director, Gorka Sierra. En el tercero, terminaron con temas de Zubiarurre y Schumann, con la intervención del pianista Alfonso Maribona y finalmente acompañados al órgano por el maestro Loroño para ofrecer la **Cantata núm. 147**, de Bach y el «Aleluya», de **El Mesías**, de Haendel.

Siguiendo con el tema vocal, la Coral Ondarreta de Las Arenas (Vizcaya) presentó a la prensa su programa para el Año Europeo de la Música, programa que ya se ha desarrollado en gran parte. La I Semana de Investigación de la Música Vasca, que patrocina el Aula de Cultura del Ayuntamiento de Guecho, se realizó entre el 18 y el 23 de febrero. El día del tricentenario de Bach, y dentro del ciclo de Música Vocal de este autor que patrocina la misma entidad municipal y el Gobierno Vasco, la Coral Ondarreta interpretó la **Cantata BWV 4 «Christ Kagin Todesbaden»**, realizando una versión muy expresiva y cantada con una fuerza entusiástica. Como preludio, la jóven organista guipuzcoana Pilar Olaizola interpretó con gran belleza tres corales, para acompañar posteriormente al barítono Santos Ariño en dos magníficas interpretaciones de arias bachianas. Dirigió, Manuel Torre.



María Folcó.

Excelente ciclo de la Sociedad Filarmónica

La Sociedad Filarmónica se ha visto obligado al aplazamiento de algunos conciertos por causas ajenas. A pesar de esto, hemos tenido ocasión de escuchar excelentes agrupaciones musicales como por ejemplo: Ensemble Instrumental de Grenoble, con el Ensemble Kiss, dirigidos por Alain Dubois; Cuarteto Fine Arts of Chicago, en interpretaciones de Shostakovich, Mozart y Beethoven; Deutsche Haendel Solisten, con instrumentos originales; I Solisti Veneti, dirigidos por Claudio Scimone; Dúo Victor Tretyakov (violín) –Mihail Yerogin (piano); el pianista Andras Schiff, en ciclo Bach; Christian Zacharias, otro pianista que ofreció una hora dedicada a Doménico Scarlatti; Los Virtuosos de Moscú, con el Orfeón Donostiarra, figurando como concertino– director Vladimir Spiakov, en el ciclo Bach; Orquesta de Cámara Europea, compuesta por 45 jóvenes, bajo la dirección de Paavo Berglund. El concierto de esta última agrupación se desarrolló en una línea perfecta, con empaste y belleza y fue tanto el entusiasmo del público que los artistas prorrogaron el programa con una versión insuperable del **Vals triste**, de Sibelius.

Otras entidades musicales de Bilbao han realizado diversas actividades en la temporada. La ABAO, subvencionada por la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, presentó en el Coliseo Albia su V Festival de Navidad, con las primeras figuras del ballet europeo como el Ballet del Siglo XX de Bejart, Ballet de Basilea, Ballet Theatre Francais y Ballet Theatre Joseph Russillo. Por su parte, el Centro Municipal Juan de Antxieta ha editado un disco sobre la Cantata **Hola Sol**, de Ramón Torre, compuesta para niños e interpretada por cien alumnos de coro y orquesta del Centro Musical, con textos de Juan Bosco y dirección de Ramón Torre. La Orquesta de Acordeones de Bilbao ofreció conciertos bajo la dirección de Josu Loroño. Los dos hijos del director, Amagoia y Asier Loroño ofrecieron un extraordinario concierto como solistas de la Orquesta. Juventudes Musicales presentó al clavecinista José Rada y ofrece asiduamente su Podium de Jóvenes Intérpretes. Con motivo de la inauguración de gran órgano de San Felicísimo de Deusto-Bilbao se celebró una Semana Musical extraordinaria, interviniendo el Grupo de música antigua Venance Fortunant, de París; Sexteto de Metales, de Bilbao; los organistas Marcos Vega, Simón Wright y José Manuel Azcue y los coros Deustoarrak e Ikas-Ama, de Deusto.—**JOSE DE URQUIJO**

LUGO

CURSO SOBRE CONSTRUCCION DE INSTRUMENTOS

Desde los días 21 a 25 de febrero pasado se celebró en la Escuela de Magisterio de Lugo un cursillo sobre Construcción de Instrumentos Antíguos de Cuerda a cargo del profesor Jean Temprement.

Jean Temprement es un especialista en música antigüa que ha elegido una vía absolutamente novedosa en la divulgación del arte de la construcción de instrumentos musicales. En Francia se le llama «Lutherie Fonctionnelle» y en Italia «Luteria Esperimentale». La idea básica del profesor Temprement es la de poder construir un instrumento de cuerda con una sierra, una lima, papel de lija, cola blanca y contrachapado de madera de diferentes grosores, a partir de patrones que él ha trabajado meticulosamente y que pone a disposición de sus alumnos.

En Lugo hemos construido dos arpas de veinticuatro cuerdas, tres violas de gamba, siete violas de brazo, una guitarra, tres salterios y un dulcimer. En un ambiente de trabajo y encantadora cordialidad, los más de cuarenta alumnos que han participado quedaron absolutamente enamorados de este arte que se les abrió ante sus ojos como posible.

Jean Temprement es conocido en los ambientes de música antigua. Imparte desde 1974 cursos de «Luteria Esperimentale» en Urbino (Italia) dentro de los Corsi di Musica Antica que se celebran anualmente desde el 21 al 29 de julio. Y en Arras (Francia) en los Rencontres Internacionales de Musique Ancienne et Danses de Cour que se celebran desde el 19 al 29 de agosto. Fue profesor de esta materia en la Universidad de París VIII.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



FOTO: JOSE MARIA ALVAREZ GONZALEZ

Jean Temprement impartió el Curso de Construcción de Instrumentos Antiguos.

Entre los alumnos inscritos se encontraban artesanos gallegos de zanfonas y gaitas, de Lugo, Coruña, Orense y Vigo, desplazados hasta Lugo para asistir al cursillo, amén de profesores de institutos de enseñanza media y maestros en ejercicio, de Lugo y provincia.

El cursillo ha sido patrocinado por el Rectorado de la Universidad de Santiago —siendo la primera vez que en las aulas universitaria españolas se imparte una materia de esta naturaleza—, la Escuela de Magisterio de Lugo y con la colaboración de la Diputación de Lugo.

En el ambiente ha quedado un gran deseo de que esta primera experiencia se renueve el próximo año y así lo esperan los organizadores: profesoras de la Cátedra de música de la Escuela Universitaria de EGB de Lugo.—**C.L.**

PALMA DE MALLORCA

«EL CANÇONER MUSICAL», DE MASSOT

Por fin aparece una obra que reúne buena parte de nuestra música popular: **El Cançoner** de Massot. Obra esperada por buena parte de los aficionados y profesionales. Los grupos de canto de la isla tienen ahora, con la edición de la obra, un material de su alcance, con el cual pueden trabajar y dar a conocer al público ese patrimonio cultural tan importante como es el HECHO MUSICAL de la isla.

La obra, editada por la obra social de la entidad bancaria Caixa de Balears Sa Nostra, es solamente una tercera parte del trabajo recopilado por Massot durante más de quince años, yendo y viniendo de un lugar a otro, buscando, escribiendo, copiando.

Josep Massot i Planes empezó hacia el año 1904 o incluso antes. Movido por



Josep Massot i Planes.

una inquietud personal, trabajaba en el **Cançoner** todo el tiempo que su oficio de empleado de Correos le permitía. Cogía el tren e iba hasta los pueblos en los cuales creía poder encontrar material (gentes y costumbres) para su obra. Por otra parte, otros músicos como Rafael Vich o el Pare Rubí, le facilitaron «cançons i trobades».

En el año 1909, Massot envió el material que tenía a un concurso de folklore a Madrid. Y aunque es cierto que se le dió una mención, el trabajo estaba incompleto. Deberían pasar otros años de recopilación hasta que en el año 1932, al convocarse un concurso similar, Massot se decidiera a mandar de nuevo la obra ya total. El resultado fue que se le dió el primer premio, compartido con otros.

¿Por qué tanto tiempo ese material sin ver la luz? Hubo realmente dos intentos de publicación: uno por parte de la Editorial Moll y otro por parte del Instituto Alfonso el Magnánimo. Desgraciadamente no vieron la luz.

La obra (un volumen de 442 páginas) recoge una tercera parte del total. Es de esperar que no tarde tanto tiempo el resto en salir a la calle y pronto podamos tener todo el material entre nosotros.

La Setmana Internacional d'Orgue

Por otra parte y siguiendo con la misma entidad patrocinadora (Caixa de Balears. Sa Nostra), se ha organizado la tradicional Setmana Internacional d'Orgue, que llegaba este año a su XV edición. Desde el 4 al 8 de marzo pasado, organistas de prestigio internacional han interpretado obras de todas las épocas y estilos en el órgano de la Parroquia de Santa Eulalia de Palma.

Abrió el ciclo la organista catalana María Teresa Martínez con obras de Couperín, Bach, C. Franck y O. Messiaen. Seguirían Nicholas Jackson, Claudia Termini, Ja Jougespier y Josef Sluys (con un programa monográfico Bach, conmemorando así el tercer centenario de su nacimiento), cerrando la semana.

Es curioso comprobar cómo la mayoria del público numeroso que asiste a los recitales es jóven. Lo cual indica el interés sobre la música culta; interés que va creciendo y madurando.

Año Europeo de la Música

La Consellería de Cultura ha iniciado el ciclo de «Grandes Conciertos» con motivo del Año Europeo de la Música con dos magníficas veladas: el Trío Jacques Loussier e I Musici en el mes de febrero, conciertos que llenaron una vez más el Auditorium.

La presentación de ese «Año musical» había tenido lugar en la Casa de Cultura. El Conseller y el director general de Cultura reunieron a los periodistas con el fin de entregarles un dossier conteniendo los aspectos fundamentales a seguir, que son:
Planificación de la estructura musical en Baleares.
Reforma del Conservatorio.
Creación de una red de escuelas locales de Música.
Potenciación de la oferta musical balear (conciertos en los pueblos, en las escuelas, en los cuarteles...).
Audiciones comentadas.
Inauguración de la Fonoteca.
Publicaciones: **Quatre músics mallorquins, Disc de Música pianística balear**.
Exposición sobre la música en Baleares.
Ciclo de grandes conciertos.
Patrocinio de actividades de la Federació de Corals (por el momento se prepara para el día 21 de junio la **Cantata 11**, de Bach y el **Utrech Te Deum**, de Haendel).—**PERE ESTELRICH**

PONTEVEDRA

LA SOCIEDAD CORAL POLIFONICA

El día 9 de abril, la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, que actualmente preside José Filgueira Valverde y dirige José Verea Montero, cumplió setenta años.

Fundada en 1925 por destacadas personalidades gallegas de la cultura, tales como Castelao, Iglesias Vilarelle, Blanco Porto, Losada Dieguez y el propio Filgueira Valverde, la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra gozó de un extraordinario prestigio por su gran labor de difusión de obras de polifonia, así como de canciones gallegas que varios compositores armonizaron para ella. Tuvo, pues, una decisiva importancia dentro del contexto histórico de la música en Galicia.

Estuvo dirigida por Antonio Blanco Porto (1925-40), Antonio Iglesias Vilarelle (1940-64), Manuel Fernández Cayeiro (1964-67), Agustín Bertoméu Salazar (1967-77), José A. Sánchez Rodríguez (1977-80) y, en la actualidad, por José Verea Montero.

Ocuparon la presidencia, Antonio Losada Dieguez, Alfonso D. Rodríguez Castelao, José Blein Llinás, Vicente Riestra Calderón, Augusto

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



La Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra.

García Sánchez y, actualmente, el profesor Filgueira Valverde.

La Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, después de sesenta años, sigue siendo fiel a la línea trazada por sus fundadores, seleccionando con la máxima exigencia sus programas y constituyendo estos un retablo maravilloso de música medieval, música sacra y música popular gallega delicadamente armonizada.

Esta colectividad cuenta con imnumerables galardones y distinciones, así como valiosos recuerdos que, en breve, y coincidiendo con los actos conmemorativos de su 60 aniversario, pasarán a ocupar una sala en el Museo Provincial pontevedrés. Entre las distinciones más importantes destaca la primera Medalla de Plata de la Ciudad de Pontevedra.

Los actos conmemorativos del sesenta aniversario se iniciaron el 9 de abril con una misa en la Iglesia de San Francisco para, el viernes día 12, ofrecer un concierto íntegramente dedicado a música sacra y en el que se incluyeron obras de Orlando di Lasso, Palestrina, Vitoria, Joao IV de Portugal, etc. Este acto tuvo lugar en el mismo templo y con ello la Coral Polifónica rememoró sus dos primeras audiciones ofrecidas en 1925. A lo largo de este año serán varios los actos que se organicen con tal motivo.—**GONZALO MARTINEZ LOURIDO**

SANTANDER

CONMEMORACION DE LOS TRICENTENARIOS

Sin lugar a dudas, la Fundación Marcelino Botín ocupa progresivamente un lugar preponderante en la vida musical santanderina. Por una parte, la continuidad de los Conciertos para la Juventud; por otra, la amplia atención que esta institución ha prestado desde el 23 de febrero al 21 de marzo a la conmemoración del triple tricentenario de Bach, Haendel y Scarlatti, base del Año Europeo de la Música que estamos celebrando. La importancia de esta celebración, primera que tiene lugar entre nosotros, requiere una valoración. Porque ha sabido articularse con coherencia, dar una visión global de los tres grandes músicos, potenciar el movimiento coral cántabro y porque no ha olvidado el capítulo de los estrenos. La respuesta ha sido superior en los conciertos que en las conferencias, lo cual me plantea una interrogante. ¿Existe un público que sólo se limita a escuchar música y que se desinteresa por sus relaciones histórico-culturales? Creo que aquí el concierto como acto social sigue funcionando.

Sea como sea, digamos que los actos programados con motivo de esta efemérides se iniciaron con la decorosa Orquesta de Cámara Nova Schola Pratensis, de Madrid, que, dirigida por Abilio Blázquez Alonso, hizo un progama Bach-Haendel en el que, además, se interpretaba con estreno en España un bello **Concierto para piano y orquesta** de Haydn, con el pianista de Caracas Agustín Alvarez Martínez, actualmente discípulo de Pedro Espinosa. Mostró buena técnica y musicalidad. Bach y Haendel fueron el corpus del estupendo recital de órgano dado por Adalberto Martínez Solaesa, que supo superar las muy buenas condiciones del órgano catedralício. Fue espléndido el dado por el trompetista José Orti y la organista Maite Iriarte.



Genoveva Gálvez.

Muy notable fue lo hecho por Genoveva Gálvez que hizo un buen recital dedicado a Juan Sebastián Bach, precisamente en la fecha en la que se cumplían los trescientos años de su nacimiento. Fue de alto interés el dedicado a Doménico Scarlatti, interpretando el recientemente descubierto **Fandango**, cuyo valor no voy a enjuiciar, por cuando entiendo que va a ser tema de otros miembros de RITMO. Sí me interesa destacar el estreno de la **Toccatta,** del santanderino Miguel Angel Samperio, espléndidamente traducida por Maite Berrueta. La obra, dentro de un expresionismo que el autor denomina postmoderno, tiene lenguaje tonal y tensión dramática.

Me refería a la presencia de nuestras agrupaciones corales y tengo que indicar que a este ciclo, su rector Samperio, ha invitado a todas las de buen nivel. Unas han declinado su participación por cuanto han sido conscientes de que su repertorio no era el adecuado para esta ocasión. Es una actitud lógica; otras no han tomado parte porque no estaban de acuerdo con las condiciones económicas establecidas. El divismo aquí parece evidente. Entre las que lo han hecho, hay que indicar el buen nivel de la Escolanía Santo Domingo Savio, Coral del Carmen de Reinosa y del Orfeón Cántabro, muy superiores a la Portus Victoriae, de Santoña, que tanto los corales de la **Pasión según San Mateo** de Bach, o los coros del **Judas Macabeo** y del **Mesías** haendeliano fueron interpretados en castellano. Sencillamente, sin comentarios. ¡Y encima, con pretensiones!...

Las conferencias de Miguel Angel Samperio, Daniel Vega, Federico Sopeña, Antonio Gallego, Dámaso García Fraile y Enrique Franco redondearon una aportación importante a este Año Europeo de la Música. Un año que debe de tener incidencia en Santander.—**RICARDO HONTAÑON ACHA**



Orfeón Cántabro.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SEVILLA

CICLO DE MUSICA ANTIGUA

El Area de Cultura del Excmo. Ayuntamiento, en colaboración con el Conservatorio Superior de Música, han ofrecido un Ciclo de Música Antigua en el que, además de varios conciertos, en los que han intervenido la Camerata Musicale de Basilea, que dirige José Vázquez; el Conjunto Selma y Salaverde; Juan Carlos Rivera (laúd renacentista y vihuela); el organista Francis Chapelet; la Capilla Musical del SEMA y el Trío de Jordi Savall, se han impartido tres cursillos: uno de viola de gamba, por José Vázquez, siendo Williams Dickenson quien impartió los de flauta travesera y conjunto instrumental. Aunque el resultado artístico haya sido diverso, como es natural, nos parece particularmente importante que se atienda desde los estamentos culturales todas las manifestaciones que se suponen minoritarias (aunque la música antigua cada vez lo sea menos), porque es indiscutible que estos ciclos son bocanadas de aire fresco que pueden ser (y de hecho lo son) semilleros de nuevos grupos y que, en último caso, sirven para crear criterio en los oyentes, asunto este nada despreciable.

Juventudes Musicales por su parte, continúa ofreciendo sin desmayo el apretado programa de conciertos previsto para esta temporada. La joven y excelente pianista sevillana Angeles Iglesias, que actualmente cursa estudios de perfeccionamiento en la Escuela Superior de Música de Viena con Hans Graff, nos ofreció un programa con obras de Bach, Haydn, Chopín, Albéniz y Prokofiev. Otro concierto de piano, en este caso encomendado al segundo clasificado en el Paloma O'Shea de 1984, José Carlos Cocarelli. El pianista brasileño escogió para la primera parte de su recital dos sonatas, una de Mozart y otra de Beethoven; en la segunda, Fauré y Prokofiev fueron los autores interpretados por este gran solista. El tercer concierto organizado por esta entidad estuvo a cargo de la organista americana Marilyn Mason, que interpretó un variado programa con obras de Clarke, Scarlatti, Trabaci, Pergolessi, Storace, Bach, Haendel, Dandrieu, Taylor, Carry Cabanilles, en el recientemente restaurado órgano de la Parroquia del Divino Salvador.

«Genios tricentenarios»

La Orquesta Bética Filarmónica ha ofrecido dos conciertos. El primero homenaje a los «*genios tricentenarios*», como rezaba el programa y en él **Cinco Sonatas en forma de Suite**, de Scarlatti; **Doble concierto para violín y oboe,** de J.S. Bach, en el que intervinieron como solistas Cristina Pérez y Carlos Baena, concertino y primer oboe respectivamente de la propia orquesta y que una vez más dieron muestras de su excelente preparación, musicalidad y buen hacer. Siguió la **Suite núm. 3 en Re Mayor,** de Bach y cerró el programa **Música para los reales fuegos artificiales,** de Haendel, bajo la dirección de Luis Izquierdo. El segundo concierto, y porqué no decirlo, plato fuerte de la programación, ha sido la interpretación de **El Mesías** de Haendel, que contó con un cuarteto solista integrado por Isabel Aragón (soprano), Zandra Mc. Master (mezzo-soprano), Menassem Hadjes (tenor) y Peter Coldeman-Wrigth (bajo), el Coro Nacional y la Orquesta Bética Filarmónica, bajo la batuta del titular Luis Izquierdo. Las amplias naves de la Iglesia del Salvador se abarrotaron de un público que siguió con silencio expectante y religioso el extenso oratorio y premió con grandes y mantenidos aplausos la meritoria interpretación, de la que destacamos sin la menor duda la magnífica actuación del bajo solista, que supo unir su impecable técnica, musicalidad, fraseo y gusto, difíciles de encontrar, a una versión realmente antológica. Muy bien también la soprano. El coro y la orquesta, a muy buena altura, fueron los pilares en que se apoyó este acontecimiento que no dudamos en calificar de extraordinario.—**JOSE MANUEL DELGADO.**

REPLICA

El pasado mes de enero y en el núm. 551 la revista RITMO trae un artículo **La vida musical del Conservatorio** firmado por Alejandro Luis.

Creemos que ha sido un error, o tal vez un desconocimiento total del tema, porque queremos desechar totalmente, que pudiese ser un problema personal. Primeramente queremos que se conozca dónde está ubicado el Conservatorio Superior de Vigo, desde el año 1982 en que fue adquirido pará tal fin, el edificio. La fotografía publicada, no corresponde pues, con la actualidad.

Se menciona los métodos de Solfeo, tan retrógados que utilizamos, cuando algunos de ellos, como los de Encarnación López de Arenosa, han visto la luz por primera vez hace un par de años... Y se puede mencionar los de Rueff, Contemporáneo, Legrón, etc., todos ellos de uso actual en el Conservatorio de París, y adoptados en muchos centros españoles.

El mencionar la cátedra de piano, con tal falta de delicadeza y desconocimiento, merece nuestra repulsa, por cuanto estimamos, que si algún alumno tuvo que ir a estudiar fuera de la ciudad, cuando el Centro no era Superior es natural que terminen allí sus estudios sin que esto vaya en menoscabo de nadie, ya que cada persona es libre de elegir, en los distintos centros aquel o aquellos profesores que estimen personalmente idóneos para el desarrollo de sus inquietudes intelectuales.

En cuanto a la adjudicación de plazas del profesorado de las Filiales del Conservatorio han sido otorgadas mediante pruebas de aptitud realizadas con este fin.

Lástima que en una revista tan importante como es RITMO en la actualidad se puedan encontrar artículos tan poco veraces.—**EL EQUIPO DIRECTIVO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE VIGO.**

XX Festival de de San Sebastián JAZZ

17 - 21 de julio de 1985

El Festival constará de dos partes. Un concurso de Aficionados y la actuación de profesionales de rango internacional.

CONDICIONES DE PARTICIPACION
EN EL CONCURSO DE AFICIO NADOS

1) El Concurso reunirá una selección de cuatro grupos de aficionados que actuarán en las fechas y locales designados por la organización durante los días 17 al 21 de Julio.
2) Podrán optar los conjuntos de cualquier tendencia o estilo que, interpretando música de Jazz, no hayan hecho de ello su modus vivendi . La Organización hará una selección entre los grupos inscritos. En caso de que haya cambios en los músicos de las orquestas presentadas al Festival, habrá que ponerlo en conocimiento de la Organización con un mes de antelación como mínimo, quien se reserva la capacidad de eliminar dicho grupo.
La Organización no aceptará que uno o varios músicos de una orquesta toquen en otras orquestas durante el Concurso.
3) El tiempo de actuación será determinado por el Comité Organizador y será comunicado a los grupos participantes con antelación suficiente.
4) Los músicos participantes tendrán pagada la estancia durante el Festival. (El alojamiento se hará en residencias universitarias o similares). Cada músico percibirá como ayuda de gastos de viaje una cantidad determinada en función del país de procedencia y que se indica en hoja aparte.
5) El fallo del Jurado será inapelable, pudiendo adoptar cuantas decisiones considere oportunas.

6) PREMIOS

Se establecerán los siguientes premios:
— Un primer premio de 75.000 pesetas y trofeo.
— Un segundo premio de 40.000 pesetas y trofeo.
— Un premio de 25.000 pesetas y trofeo al mejor solista.

7) INSCRIPCION E INFORMACION

Podrán dirigirse a: FESTIVAL DE JAZZ, Centro de Atracción y Turismo. San Sebastián (Guipúzcoa).

CIERRE DE LA INSCRIPCION: **30 de Abril**

La solicitud de participación deberá ser acompañada de cuanto material certifique la calidad del conjunto, siendo imprescindible, en todo caso, una cinta grabada del grupo.
8) La Organización se reserva el derecho de modificar, cuando así lo requieran las circunstancias, el presente reglamento.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Noticias y Novedades

Por J.A. Díaz Pinilla

TENTADORA OFERTA PARA LOS SUSCRIPTORES DE RITMO

Auriculares electrostáticos AT a mitad de precio

Tras ímprobos esfuerzos, idas y venidas, tiras y aflojas, el importador nacional de **Audio Technica** ha accedido a proporcionar una partida limitada a auriculares electrostáticos Audio Technica **ATH 7** a precio especial para los suscriptores de RITMO.
En meses sucesivos, a través de estas líneas de «Novedades y Noticias», se irá dando cuenta de posibles ofertas (cuando se consigan) de material hi-fi de interés para los buenos aficionados con precios que resulten realmente convenientes.

De momento se ha logrado una sustancial rebaja en unos auriculares de enorme interés. Como es sabido de muchos aficionados, las reproducciones musicales a través de transductores electrostáticos proporcionan unas sensaciones únicas de naturalidad y nitidez, pero tienen el inconveniente del precio. Los auriculares **ATH 7** son los modelos de relación más favorables calidad-precio del mercado en condiciones normales, con un precio de venta al público que en España se aproxima a las 40.000 pesetas.
La empresa importadora de **Audio Technica**, que se llama **Pro-Son**, ha accedido a facilitarnos un par de docenas de **ATH 7** al precio especial de 23.000 pesetas para los suscriptores de RITMO, detalle que desde estas líneas agradecemos profundamente. Dado que la cantidad es fija e inamovible, la asignación a los suscriptores de RITMO se realizará por riguroso orden de solicitud, a través de la redacción de la revista, llamando a los teléfonos 729 15 52 o 729 15 56.



Onkyo DX-100, lector CD a precio discreto

Ya está vendiéndose en España el lector de discos compactos CD de la marca japonesa **Onkyo**, que viene a nuestro país con el precedente de una favorable relación entre las prestaciones ofrecidas y el precio de adquisición. El nuevo modelo de carga frontal y con acabado en negro, tiene unas dimensiones físicas muy aquilatadas, lo que facilita su incorporación a las instalaciones ya en funcionamiento. Destaca el sistema de desconexión automática de la linterna de laser y del motor de rotación del disco CD cuando se mantiene activada la tecla de pausa durante un tiempo superior a los 15 segundos. Lleva además prevista una toma para cascos auriculares con mando de regulación del nivel de escucha.



Accuphase E-204. Nadar y guardar la ropa

La marca

Accuphase es una empresa japonesa que presenta en el mercado mundial productos de calidad un tanto despegada del nivel medio consumido por el gran público, más bien orientados al importante segmento medio del mercado americano, con variantes de detalle para no desatender las ventas en el continente europeo. Los aparatos japoneses de **Accuphase** tienen una aire similar a los de **Phase Linear**, **SAE**, etc. «Made in Usa», con rendimiento y peculiaridades de funcionamiento igualmente equivalentes, pero a precios más interesantes.

El modelo

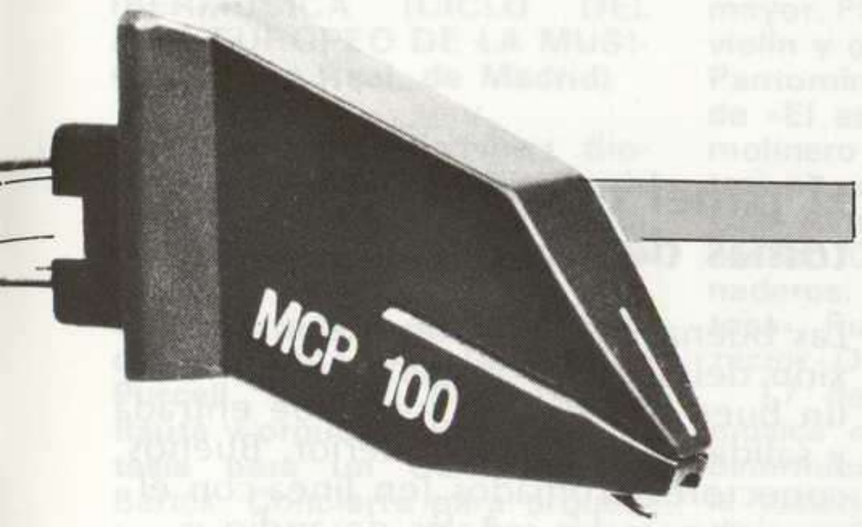
El **E-204** de **Accuphase** es un amplificador integrado cuya potencia de salida se aproxima a los 100 vatios por canal, con amplias posibilidades de interconexión y de corrección y manipulación de las condiciones de escucha, con buenas condiciones de reproducción. Es un integrado potente y versatil, al límite de la conveniencia de desmembración en la solución de preamplificador y etapa de potencia (que siempre resulta mucho más cara), pero capaz de proporcionar condiciones de reproducción de calidad marcadamente superior a las propias del nivel más popular de amplificadores DE A MIL PESETAS EL VATIO que invaden los mercados mundiales con potencias por canal de unos sesenta a ochenta vatios.

El **E-204** define bien a las claras ese pequeño esfuerzo económico final que siempre se plantea al aficionado a la hora de decidir la compra de un integrado que le permite salirse de la línea media de calidad y adentrarse discretamente en el mundo de la reproducción cuidada de la música dentro del hogar.

Por fuera

El aparato es grandecito y pesado (14 Kg.), aunque respeta la normalización de las dimensiones (19 pulgadas de anchura y alturas escalonadas de unos 44 milímetros), con una cierta discreción para que pueda incorporarse en recks y armarios algo más pequeños, que no sean tan respetuosos.
El panel de mandos tiene ese tono ACHAMPANADO tan de moda en otros tiempos, y el champán se desparrama hasta por los botones de mando, dando al aparato un cierto aire de pasotismo de las modas.
El acabado externo del aparato es calidad alta, y el aspecto, en conjunto, favorable.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Nueva cápsula de bobina móvil de Ortofon

La firma danesa **Ortofon** acaba de lanzar al mercado un nuevo modelo de cápsula de bobina móvil que viene a sustituír a la **MC 10 Super**. Se trata de la **MCP 100**, que proporciona un nivel de salida ni alto ni bajo, de 0,26 milivoltios (a 1.000 hermios y 5 cm/segundo), incrementable a 5,5 milivoltios con la aplicación de los diminutos transformadores **MC T-5** de la misma casa, para poder atacar con decisión hasta los modelos de amplificadores más insensibles por la toma de fono MM. Destaca la buena habilidad de lectura de la cápsula con fuerzas de apoyo realmente conservadoras (gramo y cuarto), que pueden suponer un considerable incremento de la duración o vida útil de los microsurcos negros.

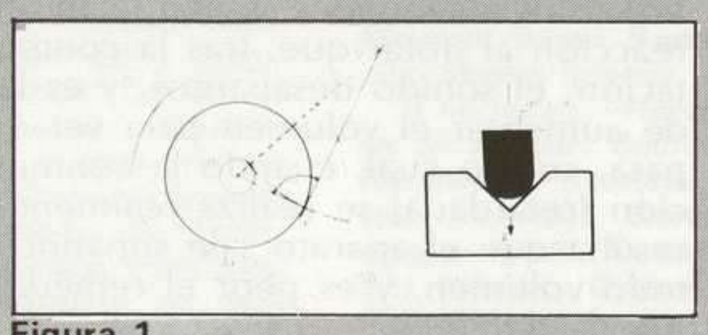
Los mandos

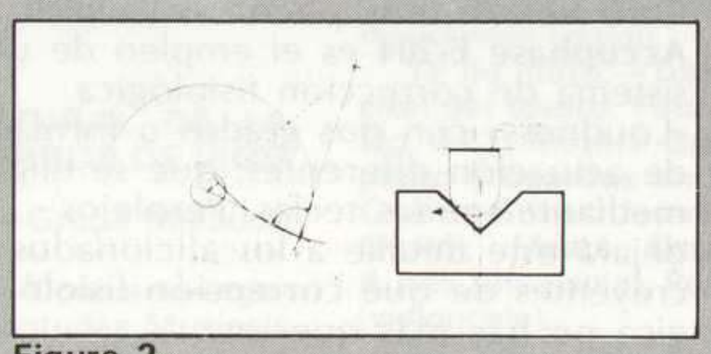
Abundan discretamente, para solapar la capacidad del aparato en proporcionar buenas condiciones de reproducción con la afición tan divulgada de corregir y manipular las condiciones de escucha. Aparte de las posibilidades habituales, en los controles de agudos y graves se puede seleccionar la frecuencia central de actuación (200 y 500 hercios para graves, y 7 y 2 kilohercios para agudos). Esta actuación se realiza dentro de los amplios márgenes usuales de 10 decibelios por encima y por debajo de las condiciones neutras de funcionamiento del amplificador, sin realces ni atenuaciones de los tonos graves y agudos, en comparación con los medios. El conjunto de corrección de tonos del **Accuphase E-204**, incluyendo los pasos o etapas amplificadoras de recupera- ▶

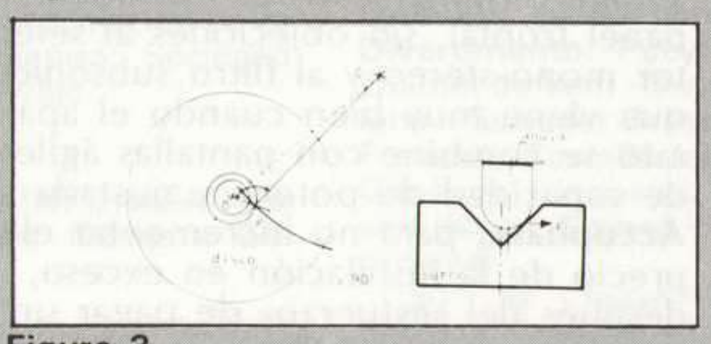
PINCELADA TECNICA (I)

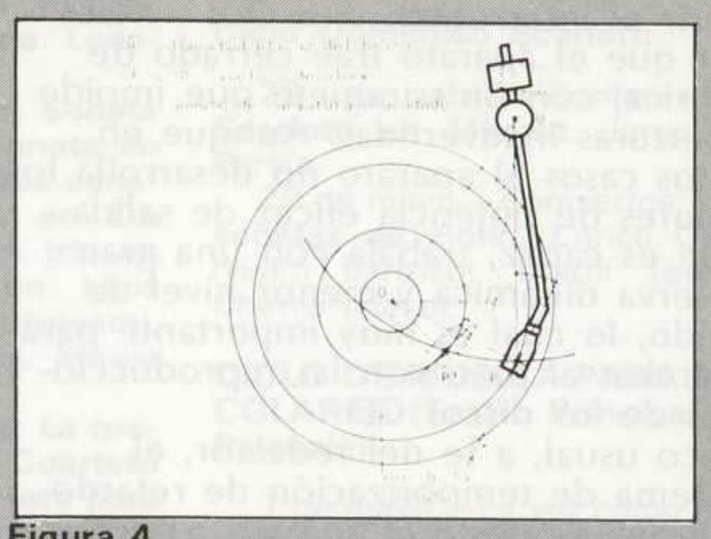
El error tangencial

La exploración del disco debe hacerse de manera que, en cualquier circunstancia, la aguja ejerza siempre el mismo empuje sobre los dos flancos del surco; empuje que debe venir aportado, exclusivamente, por la fuerza de apoyo ajustada en el brazo. Tal condición implica que el eje geométrico longitudinal del brazo sea tangente al surco; es decir, perpendicular al radio del disco que pasa por el punto de exploración, tal como se representa en la Figura. Cuando el ángulo formado por el eje longitudinal del brazo y el radio del disco en el punto de tangencia es inferior a 90° (Figura 1) la aguja empuja sobre el flanco interior del surco y tiende a desplazarse hacia el centro del disco. De forma análoga, cuando el ángulo que forma el eje longitudinal del brazo con el radio del disco que pasa por el punto de exploración es superior a los 90° que definen la exploración sin error tangencial, tal como expone el caso de la Figura 2 se manifiesta un error tangencial de exploración positivo y la aguja empuja sobre el flanco exterior del surco, tendiendo la cápsula a salirse del disco.
El error tangencial de exploración se mide en grados angulares, respecto al ángulo de 90° de exploración óptima. En la práctica, errores tangenciales del orden de 2° comienzan ya a ponerse de manifiesto al oído en las reproducciones, con pérdida de nivel y deformaciones acústicas que, en el procedimiento estereofónico, desequilibran el reparto de potencia entre canales.
La geometría del brazo es el primer factor a considerar en la compensación del error tangencial de exploración del disco. Un brazo teórico recto como el que se ha utilizado en las Figuras 1 a 3 para presentar el error tangencial proporciona, a lo sumo, un solo punto de exploración sin error tangencial a lo largo de toda la espiral de un disco. La única forma de eliminar el error tangencial en un brazo teórico recto sería darle una longitud infinita, lo cual es imposible en la práctica.
Dando al brazo un acodamiento bien estudiado, tal como se representa en la Figura 4 se consiguen dos puntos de exploración sin error tangencial, lográndose mantener el ángulo de error inferior a 2 en toda la espiral de un disco de 30 cm. de diámetro.
Con la conformación en S del brazo se logra mantener el error tangencial por debajo de 1,5° a lo largo de toda la exploración de un LP de 30 cm. de diámetro, con dos puntos de exploración sin error tangencial, tal como pone de manifiesto la curva de la Figura 5, que muestra la curva de error tangencial de exploración de un disco (150 mm. de radio), en la que destacan los puntos P y P' de exploración en condiciones óptimas.
En el próximo número daremos la segunda parte de esta pincelada técnica, dedicada a la fuerza «Skating».


Figura 1


Figura 2


Figura 3


Figura 4

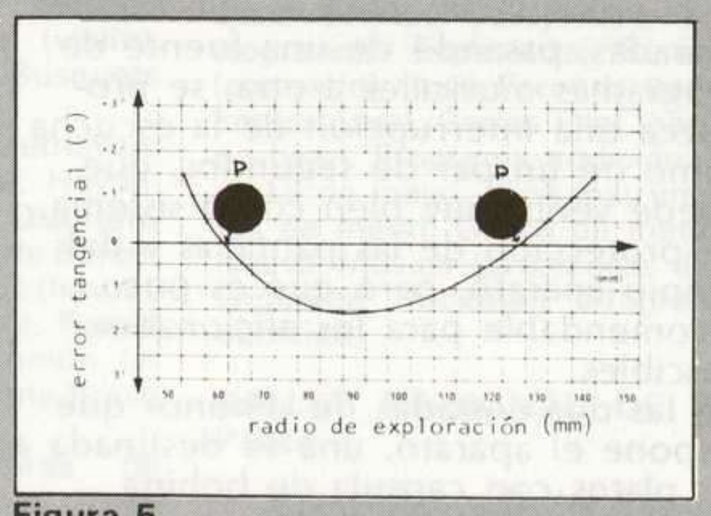
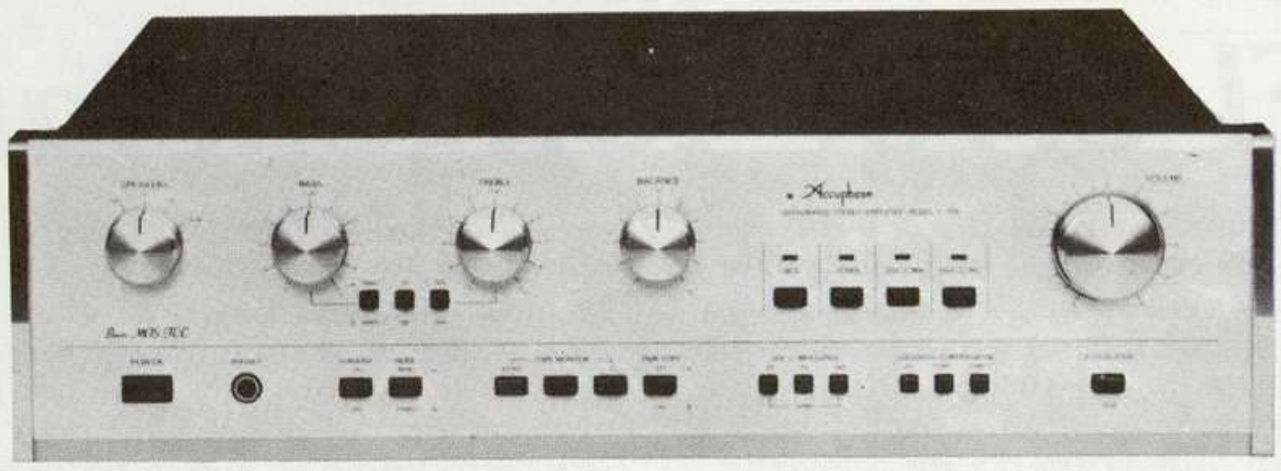


Figura 5

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Accuphase



ción de los niveles que se pierden por culpa de las correcciones puede eliminarse por la simple presión de una tecla, lo cual es un respiro. De esta forma, el aparato brinda al aficionado discreto la posibilidad de fijar condiciones de escucha afinadas (sin correcciones tonales), pero no impide disponer el amplificador para las reproducciones explosivas y espectaculares que tan del agrado son de un sector nada despreciable de aficionados. Con el mando de respuesta plana activado, y prescindiendo, por tanto, de la posibilidad de corrección de tonos, atacando el aparato por la toma de entrada auxiliar a base de un reproductor de discos compactos digitales, se nota una clara mejora en las condiciones de reproducción escuchando con unos auriculares electrostáticos **ATH 7**, debido al aumento de la definición en toda la gama de tonos, con menores niveles de diafonía. Utilizando una pareja de pantallas **Linn Kan** combinada con un subwoofer **Audio Pro B 2-50**, aparte de dicha mejora, se nota una mejor recomposición de la estructura de la orquesta en planos diferentes y una menor pérdida de timbre en la escucha de los tonos más graves. Pero como mejor se escuchan los discos CD en el **Accuphase** es atacando la etapa de potencia directamente, después de abrir el interruptor «Pre Out - Main In» que el aparato trae cerrado de fábrica, con un trinquete que impide aperturas inadvertidas. Aunque en estos casos el aparato no desarrolla los valores de potencia eficaz de salida que es capaz, trabaja con una gran reserva dinámica y menor nivel de ruido, lo cual es muy importante para marchar al paso con las reproducciones de los discos CD.

Poco usual, a fe del redactor, el sistema de temporización de retardo que lleva puesto el aparato para que, cada vez que se actúa el selector de entradas, pasando de una fuente de programas musicales a otra, se produzca una interrupción de la escucha como de un par de segundos, que puede venir muy bien como sistema de protección de las pantallas y del propio aparato, pero que es poco recomendable para los aficionados irascibles.

De las dos entradas de «Phono» que dispone el aparato, una va destinada a los platos con capsula de bobina móvil. Es la «**Disc 2 (MC)**», que tiene una impedancia de entrada de 100 ohmios y una sensibilidad de 90 microvoltios, pero que resulta ruidosa en exceso si se utilizan cápsulas **MC** de buenas características y precios, casi casi, comparables al del propio amplificador. Se obtienen mejores resultados yéndose a la toma «**Disc 1**» y colocando un pre-preamplificador exterior **MC** de **Lentek,** que no llega a costar las 20.000 pesetas.

Por cierto, que esta toma de fono «Disc 1», dispone nada menos que de un selector de impedancias para acoplar la cápsula de imán móvil en forma óptima con el amplificador y nada menos que dispuesto en el panel frontal de mandos, bien a la vista y a las manos, para ser actuado con la misma comodidad y reiteridad que el propio mando de volumen, cuando en realidad, estos ajustes son muy esporádicos, y solo deben realizarse, si es necesario, cuando se cambia de cápsula, y a ser posible, por procedimientos más inócuos y protegidos contra el ruido y la diafonía que los tan accesibles al manejo por los que ha optado **Accuphase**. ¡Y menos mal que entra en acción el sistema temporizador de protección de que antes se hablaba! De cualquier modo, esta forma de protección reteniendo un par de segundos la maniobra de conmutación de las entradas o el selector de impedancias de cápsula, es un arma de doble filo, porque casi todos los aficionados tienen la misma reacción al notar que, tras la conmutación, el sonido desaparece, y es la de aumentar el volumen para ver qué pasa, con lo cual, cuando la conmutación (retardada) se realiza realmente, resulta que el aparato sale sonando a todo volumen, y es peor el remedio que la dolencia.

Otro detalle muy poco usual en el **Accuphase E-204** es el empleo de un sistema de corrección fisiológica «Loudness» con dos grados o formas de actuación diferentes, que se eligen mediante sendas teclas. Perplejos dejará este detalle a los aficionados creyentes de que corrección fisiológica no hay más que una.

Y para terminar con los mandos del panel frontal, sin objeciones al selector mono-stereo y al filtro subsónico que viene muy bien cuando el aparato se combine con pantallas ágiles y de capacidad de potencia ajustada al **Accuphase,** para no incrementar el precio de la instalación en exceso, después del «esfuerzo» de pagar un poco más por el **E-204** saliéndose de la línea media de amplificadores.

El panel posterior y las tomas de conexión

Las buenas posibilidades de interconexión del aparato obligan a disponer un buen número de tomas de entrada y salida en el panel posterior. Buenos conectores cromados (en línea con el precio) para las señales de audio y posibles problemas con el enchufe de red, que viene previsto para las instalaciones de protección alemanas tipo Schuko y no entra en la mayoría de los enchufes ibéricos. El remedio es fácil, pues el cable puede soltarse del aparato y cambiarse por otro apropiado, casi casi, del mismo grado exagerado de seguridad.

En los dos juegos de salidas para dos parejas de pantallas se emplean los recalcitrantes y tan extendidos conectores rápidos de presión, que ni son rápidos, porque siempre se salen los cables de las pantallas y cuesta una hora dejarlos bien en cuanto tienen más de dos milímetros de sección, ni hacen presión sobre los terminales que obligadamente hay que montar en los cables especiales.

Del precio

La venta al público del **Accuphase E-240** viene a tener un precio en España de unas 130.000 pesetas, que es un poco más elevado que la media normal de amplificadores de potencia equivalente y prestaciones discretas de calidad, y bastante aquilatado para las facultades del aparato y para la gran versatilidad de funcionamiento que ofrece.

Es el modelo ideal para aficionados que, sin entrar en los precios elevados de soluciones a base de preamplificadores y etapas de potencia, opten por un amplificador integrado de calidad destacada, sin las limitaciones que los amplificadores AFINADOS viene a plan tear en lo referido a posibilidades de interconexión con otros aparatos y... en el precio.

A RITMO le ha gustado:

—Buena relación entre la calidad de las reproducciones y el precio.
—Alta potencia dinámica y gran agilidad en la reproducción de los graves.
—Ruido discreto para las entradas de nivel alto y muy discreto en la etapa de potencia.

A RITMO no le ha gustado:

—Los conectores de los altavoces.
—El inédito retardo de las selecciones de entrada.
—El selector de impedancias de Fono llevado hasta el panel de mandos.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cartelera

IBERMUSICA (CICLO DEL AÑO EUROPEO DE LA MUSICA (Teatro Real, de Madrid)

30 de mayo.—Schubert: **Sinfonía núm. 3.** Mahler: **Sinfonía núm. 1 «Titán».** Dallas Symphony Orchestra. Director, Eduardo Mata.

31 de mayo.—Britten: **Variaciones y Fuga sobre un tema de Purcell.** Griffes: **Poema para flauta y orquesta.** Rodrigo: **Fantasía para un Gentilhombre.** Bartók: **Concierto para orquesta.** James Galway (flauta). Dallas Symphony Orchestra. Director, Eduardo Mata.

IBERCAMERA (Palau de la Música Catalana, de Barcelona)

2 de mayo.—Bach: **Suites para violoncelo.** Lluis Claret (violoncelo).

29 de mayo.—Schubert: **Sinfonía núm. 3.** Griffes: **Poema para flauta y orquesta.** Rodrigo: **Fantasía para un Gentilhombre.** Mahler: **Sinfonía núm. 1 «Titán».** James Galway (flauta). Dallas Symphony Orchestra. Director, Eduardo Mata.

TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid)

21, 24, 26, 29 y 31 de mayo.—Verdi: **Don Carlo.** Ghiuselev, Kaloudov, Falcon, Ciesinski. Escena, Lluis Pasqual. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta Sinfónica de Madrid («Orquesta Arbós»). Director, Ros Marbá.

ORQUESTA BETICA FILARMONICA DE SEVILLA (Conservatorio de Música).

10 de mayo.—Turina: **Danzas Gitanas.** Castillo. **Concierto para violoncelo.** Schubert: **Sinfonía Incompleta.** Brahms: **Danzas Húngaras.** Pedro Corostola (violoncelo). Director, Luiz Izquierdo. Conservatorio de Música.

24 de mayo.—Bizet: **Sinfonía.** Debussy: **Danzas Sagrada y Profana.** Saint-Saëns: **Pieza de concierto.** Ravel: **Le Tombeau de Couperin.** Claudia Antonelli (arpa). Director, Edgar Braun.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS (Conciertos extraordinarios por el 45 aniversario de la Orquesta)

29, 30 y 31 de mayo.—Haydn: **La Creación.** Coro de la Fundación Principado de Asturias. Solistas a determinar. Director, Víctor Pablo Pérez. Día 29, Avilés; día 30, Gijón, día 31, Oviedo.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior)

3 de mayo.—Mozart: **Obertura de «Don Juan». Concierto para fagot y orquesta.** R. Strauss: **Concierto para trompa y orquesta núm. 1. Suite de valses** de **«El caballero de la rosa»** Vicente Merenciano (fagot), Miguel Angel Colmenero (trompa). Director, Xavier Güell.

8 de mayo.—Schubert: **Obertura en estilo italiano en Do mayor.** Paganini: **Concierto para violín y orquesta núm. 1.** Falla: **Pantomima y Danza del Fuego de «El amor brujo». Danza del molinero de «El sombrero de tres picos».** Jiménez: **El baile de Luis Alonso. La boda de Luis Alonso.** Chapí: **El tambor de granaderos. Preludio de «La Revoltosa».** Rugiero Ricci (violín). Director, Octav Calleya.

17 de mayo.—Programa de música de zarzuela. Solistas a determinar. Coral Santa María de la Victoria. Director de la Coral, Manuel Gámez. Director, Urbano Ruiz Laorden.

31 de mayo.—J. Strauss: **Obertura de «El Murciélago». Bitteschon. Rosas del Sur. «Feuerfest». Marcha Radetzky. El Danubio azul.** Rossini: **Obertura de «Semiramis».** Mascagni: **Intermedio y Coro de «Cavalleria Rusticana».** Gounod: **La noche de Walpurgis, de «Fausto».** Borodin: **Danzas guerreras de «El Príncipe Igor».** Wagner: **Coro de los invitados de «Lohengrin».** Coral Santa María de la Victoria. Director de la Coral, Manuel Gámez. Director, Octav Calleya.

SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

3 de mayo.—Obras de Haendel, Beethoven, Dvorak y Sarasate. Utto Ughi (violín), Eugenio Bagnoli (piano).

9 de mayo.—David Gueringas (violoncelo).

16 de mayo.—Obras de Beethoven, Schumann, Kagel, Busoni, Chopin y Liszt. Boris Bloch (piano).

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA (Teatro Principal)

2 y 4 de mayo.—Doménico Scarlatti: **L'heure galante.** Mozart: **Sinfonía concertante para instrumentos de viento.** Bizet: **Sinfonía núm. 1 en Do mayor.** Aurelio Olivares (oboe), Enrique Artiga (clarinete), Pascual Sancho (fagot), Nicanor Sanz (trompa). Director, Manuel Galduf.

16 y 18 de mayo.—Chopín: **Concierto núm. 1 para piano y orquesta.** López Chavarri: **Leyenda del castillo moro.** Bertomeu: **Sinfonía concertante.** Falla: **Suite de «El sombrero de tres picos».** Mario Monreal (piano). Director, Manuel Galduf.

CENTRO CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS DE VIGO

20 de abril.—Grupo Milladoiro.

22 de abril.—Concierto organizado por Xuventudes Musicais de Vigo.

24 de abril.—Asociación Coral L. Canepa. Organiza: Sociedad Filarmónica de Vigo.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO (Teatro Campos Elíseos)

9 y 10 de mayo.—Rodolfo Halffter: **Don Lindo de Almería.** Berg: **Concierto a la memoria de un ángel.** Rony Rogoff (violín). Director, Enrique García Asensio.

23 y 24 de mayo.—Gluck: **Orfeo y Eurídice** (versión de concierto). Carol Malone (soprano), Ruthild Engert (mezzo), Paloma Pérez-Iñigo (soprano). Director, Lorenzo Martínez Palomo.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

15, 16 y 17 de mayo.—Dvorak: **Concierto para violoncelo.** Mendelssohn: **Sinfonía núm. 4.** Pedro Corostola (violoncelo). Director, Matthias Kuntzsch. Día 15, Teatro Principal, de Vitoria; día 16, Teatros Victoria Eugenia, de San Sebastián; día 17, Teatro Campos Elíseos, de Bilbao.

Fecha sin determinar.—Orquesta Santa Cecilia de Pamplona. Director, Miguel Roa.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID. CICLO SOBRE LA ORQUESTA DE CAMARA EN LA EUROPA DE NUESTRO TIEMPO (Teatro Real, de Madrid)

24 y 25 de mayo.—Solistas de Zagreb.

FONOTECA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid)
Ciclo de audiciones comentadas del Año Europeo de la Música: Doménico Scarlatti

13 de mayo.—**Vida y obra.** Comentarios, Juan Manuel Magariños.

20 de mayo.—**Música de tecla I.** Comentarios, Andrés Ruiz Tarazona.

27 de mayo.—**Música de tecla II.** Comentarios, Andrés Ruiz Tarazona.

UNA HORA DE MUSICA AL CONSERVATORI (Auditorio Eduard Toldrá, Barcelona)

2 de mayo.—Bach: **Suite francesa núm. 4.** Schubert: **Sonata en Sol mayor, Op. 78.** Padrós: **Macam.** Ravel: **Sonatina.** Ludovica Mosca (piano).

9 de mayo.—Haendel: **Sonata en Si menor.** Bach: **Sonata en Re menor.** Scarlatti: **Dos sonatas.** Haendel: **Sonata en Do mayor.** Bach: **Sonata a trío en Sol mayor.** Diatessaron: Lluis Caso (flautas de pico y travesera), Clara Fernández, (viola), Mireia Hernández (clave).

16 de mayo.—Turina: **La oración del torero.** Fauré: **Cuarteto Op. 121.** Mozart: **Cuarteto para piano y cuerdas en Sol menor.** Quartet Sonor. Jaume Francesch (violín), Mercé Serrat (violín), Aureli Vila (viola), Pere Busquets (violoncelo).

23 de mayo.—Beethoven: **Quinteto en Mi bemol.** Haydn: **Divertimento.** Pueyo: **Quinteto** Quintet de Vent «Ciutat de Barcelona»: Salvador Gratacos (flauta), Francesc Castelló (oboe), Rodolf Giménez (clarinete), Ramón Isvert (fagot), Eduard Vicens Bravo (trompa).

30 de mayo.—Obras de Brahms, Chailley, Kubizec, Rowley, Homs, Kodály, Moyzes, Civil, Schubert y Rossini. Coro Sant Esteve del Conservatorio de Vilaseca-Salou. Cecilio Tieles (piano). Director, Angel Recasens.

DIUMUSICA (Casal del Metge, de Barcelona)

5 de mayo.—Obras de Caldara, Da Luca, Durante, Mozart, Schubert, Schumann, De la Tore, Donostia, Obradors y Remacha. Iñaki Fresán (barítono), Manuel Cabero (piano).

12 de mayo.—Obras de Cervelló, Olives y Messiaen. Grupo Bartók de Barcelona.

19 de mayo.—Obras de Beethoven, Prokofiev, Pueyo, Ravel y Chopín. Anna Maria Cardona (piano).

26 de mayo.—Obras de Mozart, Strauss, Respighi, Debussy y Ravel. Carme Bustamante (soprano), Manuel García Morante (piano).

JUVENTUDES MUSICALES (Maó)

5 de mayo.—Vicente López (trompeta), Montserrat Torrent (órgano).

19 de mayo.—Pablo Soler (piano).

AYUNTAMIENTO DE BENALMADENA

27 de abril.—Orquesta Sinfónica de Málaga. Casa de Cultura.

18 de mayo.—Grupo LiM. Castillo Bil-Bil.

JUVENTUDES MUSICALES (Albacete)

Mayo.—François Kerdon Cuff (piano).

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE BADAJOZ

Mayo.—François Kerdon Cuff (piano).

INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA (Madrid)

Ciclo Domenico Scarlatti

23 de abril.—Conferencia: **Scarlatti en Madrid.** Jorge de Persia.

29 de mayo.—Conciertos: **Las sonatas de violín.** Enrico Gatti (violín barroco), María Teresa Chenlo (clave).

CICLO DE MUSICA PARA ESCOLARES (Teatro Principal, de Palencia)

7 de mayo.—La voz como instrumento. Cuarteto Vocal Francisco Salinas: Ana María Leoz (soprano), Esperanza Rumbau (contralto), José Foronda (tenor-contratenor), Carlos Otal (barítono-bajo). Programa-audición.

15 de mayo. –Los instrumentos de metal. Grupo de metales Nueva Música (profesores de la Orquesta Nacional). Programa-audición.

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

2 de mayo.—Ballet Español. Gijón.

7 y 8 de mayo.—Ballet Español. Wiesbaden (Alemania).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cursos, becas y concursos

□ El Ayuntamiento de Valencia convoca **seis plazas de profesor de violín y tres de viola para la Orquesta Municipal de Valencia.** Hay que tener menos de 55 años y titulación de conservatorio. Las solicitudes hay que presentarlas antes del 26 de abril. Los aspirantes deben presentar un programa de tres obras y tendrán que ejecutar un fragmento a primera vista. Se consideran méritos adicionales el haber actuado en una orquesta profesional y las audiciones en grupos de cámara como solista. Dirigir las solicitudes al Ayuntamiento de Valencia. Departamento de Personal y Gestión Interior.

□ La **Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero organiza un Concurso Internacional de Guitarra** cuyo premio único e indivisible es de un millón de pesetas. Las pruebas serán tres eliminatorias. Para la primera hay que tocar obligatoriamente **Evocaciones,** de García Abril y una obra del repertorio internacional, de diez minutos máximo de duración. Para la segunda hay que presentar una pieza de la escuela española de vihuelistas, una pieza española de los siglos XVIII o XIX y una pieza española del XX. La prueba final consistirá en un recital de treinta minutos, con obras españolas, una de ellas compuesta después de 1960. Inscripciones: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Gran Vía, 78, 28013 Madrid, antes del 1 de octubre.

□ El Centro de Investigación Musicoterapeútica organiza unas **Jornadas Intensivas de Biomúsica** que se realizarán en Harrera Etxea (Guipúzcoa). Pueden participar entidades o personas aportando un trabajo, como ponencia, taller, material audiovisual, etc. Dentro de estas Jornadas se reunirán todos los profesionales y asociaciones que trabajan en el campo de la musicoterapia con el fin de intercambiar los trabajos y experiencias. Los participantes deben escribir al Centro de Investigaciones Musicoterapéuticas, Apartado de Correos 10.036, 08080 Barcelona, antes del 15 de mayo. La fecha de los encuentros es el 25 de julio.

□ El **I Concurso Internacional de Dirección de Orquesta «Arturo Toscanini»** tendrá lugar en Parma (Italia), y está integrado en un Curso Superior de Perfeccionamiento Profesional que se desarrollará del 26 de junio al 29 de agosto. Es para menores de 32 años y la fecha de inscripción acaba el 15 de mayo. La prueba eliminatoria tiene dos obras obligadas: la «Obertura» de **Ruslan y Ludmilla,** de Glinka y el «Andante» de la **Sinfonía núm. 2,** de Schubert. Los admitidos en esta prueba podrán tomar parte en el Curso de Perfeccionamiento. Inscripciones: Segretaria del Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra «Arturo Toscanini», c/o Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna «Arturo Toscanini». Via Mazzini, 1, 43100 Parma (Italia).

□ La **Academia de Música de Sion** (Suiza) organiza un **Curso de Verano** con varias especialidades instrumentales y profesores. Las inscripciones, antes del 15 de junio. Inscripciones: Academie de Musique de Sion, Case postale 3374, CH-1951 Sion. Suiza. Teléfono: (027) 226 652.

□ El **VI Concurso Internacional de Piano Robert Casadesus** está organizado por el Instituto de Música de Cleveland (Estados Unidos). La edad de los participantes estará entre los 17 y los 32 años y el 1 de julio es el último día de inscripción. Información: Secretariat, Robert Casadesus International Piano Competititon, The Cleveland Institute of Music, 11021 East Boulevard, Cleveland, Ohio 44106. Estados Unidos. Teléfono: (216) 791 51 65.

□ El saxofonista **Pedro Iturralde acaba de abrir una escuela de música** en Madrid. Impartirá lecciones de piano, violín, flauta, saxofón, armonía, jazz, guitarra, talleres de expresión e iniciación musical y plástica. Se encuentra en trámite de reconocimiento oficial. La escuela se llama Krhonos y está en la calle Vereda de Ganapanes, 31, en Madrid.

□ El Centro de Iniciativas Turísticas de Tolosa organiza tres concursos: **XVII Certámen de Canción para Masas Corales, XIV Concurso de Composición para Masas Corales** y **IX Cértamen de Canción para Corales Infantiles.** Para el primero se puede participar en tres grupos: canción vasca y folklore, polifonía y canto gregoriano. En el Concurso de Composición pueden participar obras originales para cuatro voces mixtas «a capella», en dos modalidades: canción folklórica vasca y polifonía. Para el primero de los concursos el plazo de inscripción termina el 1 de junio y tiene una serie de obras obligadas. Para el segundo, finaliza el plazo el 10 de septiembre. Información e inscripciones en el Centro de Iniciativas Turísticas, c/ San Juan, s/n, Tolosa, España. Teléfono: (943) 67 40 19.

□ Juventudes Musicales de Ciutadella convoca dos cursos veraniegos: **Curso de Piano a cargo de Mario Monreal,** durante el mes de julio y **Curso de violín,** durante el mes de agosto, **a cargo de Leon Spierer,** concertino de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Por otro lado, esta misma entidad organiza, del 27 de junio al 10 de julio, un **Campo Musical Internacional,** bajo la dirección del director de orquesta Francesc Llongueres y la asistencia de tres profesores auxiliares, en el que se efectuarán estudios sobre la orquesta de cámara y la orquesta sinfónica. La inscripción está abierta a los menores de treinta años. Inscripciones en: Joventuts Musicals, Carrer Ruiz i Pablo, 3 Ciutadella. Menorca.

□ La Lamont School of Music de la Universidad de Denver en Estados Unidos, organiza la **II Semana Internacional de la Guitarra,** bajo la dirección de nuestro compatriota Ricardo Iznaola, quien ofrecerá una serie de lecciones magistrales y un recital. Juan Mercadal dará también lecciones magistrales y habrá además un «día del jazz», a cargo de Johnny Smith y John Lucas; un seminario sobre aspectos promocionales de la actividad concertística, por Henry Adams. Información e inscripciones: II International Guitar Week, Lamont School of Music Denver, CO 80208-0193. Estados Unidos. Teléfono: (303) 753 2197 y 753 3385.

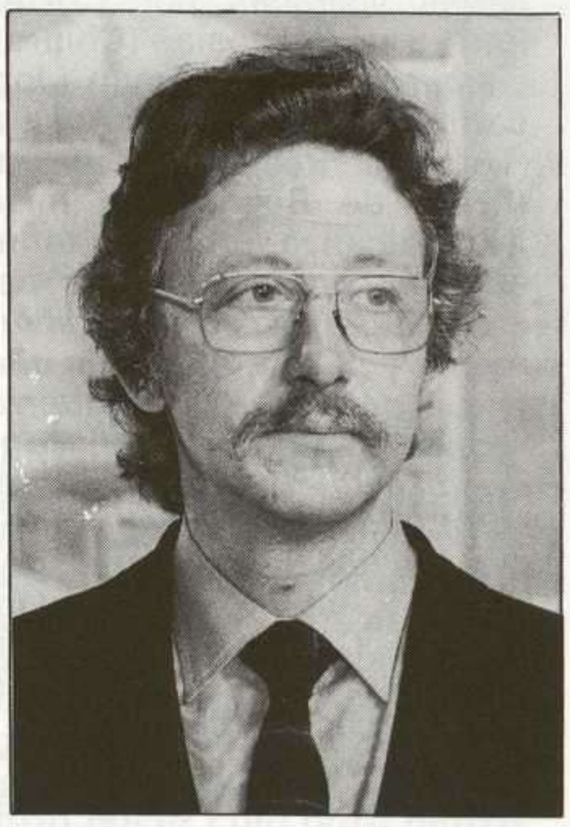
□ El **Festival de Jazz de San Sebastián** tiene una parte dedicada a la actuación de grandes figuras y un **concurso de aficionados.** Para participar en este último hay que ser grupo «amateur». Seleccionarán cuatro grupos para actuar durante los días 17 al 21 de julio, que tendrán pagada la estancia durante el Festival y una ayuda para el viaje. Los premios son de 75, 40 y 25 mil pesetas. El 30 de abril se cierra la inscripción. La solicitud debe ser acompañada de una cinta grabada del grupo. Inscripciones: Festival de Jazz. Centro de Atracción y Turismo. San Sebastián (Guipúzcoa).

□ Del 13 al 19 de mayo se celebrará en Alcalá de Henares, en el Instituto de Técnicas Educativas, el **V Seminario Internacional de Jazz.** Los profesores serán Jaki Byard, Jack Walrath, Charlie Mingus, Steve Brown, Al Levitt, Ralph Hamperian y Dave Schnitter. Está organizado pr el Taller de Musics y la inscripción puede hacerse hasta el 30 de abril. Posteriormente el Taller de Musics organizará seminarios similares en Castelldefells, del 29 de abril al 9 de mayo; Sevilla, del 22 al 28 de mayo y Santiago de Compostela, del 3 al 9 de junio. Información e inscripciones para todos los seminarios: Taller de Músics, c/ Requesens, 1-3, bajos, 08001 Barcelona. Teléfono: (93) 329 56 67.

□ La Caja de Ahorros de Cádiz, con motivo de su primer centenario, organiza el **Premio Nacional de Interpretación de Piano «Manuel de Falla».** El límite de edad es de 28 años. Hay dos premios de 300 y 100 mil pesetas, respectivamente. El plazo de inscripción finaliza el 30 de septiembre. Habrá dos eliminatorias y una final, con obras obligadas. Solicitudes: Sr. Secretario General de la Caja de Ahorros de Cádiz, Plaza de San Agustín, 3, 11004 - Cádiz.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CON NOMBRE PROPIO



JOSE FERMIN GURBINDO, compositor de música, especialmente cinematográfica, ha muerto a los 45 años, al ser atropellado por un coche. **Gurbindo** había puesto fondo musical a películas españolas como **El Sur** y **La Raulito**. Su obra **Sonatina para flauta y piano** obtuvo el primer premio de un concurso del Conservatorio de Madrid, y otras obras suyas fueron galardonadas en el Concurso de Música de Cámara de Praga.

ANTONI SABAT, que fue jefe del Servei de Música de la Generalitat y, anteriormente, gerente de Forum Musical ha creado una empresa de servicios musicales que se llama Euroconcert . **Sabat** dijo que la actividad de Euroconcert se dirigirá en tres vertientes: organización directa de actividades, prestación de infraestructura a terceros y management de intérpretes.

DMITRI BASHKIROV, que debía venir a España a dar los conciertos del Ibermúsica y a pronunciar unas lecciones magistrales, patrocinadas por la firma Hazen, no ha sido autorizado por las autoridades soviéticas para abandonar su país. Las autoridades no han dado más explicaciones a la cancelación de la visita a España. La medida se ha interpretado en medios occidentales como causada por el abandono que **Elena Bashikorova,** la hija del pianista hizo de su país hace algunos años para asilarse en la República Federal Alemana. **Elena Bashkirova** es también pianista y actual esposa de **Daniel Barenboim,** este pianista sustituirá a **Bashkirov** en algún recital.

SAINT SAËNS ha sido objeto de una semana de homenaje en Canarias, con motivo de su sesquicentenario. Como se sabe, **Saint-Saëns** pasó gran parte de su vida en el archipiélago canario. El homenaje consistió en la representación de la ópera **Sansón y Dalila** y un recital del violoncelista **Alexander Micheim**. Estos actos han sido organizados por el Gobierno de Canarias.

AL JARREAU, uno de los últimos mitos del jazz, ha realizado una serie de actuaciones en Vitoria y Barcelona. **Jarreau** combina el jazz con el pop , en su canto de scat . Era la primera vez que actuaba en nuestro país.

TERESA BERGANZA, NARCISO YEPES, VICTOR ULLATE y la **ORQUESTA NACIONAL** han sido galardonados con los premios de la Sociedad General de Autores de España, por su labor en la difusión de la cultura y su trayectoria profesional. Otros galardonados han sido **Sara Montiel** y **Camilo Sesto.**

GABRIEL FERNANDEZ ALVEZ ha vencido el Concurso de Composición Musical «Homenaje a Ataulfo Argenta», que convocaba el Aula de Música del mismo nombre de la Casa de Cantabria en Madrid, con su obra **Fantasía Lírica**. **Pablo Antonio Ordóñez Miyar** y **Miguel Angel Martín Lladó** han obtenido dos menciones honoríficas por las obras respectivas **Homenaje a Ataulfo Argenta** y **¿Quién?** El Jurado estuvo formado por: **Enrique Franco, Sabas Calvillo, Antón García Abril, Tomás Marco, Víctor Martín** y **Juan Manuel Ambroa**.

MANUEL GALDUF ha dirigido la Orquesta Sinfónica de Asturias ofreciendo tres conciertos con el programa: **Sinfonía núm. 29**, de Mozart; **Concierto para oboe, violín y orquesta**, de Bach; **Sinfonieta**, de Blanquer y el **Amor Brujo**, de Falla. Actuaron como solistas **Jacek Niwelt**, violín concertino de la Sinfónica de Asturias y **Ramón Puchades**, profesor de oboe de la Orquesta Nacional.

Musikaste, de Rentería

La Semana de Música en Rentería se celebrará del 20 al 25 de mayo, girando en torno a la conmemoración de centenarios de algunos compositores vascos: Conde de Peñaflorida, Juan Bautista Elustiza Vergara, Manuel Gainza, Antonio Amundarain, Agustín Azcúnaga, Tomás Giménez y Gaspar de Arabaolaza. Los conciertos estarán a cargo de la Orquesta de Cámara de Musikaste, dirigida por Ignacio Ubiría; siete grupos corales del país vasco; el Grupo de Percusión del Conservatorio y la Coral de Cámara de Pamplona y la Orquesta Sinfónica de Euskadi con el Coro femenino de la Coral Andra Mari, el Orfeón Donostiarra y los solistas: María Folcó, Juan Miguel Echarri, Ricardo Salaberría e Iñaki Fresán. Este último grupo,dirigido por Benito Lauret, ofrecerá el concierto de clausura. El resto de los conciertos estarán dedicados a la música de cámara, los clásicos vascos, música coral, y músicos vascos de vanguardia, como Donato Goyeneche, Fernando Remacha, Gares'tar Koldo, Agustín González Acilu y Tomás Marco.

Convocatoria de subvenciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha

La Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha dedica un capítulo significativo de su presupuesto a la subvención para el fomento y apoyo de la actividad cultural, siempre que propicie la participación de los ciudadanos de la región. Pueden acceder a estas subvenciones (que en ningún caso rebasarán el 70 por ciento de los costos de cada proyecto) personas físicas, agrupaciones o corporaciones locales. En Cultura, se puede pedir subvención para actividades desarrolladas por los ciudadanos en fórmulas de asociación y participación estable, como por ejemplo, grupos de teatro, talleres literarios, agrupaciones musicales, etc. Las solicitudes hay que presentarlas en las Delegaciones provinciales de la Consejería de Educación de la Junta.

Por otro lado, esta misma entidad ha convocado una serie de ayudas a las bandas de música de la región para la adquisición de instrumentos.

Consejería de Educación y Cultura, c/ Trinidad, 8, 45002. Toledo.

XX Festival de Jazz de San Sebastián

El Festival de Jazz de San Sebastián ha dado a conocer ya el primer avance de lo que será su XX edición, que se celebrará en la capital donostiarra del 17 al 21 de julio. En esta ocasión, el Festival pretende presentar un panorama completo y coherente de la actualidad jazzística. Ya han confirmado su asistencia: la Orquesta de Count Basie, Joe Williams, George Wein, Norris Turney, Oliver Jackson, Slam Stewart, Scotto Hamilton, Joack DeJohnette, Sun Ra, Johnny Winter, Woody Shaw, Donald Byrd, Johnny Griffin, Slide Hampton, Nathan Davis, Kenny Drew, Art Taylor, Jimmy Woode, Régoli, Dave Thomas, Vlady Blas, Pedro Iturralde, Al di Meola y Airto Moreira. El primer día del Festival estará dedicado a la actuación de los participantes en el Concurso de Grupos Amateur. Habrá además dos cursillos, uno de batería impartido por Régoli y otro de contrabajo a cargo de Dave Thomas.

NOTAS

En la lista de discos compactos publicados en el numero anterior de RITMO, algunos referencias tenian el epigrafe Analógico. Como aclaración para los lectores, advertiremos que cuando no se indicaba lo contrario las grabaciones son digitales en todos los procesos. Si la toma sonora en origen no lo es, anotábamos Analogico. Todos los discos compactos son de importacion, por lo que no le añadiamos nota alguna en este sentido.

En la pagina 80 del numero 552 de RITMO, del mes de febrero, aparecia, en la seccion de Internacional, un reportaje sobre la nueva sala de conciertos de Berlin. La primera fotografia que encabezaba el reportaje no pertenecia a la Schaus piephaus de Berlin, sino a la nueva sala de la Opera de Dresde, tambien, recientemente inaugurada en la República Democrática Alemana.

El Encuentro de Compositores Luso-Espanoles, en el que iba a participar nuestro compatriota Albert Sarda, segun informábamos en la seccion de Noticias del número anterior de RITMO fue cancelado pocos dias antes de su celebracion.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



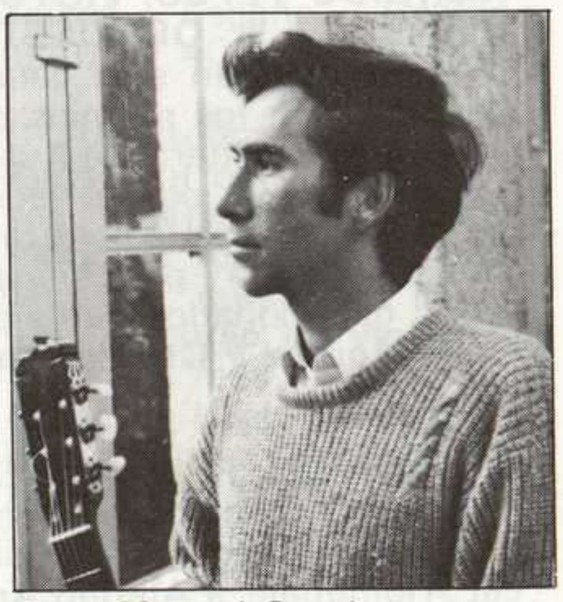
El Alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, durante el descubrimiento de una placa en honor de la cantante lírica y profesora Consuelo Rubio, en la calle O'donnell, 11, de Madrid, donde vivió Consuelo Rubio los últimos años de su vida.



El Director del Turismo Austríaco, Oskar Dignoes presidió un almuerzo de hermandad durante el cual el Canciller del Capítulo Español de la Orden de Medallas Strauss, Benjamín Martín Pelayo presentó a su sucesor Juan de Careaga. Oskar Dignoes entregó a Martín Pelayo una estatuilla de Johann Strauss, reiterándole el nombramiento de Canciller Honorario del Capítulo Johann Strauss para España a título perpétuo.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Delfin Colomé y Pujol, musicólogo y compositor que conjuga su actividad creativa con un cargo diplomático de consejero en la Delegación de España en la Unesco, acaba de realizar una gira de conferencias sobre **La música española contemporánea. Colomé** viajó a Méjico y habló en el Ateneo Español, en el Instituto Hispano Mexicano y en el Orfeó Catalá de la capital azteca. Realizó un programa de radio en Guadalajara (Jalisco) y dio una conferencia en el Instituto Cabañas de esta ciudad. Posteriormente, habló en la Casa de España en Utrech (Holanda) y en el Conservatorio de La Haya. Finalmente en París, en la Biblioteca de España, Colomé desarrolló una conferencia sobre el Año Europeo de la Música que él mismo ilustró al piano.



Juan Manuel Cortés

Juan Manuel Cortés Aires, guitarrista madrileño, ha realizado con éxito una gira por el Oriente Medio organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores. Las ciudades visitadas por **Cortés** han sido Nicosia (Chipre), Damasco (Siria), Aman (Jordania), Bagdag (Irák) y Ankara (Turquía). Poco antes de su recital de Bagdag un misil iraní alcanzó un importante edificio cercano al lugar del concierto, «*pero, inexplicablemente y pese a la tensión que vive la población por la guerra* —cuenta Cortés— *el concierto estuvo lleno de gente, entre ellos, algunas autoridades políticas y militares del país*». Actualmente, **Juan Manuel Cortés** es profesor del Conservatorio Padre Soler de El Escorial (Madrid).

Leonora Milá actuará en Houston invitada por la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en los Estados Unidos. Posteriormente, y con el patrocinio de la misión permanente de España en las Naciones Unidas, dará un recital en el Daj Hammarksjoeld Auditorium, en la sede de esta entidad en Nueva York.

Un ciclo de música española se ha celebrado en la isla de Cerdeña organizado por el Ente Lírico de Cagliari. Actuaron el director **Enrique García Asensio** y el guitarrista **Ernesto Bitetti,** en un programa enteramente de música española. Estos conciertos se completaron con un ciclo de conferencias sobre **La cultura musical española en el siglo XX** impartidas por profesores de los conservatorios de Cagliari y Sassari.

Los ocho oscars de «Amadeus»

Amadeus, el film de Milos Forman basado en la vida de Mozart y Salieri acaparó la mayor parte de los oscars concedidos por la Academia de las Artes de Hollywood en este año. Obtuvo los siguientes galardones: mejor película, mejor director, mejor guión adaptado, mejor actor (Murray Abraham), mejor sonido, mejor maquillaje, mejor diseño de vestuario y mejor dirección artística. El oscar a la mejor banda sonora original fue obtenido por Maurice Jarre por **Pasaje a la India**, que manifestó con buen humor al recoger el oscar que «*menos mal que Mozart no competía*». La película obtiene un gran éxito de público y crítica, aunque ha sido contestada en base a la adaptación libre de la verdadera biografía y personalidad de las figuras de Mozart y Salieri. Forman declaró en este sentido que: «*hemos cambiado aspectos de la vida de Mozart y Salieri porque no era eso lo que nos preocupaba. Ya sé que hay en la película algunas licencias dramáticas, como la de que, contándose la historia desde el punto de vista de Salieri, aparezcan momentos en los que él no intervino y que, por tanto, no pudo conocer. Entendimos que el público aceptaría esas modificaciones de buen grado...*». Por otro lado, Amadeus ha sido galardonada con el premio «Grammy» a la mejor banda sonora original de un film.

Recital de «Lieder» de Conchita Fraga en Madrid

Organizado por el Grupo Cultural «Galicia en Madrid», la mezzosoprano Conchita Fraga ofreció un recital de «lieder» en el Centro Cultural Conde Duque.

A través de un dilatado programa, en el que junto a obras de Gretchmaninov, Schumann, Haendel y Halévy escuchamos las de los españoles R. Halffter, Montsalvatge, Gaos, Tabuyo y C. Berea, tuvimos oportunidad de comprobar la magnífica escuela de canto de la que es poseedora la cantante coruñesa, las valiosas calidades de su voz y la musicalidad que preside sus versiones.

Le acompañó, muy ajustado en todo momento, el pianista también coruñés Javier Chao Mata.



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2010

3
4

El Conservatorio de Madrid acaba de incluir una nueva asignatura en su complicadísimo plan de estudios. Para practicar este nuevo instrumento no hace falta tener cinco años de solfeo, tres de conjunto coral, cuatro de armonía y dos de contrapunto. No es necesario hacer cola para matricularse, ni siquiera desbrozar el intrincado mapa de asignaturas que cierran a otras, pero sin las que uno no puede seguir estudiando las anteriores. Este nuevo instrumento musical se llama «La Matraca», es el Boletín de la Asociación de Alumnos, tiene veinte páginas y dos mil ejemplares de difusión gratuita. Entresacamos algunas frases de «La Matraca», para que se conozcan bien registros, timbre, y especial sonoridad del nuevo instrumento: «Los protagonistas del Ministerio de Educación han anunciado que se van a "meter" con las enseñanzas musicales, para reformarlas. ¡Qué espanto! Nos han descubierto. Se han dado cuenta de que aún en ultratúmbica vida, existimos» (...) «La tasa de "gastos de material" no está autorizada por el Ministerio y por lo tanto es ilegal» (...) «¿Qué pasa con el auditorio?, ¿para qué sirve? ¿por qué se llama así y no sala de juntas?» (...). «Casi nadie sabe en el Conservatorio qué ha ocurrido con la manoseada orquesta y con el trajinado coro» (...) «La Biblioteca está cerrada por motivos oscuros» (...) «El estudiante comienza su primera actividad plenamente musical de la temporada: el "cursillo de papeleo"» (...). «No hay que olvidar que el Conservatorio ¿presta o alquila? sus salas para cursillos, pero estos no son patrocinados por él, sino por otras entidades como Real Musical, Sociedad de Musicología, etc.» (...) «Gran espectáculo (totalmente gratuito). Cada trimestre, en el salón de actos, gran claustro con la asistencia de las más destacadas figuras de la vida política del Centro» (...) «Hay razones de peso para que la Junta Directiva sea considerada inepta» (...). «La Directiva no tiene todo el apoyo que debía esperar a la vista del voto popular en la fecha de su elección» (...) «Suplicamos encarecidamente a la Junta Directiva que cuando haya unas nuevas normas de funcionamiento tenga la bondad de darlas a conocer» (...) «El asunto de la biblioteca es algo verdaderamente demencial. La primera medida que se tomó para su reorganización fue el inmediato cierre» (...) Estas y otras melodías salen de la caja de resonancia de «La Matraca», nosotros no hemos hecho más que la grabación digital.

Los habitantes de Legnano, en Italia, están absolutamente indignados con la película «Amadeus». Salieri que, según el alcalde de la localidad, era «un verdadero legnaqués, un hombre honrado, padre de familia numerosa», es inocente de la muerte de Mozart y «nunca tuvo intenciones criminales». El concejal de cultura se atreve a apuntar: «La película es bella, pero no es Salieri el que asesinó a Mozart, sino Forman el que asesinó a Salieri». Estamos claramente ante una novela negra: el presunto homicida no resulta ser más que una víctima del director, varios siglos después, así que proponemos la inmediata detención de Milos Forman y su postergación perpetua en la cárcel de máxima seguridad de Legnano, vaya a ser que dentro de unos cuantos siglos alguien le asesine y se descubra que el culpable es Mozart. ¡Vaya lío!

No lo decimos por mal, pero, desde que RITMO, en su número de enero de 1985, dijo en una noticia que este año se conmemoraban los trescientos de la muerte de Juan Hidalgo, músico español cuya efemérides ha sido olvidada por los mentores del Año Europeo de la Música, se han multiplicado comentarios en la prensa acerca de este músico y algunos de los susodichos mentores lo han adoptado como conmemoración propia. ¡Casualidades de la vida! Y, que conste, que no lo decimos con asomo de mala intención.



Orquesta de la Filarmonía del Estado de Lodz.

Festival de Pâques

La XVII edición del Festival de Pâques dedicado a la música y el arte sacro ha tenido lugar en Lourdes (Francia) del 7 al 14 de abril. Los conciertos desarrollados han contado con la participación protagonista de la Orquesta y Coro de la Filarmonía del Estado de Lodz, quienes ofrecieron recitales incluyendo el **Magníficat en Re mayor**, de Bach; la **Sinfonía núm. 4**, de Mahler; el oratorio **Judas Macabeus**, de Haendel; la **Cantata BWV 209**, de Bach; el **Canto del destino**, de Brahms; el **Te Deum** de Penderecki; **La Creación**, de Haydn y la **Novena Sinfonía** de Beethoven, bajo la dirección de Zdzislaw Szostak, Stafan Marczyz y Kurt Redel. Solistas de estos conciertos han sido, entre otros, Teresa May-Czyzowaska, Delfina Ambrozian, Jadwiga Rappé, Henryck Grychnik, Romuald Tesarowocz y Malgorzara Tomalak-Wierzba. También han intervenido las agrupaciones: Trío de Varsovia, Coro de Niños del Conservatorio de Tarbes, Coro de Cámara Regional Tarbes Midi-Pyrenées y Orquesta de Cámara del Festival de Pâques.

DISCOS CRITICADOS

BACH: Toccatas para clave (Pinnock) 47
BACH: Obras para cémbalo, vol. 1 (Gilberth, Pinnock) 47
BACH: Obras para órgano (Walcha, Richter) 48
BACH: Oratorio de Navidad. Misas breves. Motetes. Corales. Canciones sacras (Baumann, Saherch-Pur, Hoffmann, Krahmer, Speiser, Burmeister, Hopfner, Schreier, Adam, Hillebrand, K. Richter, Schneidt, Flaming) 50
BRAHMS: Concierto para piano núm. 1 (Weissemberg, Muti) 50
CERERÓLS: Misses Tonals (Estrada, Isbert, Sala, Segarra) 52
CERERÓLS: Vespres de la Mare de Deu (Sacanell, Bardolet, Estrada, Segarra) 52
CERERÓLS: 9 Villancets. 6 Villancets (Bardolet, Montserrat, Casademunt, Estrada, Segarra) 52
FERERR: Himnos (Estrada, Segarra) 52
HAYDN: Conciertos para lira organizzata núms. 1, 3 y 5 (Ruf, Lautenbacher, Nielen, Beyer, Berndt, Uhl, Koch, Hoffmann, Irmscher) 54
HUMMEL: Concierto para trompeta. TELEMANN: Concierto para tres trompetas. NERUDA: Concierto para trompeta (André, Touvron, L. André, Wallez) 54
MAHLER: Sinfonía núm. 1 (Solti) 54
MENDELSSOHN: Concierto para violín. SAINT-SAËNS: Concierto para violín y orquesta (Liang Lin, Tilson Thomas) 55
MOZART: Sinfonías núms. 38, 39, 40 y 51 (Böhm) 55
MOZART: Banda sonora de la película «Amadeus» (Marriner) 55
PALACIO: España en mi corazón. Ofrenda a Shostakovich (Puchol) 55
PUCCINI: Turandot (Marton, Carreras, Ricciarelli, Bogart, Kmentt, Kerns, Woldhaber, Zednik, Rydl, Maazel) 56
POULENC: Stabat Mater. Salve Regina. Letanías de la Virgen Negra (Lagrange, Baudo) 56

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

IBERDISCO 85

Tal y como ya explicábamos en nuestro número anterior, dentro de la sección «Mercado», durante los días 24 al 28 del presente mes de abril va a celebrarse en Madrid la Feria IBERDISCO 85, que esperamos que en su próxima edición cambie su nombre por otro más acorde con su función expositora real, pues como en este mismo número de RITMO nos indica en una entrevista el Director de la Feria, no acudirá a la edición 1985 empresa discográfica alguna.

Realmente es encomiable el esfuerzo que el sector del sonido profesional, iluminación espectacular e instrumentos musicales ha realizado para dar forma, en escasísimo espacio de tiempo, a una Feria que hace pocos meses estaba abocada al fracaso y que, gracias a los jóvenes empresarios de los sectores anteriormente aludidos, se puede afirmar hoy, ya antes de su inauguración, que será un gran éxito y primera piedra para la futura gran Feria Internacional de la Música que todo el país está demandando.

RITMO va a cubrir la información de Iberdisco 85 desde dentro de la misma Feria; pero antes de su apertura, queremos ir dando parte de la información comercial que algunas empresas nos han ido remitiendo, sobre las diferentes líneas y productos que se van a mostrar en la exposición. La información se ha confeccionado de forma muy rápida por lo que ésta va a ser muy somera; pero prometemos a todos nuestros lectores más amplio reportaje en el número de mayo, en el que daremos cumplida información del desarrollo final de IBERDISCO 85.

Noticias comerciales de las empresas expositoras

GARIJO

Una de las empresas con más tradición dentro del mundo de los instrumentos musicales, también estará presente en la edición 1985 de Iberdisco, aportando su impresionante bagaje de instrumentos para Bandas y Orquestas, terreno en el que ocupa un lugar preponderante dentro de nuestro mercado, así, como, toda su línea de sonido profesional, sector este en el que está realizando una gran penetración.
Entre el gran número de marcas que Garijo o su mayorista Mundimúsica S.A. nos anuncian, destacamos: Melton, Zildjian, Buffet, Seiwa, Rigoutat, Besson, Selmer, King, Meint, York, Yamaha, Vandoren, Bach, Premier, ...

Garijo adagio

ADAGIO

Adagio, como empresa muy acostumbrada a la participación en ferias y actividades encaminadas a la mejor promoción y difusión de la música y los instrumentos musicales, estará también presente en Iberdisco 85, con toda su amplia gama de pianos, órganos e informática musical, de la mano de sus representadas Bechstein, Dietman, Horugel, Kemble, Otto Bach, Prearl River, Rippen, Sauter, Toyo, Casio, Hohner, Granada, Jen, Lowrey, Viscount...
El Iberdisco 85 nos anuncia, especialmente, la fuerte presencia de la nueva gama de instrumentos electrónicos Casio.

Empresas españolas expositoras en IBERDISCO 85

A.E.Q. (APLICACIONES ELECTRONICAS QUASAR)
ADAGIO, S.A.
ASTEC - ACTIVIDADES ELECTRONICAS, S.A.
BABETA, S.A. Co. HARDWARE & SOFTWARE
BILBAO TRADING, S.A.
BOSCO
BOSE, S.A.
COMERCIAL BAYONA, S.A.
COMERIMSA
COMLUX
COMUNIDAD AUTONOMA DE MADRID
COMUSICA
CREACIONES MATERIAL ESPECTACULAR, S.A. (KREMESA)
DIMUSICA, S.A.
ENRIQUE KELLER, S.A.
EUROLUX, S.A.
EXCLUSIVAS ELECTROACUSTICAS, S.A. (EXEL)
F.L. PROYECTOS INTEGRALES
FADING, S.A.
HAZEN, DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.
HOLDING GARIJO, S.A.
JEBRIMONT
KRELUZ, S.A.
LETUSA, S.A.
LEXON, S.A.
«MADEFON» AMADOR LEAL
MADRID MUSICAL, S.A.
MAXPER, S.A.
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA —SERVICIO DE PUBLICACIONES—
MULTILUZ, S.A.
MUSICAL ALCALA DE HENARES, S.A.
MUSICAL RAF, S.A.
NED, S.A.
PIASA, S.A.
PRELUDIO
PROFSOUND, S.A.
REAL MUSICAL, S.A.
SADEPRA, S.A.
SATEL, S.L.
STONEX, S.A.
SUPROVOX
3 EXTENSION
VIETRONIC, S.A.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

HAZEN

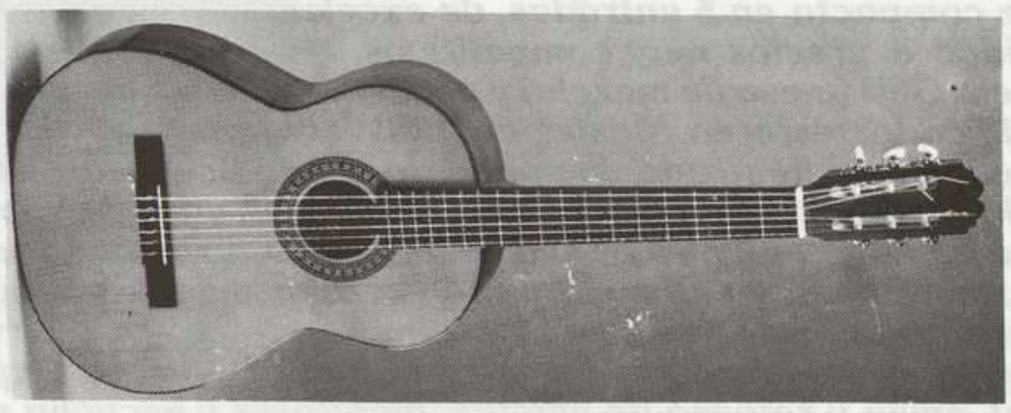
La firma Hazen nos anuncia su presencia en Iberdisco 85 con toda la fuerza de su representada YAMAHA, a través de sus productos de apoyo y reproducción para el sonido profesional, sus computadores musicales para el disfrute amateurista y la realización profesional, así como toda su variada gama de instrumentos musicales.



El computador musical CXSM, de Yamaha.

ENRIQUE KELLER S.A.

La veterana firma importadora de instrumentos musicales y productora para exportación de guitarras nos confirma que presentará en el Iberdisco 85, como primicia nacional, sus nuevos pianos marca Fuschs Mohr, importados de la República Democrática Alemana, con unos precios de venta al público que oscilarán entre las 250.000 y 340.000 ptas., con dos o tres pedales y las terminaciones más usuales de muebles.
Dentro de su oferta de guitarras basta con mencionar la presencia de sus ya conocidos modelos de guitarras Admira, Alicia, Rocío y Elena, con una gran relación calidad/precio.
También podremos encontrar en el stand de Keller los acordeones Paolo Soprani y los instrumentos de viento chinos Lark.



La guitarra «Almería», de Enrique Keller.

VIETRONIC

Entre las novedades que el grupo Vieta presenta al mercado español, dentro del sector de la Alta Fidelidad presenta la serie Midi de Pioneer.
Tras exhaustivos estudios de mercado realizados en todo el continente, Pioneer ha detectado una importante demanda de este especial tipo de sistema: un compromiso entre las cadenas mini y las dimensiones de un rack convencional. El diseño, como se puede comprobar en la fotografía, es muy atractivo y pensado para armonizar con prácticamente cualquier estilo decorativo. Y lo más importante, su tecnología y prestaciones, no quedan a la zaga. Añadamos a sus ventajas la de contar, opcionalmente, con un reproductor de Compact-disc perfectamente integrado en cuanto a diseño y dimensiones.
Como adelanto de la información indicamos algunas de las prestaciones más destacadas: Doble cassette-deck en el modelo S-330 (con posibilidad de copias a alta velocidad), selectores automáticos del tipo de cinta en todos los modelos, sintonizadores con 12 presintonías, giradiscos automáticos, etc.



S-X700, de Pioneer.

ASTEC

Mesas de mezcla serie profesional estéreo G10/2 y G162

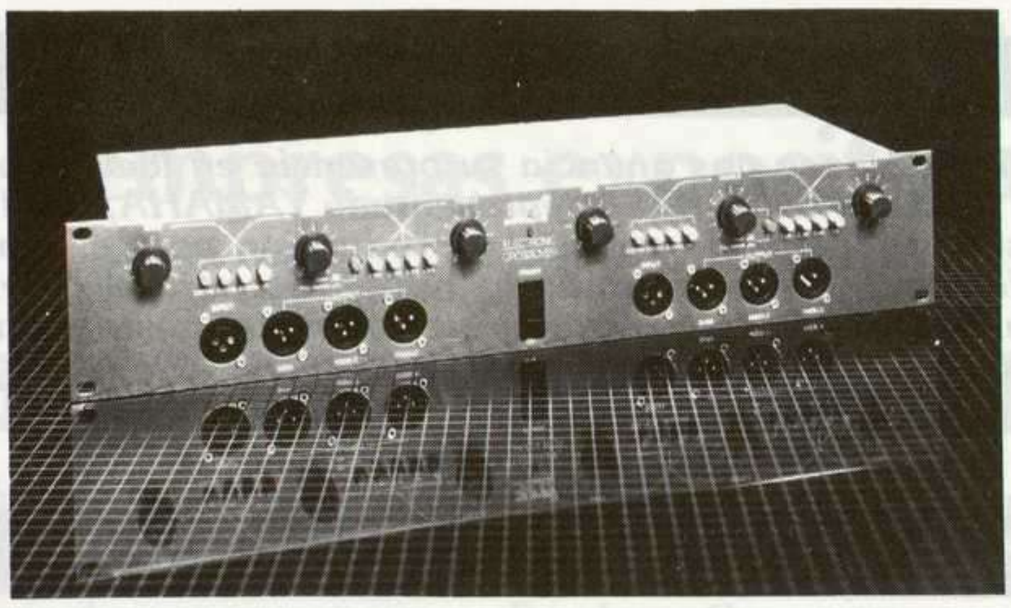
Series de mesas de mezcla de excelente calidad y versátiles, a precios muy competitivos.
El modelo G10/2 incluye 10 canales de entrada.
El modelo G16/2 incluye 16 canales de entrada.
Disponen de conectores balanceados, SLR, para micro, y además 4 tipo Jack, conmutables micro/línea. Cada entrada posee indicador de sobrecarga por Led control de sensibilidad, ecualización de 3 bandas, con un control paramétrico asociado al mando de medios. 3 tomas de envios de efectos, Cue, y controles de panorama, preescucha y atenuador general de mezcla.
En las salidas dispone de atenuadores generales por canal, envío y retorno de efectos, monitores, ecualización independiente por canal, 4 bandas y defeat, visualización de la señal por vúmetros, línea de micro de órdenes, Talkback y escucha por auriculares.



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Divisor electrónico G3X0

El divisor electrónico «3rd Generation» modelo G3X0 es un dispositivo estéreo de 3 vías que también puede funcionar en 2 vías estéreo. Los puntos de cruce pueden seleccionarse exteriormente (250/500/800/1000Hz en graves-medios y 1,5/2,5/3,5 KHz en medios-agudos). La pendiente es 18 dB/octava y lleva incorporado un filtro de graves a 20 Hz. Posee regulación independiente de nivel por banda.
Formato rack 19" y conectores XLR duplicados en paneles frontul y posterior.
Relación general ruido: 85 dB
Distorsión armónica: 0,03%



Mezcladores compactos G6/2 - G6/2S

Serie compacta en 6 entradas, de excelentes calidad y versatilidad a precios muy competitivos, en dos variantes: el modelo G6/2 (mesa de mezcla) y el modelo G6/2S que incluye amplificador estéreo Mosfet de 128W/canal.
Los canales de entrada disponen de conectores para línea (Jack) y balanceado para micro (XLR), indicador de sobrecarga a Led y controles de sensibilidad, ecualización (3 bandas), monitores, efectos y panorama, aparte del atenuador general de mezcla («fader»).
La sección de salida consta de atenuadores generales por canal, envío y retorno de efectos, monitores y escucha por auriculares. Control por vúmetros.
Dimensiones compatibles con sistemas de montaje en rack de 19".



Ecualizador GQ10

Ecualizador gráfico estéreo de 10 octavas por canal con ganancia de ± 12 dB por banda. Posee interruptores independientes de puenteo («bypass») de la ecualización y controles generales de nivel en cada canal.
La unidad posee dimensiones estandar para rack de 19" y dispone de conectores XLR duplicados en los paneles frontal y posterior.
Relación señal ruido: 85 dB.



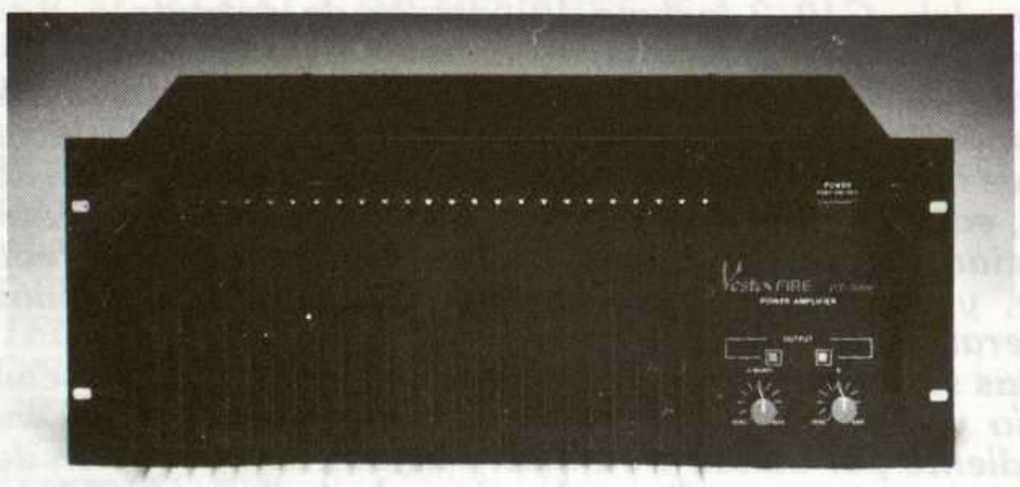
Reverberador estéreo RV-3

Reverberador a muelles completamente estéreo, incluye 2 muelles por canal con puertas de ruido para suprimir los problemas de ruido inherentes a los muelles, proporcionando un sonido limpio y claro.
Esta unidad incluye un Limitador antes de los muelles que opera automáticamente ante la presencia de un exceso de señal, indicándolo por un diodo Led. Incluye también, unos controles de ecualización (graves, medios y agudos), que ayudan a conseguir un sonido muy personalizado. Formato standard de 19".



Etapa de potencia PT-3000

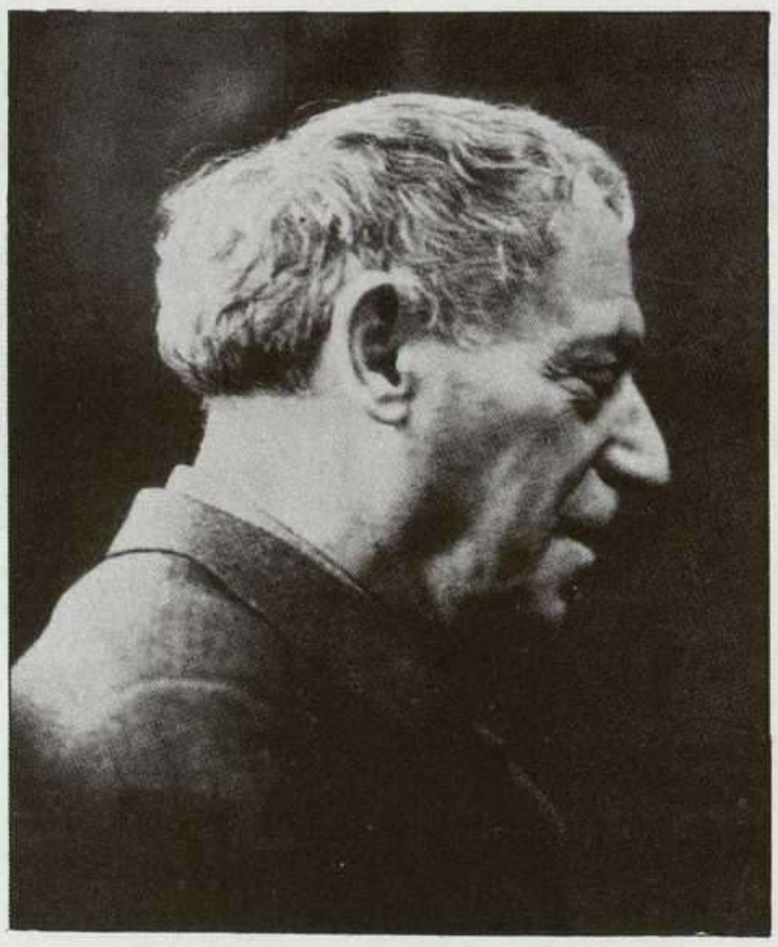
Esta etapa goza de los privilegios de contar con los últimos avances tecnológicos en circuitos Mos-Fet de amplificación. Lo que le proporciona un funcionamiento extremadamente estable ante cualquier adversidad.
Por lo que es muy indicada para cualquier instalación, ya sea fija o móvil, donde a la vez de dureza, se requiera calidad, ya que tiene unas características técnicas que podríamos calificar de envidiables.
Potencia de salida 2 x 250W RMS a 4 y 2 x 200W RMS a 8, 500W RMS a 8 en mono. THD 0,02%. Relación s/n = 103 dB. Dispone de entradas balanceadas XL/R y sin balancear, Jack 1/4". Commutador mono-estéreo. Indicadores de Cliping. Reguladores del nivel de entrada. Refrigeración delantera. Formato standard de 19".

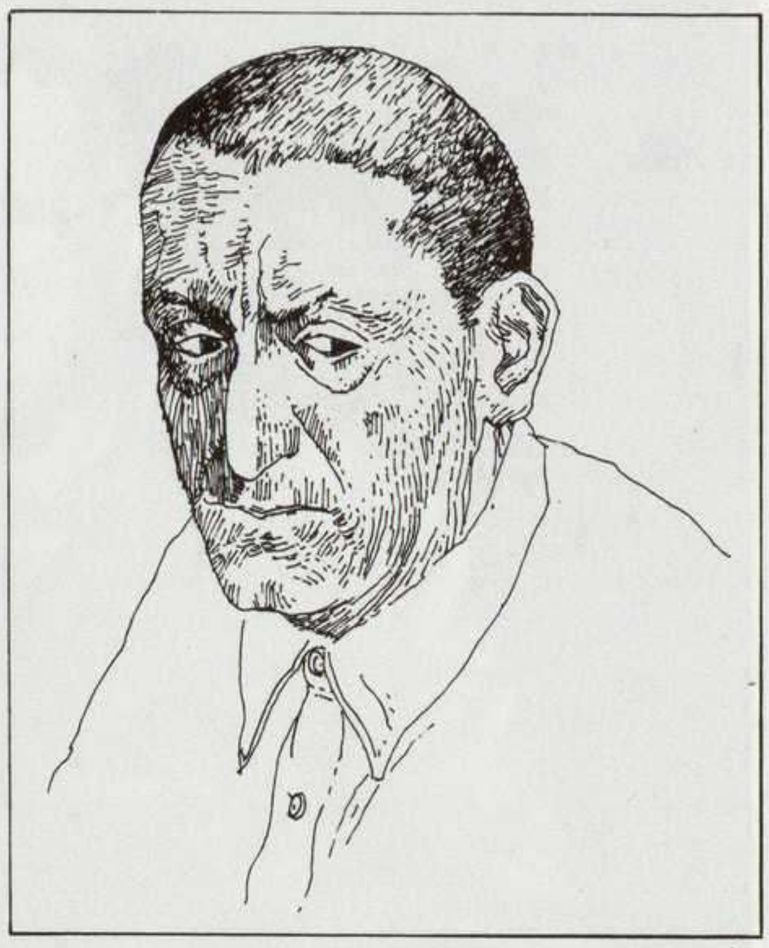


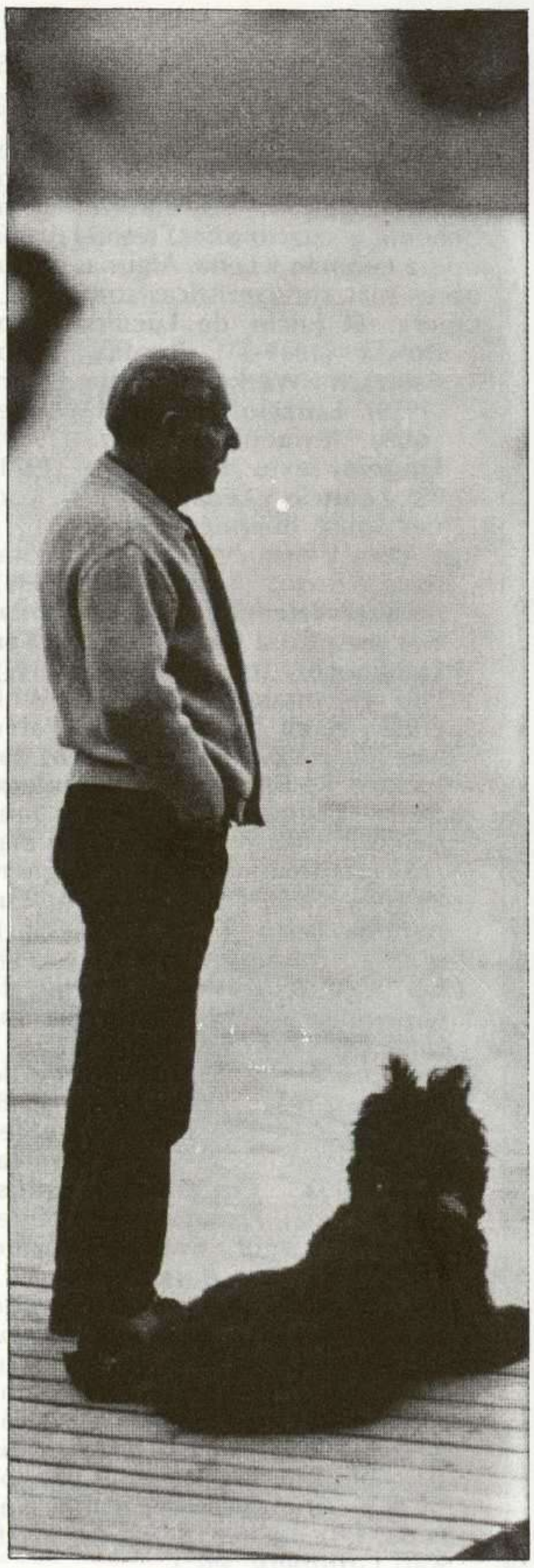
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Por Ramón Barce

PAUL DESSAU







VIDA Y OBRA

Paul Dessau nació en Hamburgo en 1894. Dirigió conciertos y sobre todo ópera en su ciudad natal y en Bremen, Colonia, Mainz y Berlin. Dedicó especial atención al teatro (y también al cine, ya desde 1928). Estudió el dodecafonismo con René Leibowitz en 1935 en París, donde había tenido que emigrar en 1933. Su madre, ya anciana, fue asesinada por los nazis en el campo de concentración de Theresienstadt. Dessau pasó a los Estados Unidos en 1939, y residió allí diez años, haciendo diversos trabajos para poder vivir. Conoció a Brecht en el exilio y comenzó su colaboración con él **(El alma buena de Se-Chuan,** estrenada por Mitropulos). En 1948 regresa a la República Democrática Alemana, donde residirá hasta su muerte en Königs Wusterhausen en 1979.

Esos treinta últimos años de Paul Dessau serán los más fructíferos de su vida artística, no sólo cuantitativamente, sino porque encontrará su camino estético más personal. El estrecho contacto con Brecht, además de producir una extensa colaboración (óperas y música escénica, además de numerosas canciones y cantatas), creó en Dessau un arte dramático peculiar fuertemente influido por el genial dramaturgo. La técnica brechtiana del «*distanciamiento*» (**Verfremdung**) es traducida musicalmente por Dessau con su personalísima idiosincrasia. A esta técnica Kurt Weill había aportado la accesibilidad bajo la forma de la música ligera, la orquestina de baile y la alusión al cabaret berlinés (**La ópera de tres perras, Mahagonny**); Hanns Eisler aporta el espíritu épico y trágico, y los valores emocionales (**Schweijk en la segunda guerra mundial, Vida de Galileo**). Dessau, que es cronológicamente el tercer y último colaborador de Brecht, es indudablemente influido por Weill y Eisler, pero no obstante aporta un mundo de caracteres propios.

Si bien la música vocal, orquestal y de cámara tiene un peso específico en Dessau, es quizá en la ópera donde su originalidad creadora se pone más de manifiesto. Lo que yo he llamado —a propósito de obras teatrales de Henze, evidentemente influenciadas por Dessau —«*recontextualización*» aparece con cierta sistematicidad en sus óperas. Se trata de utilizar, por así decirlo, citas de otras músicas en la música propia; pero no, como en el caso de la vanguardia más nihilista, como fórmula de «*descontextualización*» para producir a la manera surrealista un clima de absurdo, sino por el contrario, para crear toda una organicidad historicista en la que la música, toda música conocida o identificable, actúa simbólicamente dotada de unas inequívocas connotaciones culturales e ideológicas. En la ópera **Einstein**, una de las obras cumbres de Dessau, esta fórmula de distanciamiento es tratada magistralmente: el oyente es llamado por la música a valorar simbólicamente situaciones y peripecias (¡algo semejante a un tipo de «leit-motiv» de citas!). Así, por ejemplo, la tercera escena del acto primero, cuando los nazis asaltan la casa de Einstein y destruyen su biblioteca, incluye el coral de Bach **Vom Himmel hoch,** que continúa sonando al fondo de los chirridos rabiosos de la orquesta. La música recontextualizada simboliza aquí (como señala Fritz Hennenberg) la supervivencia del trabajo espiritual pese a la irrupción de la barbarie.

No puede dejar de mencionarse también —en este mismo sentido— la aportación de Dessau a la música de escena, género en el que es un consumado maestro. Algunas de las sencillas y eficaces canciones escritas para **Madre Coraje, El alma buena de Se-Chuan, Puntila** y **El círculo de tiza caucasiano** han alcanzado difusión universal.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Paul Dessau puso música a numerosos textos de Bertolt Brecht, con quien aparece en la fotografía.



Dessau a los diez años.

OBRAS

Paul Dessau fue un compositor prolífico y constante. Aún pocos meses antes de su muerte, a los ochenta y cuatro años, terminaba su ópera **Leoncio y Lena.** Algunas de sus obras más características son:

Opera: **El juicio de Lúculo,** texto: Brecht (1949-51). **Puntila,** texto: Palitzsch y Werkwerth sobre Brecht (1959). **Lanzelot,** texto: H. Müller sobre Jewgeni Schwarz (1969). **Einstein,** texto: Karl Mickel (1971-73). **Leoncio y Lena,** texto: Th. Korner sobre Büchner (1978).

Voz, coro y orquesta: **Haggada,** oratorio, texto: Max Brod (1936). **Miserere alemán** (1944-47). **Epitafios para Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht,** texto: Brecht (1949). **Lilo Herrmann,** texto: Fr. Wolf (1953). **A mi Partido,** texto: Pablo Neruda (1955). **Himno,** texto: Johannes R. Becher (1959). **Epílogo de la «Crónica judía»**, texto: Jens Gerlach; trabajo colectivo con Blacher, Hartmann, Henze y Wagner-Régeny (1960). **Requiem por Lumumba,** texto: Karl Mickel (1963).

Orquesta: Dos **Sinfonías** (1926 y 1934-62). Cuatro **Músicas de orquesta** (1955, 1967, 1969 y 1971). **In memoriam Bertolt Brecht** (1957).

Música de cámara: Siete **Cuartetos de cuerda** (1932, 1943, 1946, 1948, 1955, 1974 y 1975). **Piezas infantiles** para piano (1934-53). **Guernica,** piano (1938). **Once danzas judías,** piano (1946). **Quinteto** para oboe, clarinete, fagot, trompa y piano (1978, su última obra).

Canciones: Con acompañamiento de piano, y a menudo con pequeños grupos instrumentales, Dessau compuso y gran número de canciones, tanto con textos de los clásicos (Goethe, Shakespeare, Heine) como de sus contemporáneos (Brecht, Erich Weinert, Pablo Neruda, J.R. Becher, Günter Kunert, Karl Grünberg, etc.).

BIBLIOGRAFICA

Aparte de las **Conversaciones** con el compositor (Leipzig, 1974), para un conocimiento de Dessau hay que acudir a las obras del musicólogo Fritz Hennenberg, que ha publicado sus escritos (**Paul Dessau: Notizen zu Noten,** Leipzig, 1974), los libretos y materiales (**Paul Dessau: Opern,** Berlín, 1976), su biografía (**Paul Dessau: Eine Biographie,** Leipzig, 1965), y un extenso e interesante trabajo sobre la colaboración del compositor con Brecht (**Dessau-Brecht. Musikalische Arbeiten,** Berlín, 1963). No tengo noticia de textos en español referentes a Dessau.

DISCOGRAFIA

No hay grabaciones españolas de Dessau, lo que, con igual falta en lo que respecta a Weill y a Eisler, deja al público español en la más absoluta ignorancia de uno de los capítulos esenciales de la música teatral del siglo XX. En la República Democrática Alemana hay disponibles numerosas grabaciones, especialmente de canciones y cantatas, y de tres de sus óperas: **El juicio de Lúculo, Puntila** y **Einstein** (en las marcas Amiga, Eterna, Litera y Nova). Esperamos que ahora, con la importación libre, se remedien estas graves lagunas. La grabación de **Einstein** (Nova 885103-4) es una versión formidable que reune nada menos que a Theo Adam, Peter Schreier, Reiner Süss y Annelies Burmeister, dirección escénica de Ruth Berghaus y musical de Otmar Suitner, y que posee el atractivo suplementario de la intervención del propio Dessau en la voz del «Narrador» en los Intermedios.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Directorio comercial

pianos, órganos y acordeones

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales
carijo

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28005 MADRID

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.
Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Teléfs. 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

ORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música, Conservatorios y Entidades de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
08003 BARCELONA

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

MAXPER, S.A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfs. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1, (esquina a 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

VIETRONIC, S.A.
Bolivia, 239.
Teléf. 307 47 12.
08020 BARCELONA

RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos, japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99.
28015 MADRID

guitarras, cuerdas y accesorios

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S.A.
Cuerdas para guitarra,bandurria, laud y afines.
Padre Urbano, 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

INSTRUMENTOS DE MUSICA

GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3 (detrás Telefónica).
Teléf. 222 72 02.
28004 MADRID

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

instrumentos de viento, percusión y varios

LETURIAGA
Corredera Baja 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
28004 MADRID

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales
GARIJO
Todo para bandas, orquestas, etc.
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51.
28013 MADRID



INSTRUMENTOS MUSICALES
Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13.
Teléfs. 22 29 72-79.
29008 MALAGA
Sucursal: 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.

instrumentos musicales
GARIJO
Diversidad de instrumentos y accesorios
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
28013 MADRID

material didactico musical

instrumentos musicales
GARIJO
Completísimo para la iniciación de la música.
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

editores, libros y partituras

EDICIONES QUIROGA
Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
28009 MADRID
Canuda, 45.
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.
Tallers, 9, pral. A.
Teléfs. 302 27 44-302 25 92.
08001 BARCELONA

empresas discográficas

DISCOS COLUMBIA, S.A.
Avd. de los Madroños, 27.
Parque Conde Orgaz.
Teléf. 200 80 40.
28043 MADRID

hi-fi

FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Vídeo.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348.
Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna ¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

mecánicos y afinadores

MAXPER S.A.
Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléf. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
28004 MADRID

INDICE DE ANUNCIANTES

HAZEN	2
CBS	6
CENTRO MUSICA	19
ASTEC	22
IBERDISCO	23, 24, 25
CAJA DE AHORROS DE CADIZ	33
POLIDOR	34,35
FORD ESPAÑA	39
CHEMISON	42
ORFEO	49, 51, 53
ETNOS	59
GALERIAS PRECIADOS	60, 61
MUSICA RIVA	68
GARIJO	99
BILBAO TRADING	100

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Profesionales de la música

MELTON

ZILDJIAN

BUFFET Crampon PARIS

HOLTON

SEIWA

Rigoutat

Besson

B&S

YAMAHA

PIRASTRO

Meister Hans Hoyer

HENRI SELMER PARIS

Hernals y Sun Haruno

MARIGAUX

SCHILKE

Bandmaster

Vandoren PARIS

AVEDIS ZILDJIAN CO. GENUINE TURKISH CYMBALS

Bach

PREMIER

Schreiberg

The Muramatsu flute

Thomastik

GETZEN

YORK

CONDOR

Royal percusion

KING

Benge

ALEXANDER HERRMANN
PIANOS

Meinl Cymbals

Garijo

INSTRUMENTOS
MUSICALES

C/Espejo, 4 - Santiago, 8. 28013 MADRID
Teléfs. 248 05 13 - 248 17 94.

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