

RITMO

AÑO LVIII • NUM. 573 • ENERO, 1987 • PRECIO: 525 PTAS

PREMIOS RITMO
Entrevista: Montserrat Caballé



LA OPERA EN MADRID

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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



Nuestra portada:

Con el título genérico «La Opera en Madrid», presentamos en este número una serie de reportajes que queremos constituyan una muestra monográfica de las actividades pasadas y presentes del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Entre otros, podemos encontrar un trabajo sobre la producción de **Mefistofele**, obra que abrirá la temporada 1987.

PREMIOS RITMO, edición 1986

Discoteca Básica:

«Der Freischütz», de Weber

Entrevista:

Montserrat Caballé. La soprano catalana, recientemente homenajeada en el Liceu de Barcelona, es entrevistada para RITMO, en colaboración especial de José Guerrero Martín.



EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

- **Danza**
La nueva estructura del Ballet Nacional. Festival de Danza de La Habana. Comentario de nuestra enviada especial Rosa Paz. «Goya y la danza», por Mariemma.
- **Música contemporánea:** Javier Darías presenta la segunda parte de su trabajo, «Fundamentos matemáticos. De la Escalística tradicional a la serie».
- **Entrevista:** Brigitte Fassbaender.

Sumario

	<u>Págs.</u>
Editorial: Opera y consumo	5
Noticias	6
La Opera en Madrid:	
Presentación	12
Entrevista con José Antonio Campos, Sobreintendente del Teatro de la Zarzuela	13
Madrid tras el cierre del Teatro Real: apuntes para la crónica madrileña	16
Actividades de «La Zarzuela» durante el siglo XIX y principios del XX	20
Ante el inminente inicio de la temporada de ópera en el Teatro de la Zarzuela	24
La producción de «Mefistofele»	26
Encuesta dirigida a participantes en la temporada 1987 del Teatro de la Zarzuela	30
La remodelación del Teatro de la Zarzuela	34
«Ojos, oídos y orgía: ópera»	36
Entrevista: Montserrat Caballé	38
Coloquio con cantantes españoles	42
Premios RITMO, edición 1986	44
Discoteca Básica: «Der Freischütz», de Weber	51
Ensayo discográfico: Grabación de toda la música profana, de Ockeghem	59
Crítica discográfica	60
Jazz: Festival de jazz de Madrid (y II)	74
País Musical	76
Internacional	86
Libros y partituras	91
Cartelera	92
Viejas fotos de mi álbum: Conchita Supervía	94
Músicos del siglo XX: Tomás Bretón	95
Directorio Comercial	98

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS
TEMPORADA MUSICAL '86/87

Gener - Febrer 1987

VII Festival de
Música Romàntica
El Romanticisme Primerenc

1	IAN PARTRIDGE, tenor JENNIFER PARTRIDGE, piano	Divendres, 9 de gener, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS <i>Obres de : C. Ph. E. Bach, Reichardt, Zumsteeg, Zelter, Schubert i Beethoven (A l'estimada llunyana).</i>
2	LUIZ DE MOURA CASTRO, piano	Dimecres, 14 de gener, a les 21 h. PALAU de la MÚSICA CATALANA <i>Obres de : Clementi, Mendelssohn, Field i Chopin.</i>
3	BRODSKY STRING QUARTET de Londres MIQUEL FARRE, piano	Divendres, 16 de gener, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS <i>Obres de : Schubert, Mendelssohn i Spohr.</i>
4	COLIN LAWSON, clarinet CARLES RIERA, « corno di bassetto » CHRISTOPHER KITE, pianoforte	Dijous, 22 de gener, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS <i>Obres de : Mendelssohn, Beethoven, Danzi i Weber.</i>
5	JORGE BOLET, piano	Dissabte, 24 de gener, a les 21,30 h. PALAU de la MÚSICA CATALANA <i>Obres de : Grieg, Brahms, Liszt i Chopin.</i>
6	NORTHERN SINFONIA ORCHESTRA Dir. Wilfried Boettcher. RAFAEL OROZCO, piano	Dimecres, 28 de gener, a les 21 h. PALAU de la MÚSICA CATALANA <i>Obres de : C. Ph. E. Bach, Haydn i Mozart.</i>
7	ALBERNI STRING QUARTET de Londres	Dimarts, 3 de febrer, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS <i>Beethoven : els últims quartets.</i>
8	TRIO FONTENAY de Hamburg	Divendres, 6 de febrer, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS <i>Obres de : Schumann, Schubert i Wieck.</i>
9	JOAN MOLL, piano	Dimarts, 10 de febrer, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS <i>Obres de : Beethoven, Dussek i Weber.</i>
MASTER CLASS DE PIANO : JORGE BOLET		Diumenge, 25 de gener de 10 a 12 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS

Venda d'abonaments : L'abonament es podrà adquirir, del 15 al 24 de desembre de 1986, a les taquilles del Palau de la Música Catalana (C/. Amadeu Vives, núm. 1. Telèf. 301 11 04), els dies laborables, d'11 a 13 i de 17 a 20 h. (el matí dels dissabtes, no hi ha venda).

Venda de localitats : Les localitats per a tots, o per a cadascun, dels concerts del Festival es posaran a la venda el dia 2 de gener de 1987, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, a l'horari habitual.

Informació : Servei d'Informació de la Fundació Caixa de Pensions. Telèf. 317 57 57. Palau de la Música Catalana. Telèf. 301 11 04 i 302 09 95.



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Adjuntos a la Dirección:
Angel Carrascosa, Manuel Chapa Brunet y
Ana M.^a Vega Toscano.

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Colaboran en este número:
Salustio Alvarado, Gonzalo Badenes, Manuel Balboa, Rafael Banús, Santiago Bueno, Francisco Chacón, Luis Dalda Gerona, José María García Martínez, Jorge González Giner, Pedro González Mira, José Guerrero Martín, F. Hernández Girbal, Alvaro Marías, Adolfo Núñez, Fernando Palacios, Gemma Pérez Zalduondo, M.^a Teresa Rivera de Stahlie, Carlos Ruiz Silva, Fernando Savater y Tartessos.

Corresponsales:
José María Parra Cuenca (**Albacete**), Victoria Casares (**Alicante**), Juana Mary Díaz Agero y José Antonio Gómez (**Asturias**), Enrique Molina Serna (**Badajoz**), I Taddei (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilar-dell) (**Barcelona**), José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasol (**Bilbao**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisca García Redondo (**Cáceres**), José María Vinardell (**Cádiz**), J. Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Migue Moreno (**Córdoba**), Gustavo del Rey (**Granada**), Julio Andra-de Malde (**La Coruña**), José Luis Gallardo (**Las Palmas**), Luis Rodríguez Imaz (**La Rioja**), José Castro Ovejero (**León**), Juan José Padilla (**Málaga**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Peré Estelrich i Massuti (**Palma de Mallorca**), Francisco Esnaola (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón Acha (**Santander**), Mercedes Rosón (**Santiago de Compostela**), Eduardo Baixauli Morales (**Tarragona**), Francisco Javier Lara (**Toledo**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Doménech Part (**Valencia**), María Isabel Núñez y Francisco José Tascón (**Valladolid**), Enrique C. Ablanado (**Vigo**), Juana Bonafé y David Asin Vergara (**Zaragoza**), Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolás Koch Martín (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brazil**), Agustín Blanco Bazán (**Gran Bretaña**).

Edita:
LIRA EDITORIAL, S. A.
Virgen de Aránzazu, 21
28034 MADRID

Redacción:
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID. Tls. (91) 729 15 56-52
Télex: 45490

Distribución:
S. A. de Promociones y Distribuciones Musicales, Ordóñez, 1. 28029 MADRID. Apartado 151036. 28080 MADRID. Teléfonos (91) 315 74 77-315 68 48-315 68 49. Télex: 45490
Telefax: (91) 315 68 49

Suscripciones:
España: Año, 5.775 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 5.448 ptas.). Número suelto, 525 ptas. (Precio sin IVA, 495 ptas.). Atrasados, 550 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 60 dólares USA. Vía aérea, 85 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

OPERA Y CONSUMISMO

Aunque desde el punto de vista estrictamente musical no ocurre nada especial en el mundo de la ópera —ni un aumento sustancial en la creatividad ni ningún cambio significativo en la organización, representación e interpretación del repertorio (salvo la hipertrofia, común a todas las artes teatrales, del papel del «director de escena»)—, sí hay que señalar, en los últimos años, un fenómeno sociológico muy llamativo: la adhesión entusiasta al género operístico de amplios sectores de la población que antes no se sentían interesados por él. Esto es especialmente notorio en las generaciones jóvenes, muy atraídas ahora por la ópera pese a que hace algunos años muchos de sus mentores les explicaron que se trataba de un género burgués, obsoleto y absurdo. (¡Qué florilegio de tonterías podría hacerse sobre este asunto!).

El hecho de haberse convertido la ópera en NOTICIA ha hecho también que otro sector importante de población, de baja cultura, y que no recibe más información artística que la noticiosa, se haya sentido igualmente atraído por un género que hace ya muchos años que le era ajeno. El ensanchamiento espectacular del mercado ha llamado sobre sí en seguida al disco, al cine y a la televisión. Por último, los cantantes famosos han visto aumentar fabulosamente sus ingresos, su popularidad y su papel social (aunque no siempre para bien).

El fenómeno, en sus aspectos más periféricos, es en cierta manera universal, aunque revista caracteres muy diferentes en cada país. En algunos con una fuerte tradición escénica, el alto nivel organizativo e interpretativo, y sobre todo la constante creación de obras nuevas, nunca ha llegado a interrumpirse. Así ha ocurrido, por ejemplo, en Alemania Federal y Alemania Democrática, en Checoslovaquia, Austria, Unión Soviética, Italia, países donde la actual intensificación se produce sobre una actividad equilibrada y ya de por sí rica. En España, como en muchos países, cobra por ahora formas básicamente consumistas, y por lo tanto comerciales y epidérmicas. Y afecta casi solamente al repertorio habitual con algunas pequeñas ampliaciones.

No vamos a considerar negativamente este fenómeno, ya que, como todo acercamiento a la música, creemos que es artística y culturalmente positivo. Pero, para que fuera algo más que un mero episodio de nuestra furia consumista, desearíamos que se acompañase de la reflexión intelectual y, sobre todo, de la creación de obras nuevas por parte de los compositores y de una decidida incorporación de óperas actuales al repertorio por parte de organizadores e intérpretes.

Noticias

LOS ACTOS DE ENTREGA DE LOS PREMIOS A LA CREACION MUSICAL

- Fundación «Ferrer Salat»
- Joven Orquesta Nacional España
- Fundación «Jacinto e Inocencio Guerrero»
- Premios Nacionales del Ministerio de Cultura

Con una fidelidad ejemplar en cuanto a que el reconocimiento hecho en su día en favor de sus respectivos galardonados se materializase con la entrega de los correspondientes trofeos y dotaciones antes de que finalizase 1986, estas cuatro instituciones llevaron a cabo la entrega de sus respectivos premios en el curso de las últimas semanas del año, y si en la dotación de aquéllos, convocatoria y desarrollo de sus concursos extremaron su celo, no fue menor la atención dedicada por todas y cada una de ellas en pro de que dichos actos se celebrasen con la mayor solemnidad.

Premio de composición «Reina Sofía»

José Luis Turina, galardonado por su obra **Ocnos**, recibió el premio que le fue entregado por Su Majestad la Reina Doña Sofía, en el Palacio de La Zarzuela, el 26 de noviembre, en presencia del Presidente de la Fundación, Carlos Ferrer Salat, miembros de su Patronato y un grupo de personalidades del mundo de la música. José Luis Turina es el cuarto titular de tan importante trofeo. Lo fueron de ediciones anteriores Joan Guinjoan, Claudio Prieto y Witold Lutoslawsky.

Palabras de Ferrer Salat subrayaron los valores de permanencia, de tradición y crecimiento del certamen que se honra con el nombre de quien lo entrega. Lectura del acta del Jurado por el Secretario del mismo, Miguel Angel Coria, y emocionadas frases de gratitud por parte del galardonado cerraron el acto.

Premios de composición de la JONDE

En el Ministerio de Cultura, el Director general del Instituto Nacional de las Artes



José Luis Turina recibe el galardón de manos de Su Majestad la Reina Doña Sofía. Fue premiado por su obra **Ocnos**.

Escénicas y de la Música, José Manuel Garrido, entregaba el 27 de noviembre el premio fallado el 25 de octubre, correspondiente a la segunda convocatoria de este premio de la Joven Orquesta Nacional de España, al que concurren 21 partituras y que juzgaron Carmelo Bernaola y Alberto Aracil, presididos por Tomás Marco, y actuando de secretario

Juan Wesolowski, un certamen que desde su iniciación viene contando con el patrocinio de El Corte Inglés.

Los recibieron Mauricio Sotelo Cancino, madrileño, de 25 años de edad, y por su obra titulada **Música extremada**, ganadora del primer premio, dotado con 500.000 pesetas; José Manuel López, de Madrid, y César Bartolomé Cano, de



Patrocinadores y Jurado del II Concurso de Composición de la JONDE.

Valencia, por sus respectivas obras **Chronos** y **El espejo y la máscara**, a las que se adjudicaron los dos accésits de 300.000 pesetas cada uno; y, finalmente, Enrique Macías, a cuya obra **Morgengensang III**, le fue concedido el accésit de 100.000 pesetas. La entrega de este último fue simbólica al no haber acudido al acto, ni personal ni representadamente.

Acompañaron al Director general del INAEM en este acto otros altos cargos del Instituto, el representante de El Corte Inglés, Angel Barutell, y una nutrida representación de la prensa especializada.

Los premios de la Fundación «Jacinto e Inocencio Guerrero»

El 9 de diciembre se celebró en uno de los salones del Hotel Wellington la entrega de los premios concedidos por esta fundación y correspondientes a su pluralísima e importante convocatoria de este año. Presidieron la entrega el presidente de la propia fundación, don Acisclo Fernández Carriedo y el Gobernador Civil de Toledo, don Pedro Valdecantos.

Recibieron sus respectivos premios José Fernández Bardesio (uruguayo), titular del Primero del Internacional de Guitarra «S. A. R. la Infanta Doña Cristina», dotado con un millón de pesetas, y el Segundo de esta misma convocatoria, cuya dotación es de medio millón, y que lo obtuvieron exequo, Eduardo Baranzano (uruguayo, también) y Hugo Geller (argentino).

El Premio Internacional de Canto, asimismo dotado en un millón de pesetas, lo recibió la japonesa Chihiro Bamba, de 28 años, y la española Catalina Moncloa, el de 250.000 pesetas reservado a la mejor intérprete de obras de Jacinto Guerrero.

El polémico premio a la mejor obra de teatro lírico, que cuenta con una dotación de cuatro millones de pesetas, vuelve a quedar desierto, y con ello se mantiene EN PRECARIO su concesión, ante



Presidencia del «Jacinto e Inocencio Guerrero» (sentados) y ganadores.

la dificultad que, por lo visto existe para encontrar una producción digna del mismo. Si ha habido premio, con el carácter de accésit, con la dotación de un millón de pesetas, para la obra titulada **San Isidro, Labrador de Madrid**, premio que recibieron sus autores. El del libreto, Juan Pedro de Aguilar, y el de la música, Valentín Ruiz.

Finalmente, el premio para estimular trabajos de investigación musical, y que en esta edición se programó, para celebrar el centenario del compositor Julio Gómez: el «Premio al mejor libro sobre su vida, su obra y su tiempo», fue entregado a su titular, Beatriz Martínez del Fresno, española, ovetense.

Un recital compartido por el primer premio guitarrístico, el uruguayo José Fernández Bardesio, y la cantante japonesa, Chihiro Bamba, ganadora del Primer premio de Canto, contribuyó a hacer del acto de esta entrega una agradable velada musical también, que contó con una muy nutrida asistencia del mundo musical madrileño, y de las representaciones diplomáticas de aquellos países a los que pertenecen los galardonados.

Premios nacionales del Ministerio de Cultura

El Ministro de Cultura convocó al mundo dependiente de su apartamento en la Escuela Superior de Canto el 17 de diciembre para verificar la entrega de los Premios Nacionales 1985 de las Letras, las Artes plásticas, la Música y el Teatro y la Cinematografía.

En el área de nuestra especialidad, los recibieron Rodolfo Halffter y Miguel Querol; el del primero lo retiró Fernando Salas.

El solemne acto contó con la presencia del Vicepresidente del Gobierno, Alfonso Guerra y del propio Javier Solana.

Alonso de Santos, titular del Premio Nacional de Teatro, en nombre de ésta su promoción de Premios Nacionales, agradeció los premios, y a la par que reconocía la mejora del ambiente cultural, soli-

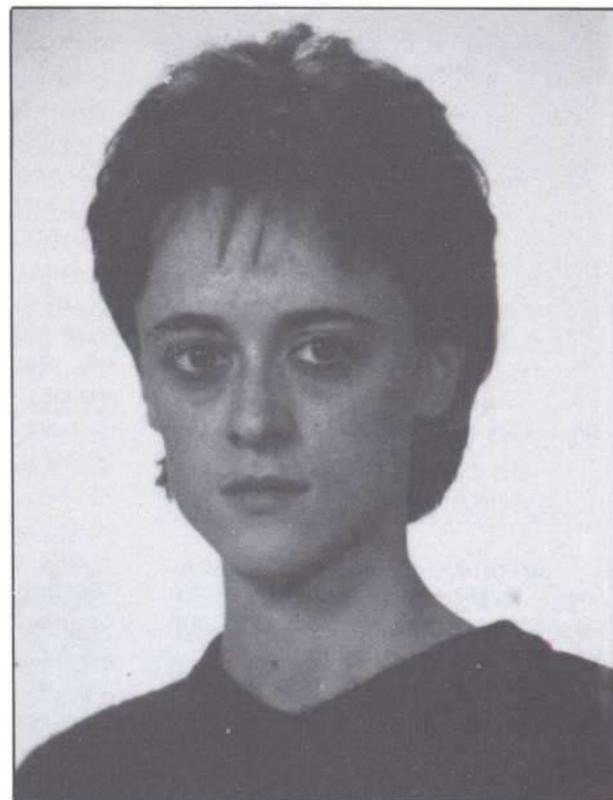
citaba un mayor esfuerzo por parte de los organismos oficiales en pro de potenciar aquellas mejoras.

Javier Solana a lo largo de sus breves palabras, manifestó que *al repasar los nombres de los galardonados se comprueba la vitalidad de nuestra cultura*. Comentó la labor del Gobierno en pro de crear la infraestructura necesaria para dejar a la Sociedad la iniciativa cultural y a los creadores la libertad, sin ningún tipo de dirigismo.

El Vicepresidente del Gobierno clausuró el acto destacando la importancia de la creatividad cultural, y resaltó los valores de la tolerancia, la paz y la libertad, dedicando a cada uno de los premiados frases de reconocimiento a su labor creativa, afirmando que *con sus íntimos procesos sobre la realidad y el misterio, la duda y la certeza, la angustia y el dolor, dejan grabados los valores de la sociedad, contribuyendo a acrecentar las fuerzas de renovación que los impulsan.*—A.R.M.



Mauricio Sotelo Cancino, ganador del Premio «JONDE».



Beatriz Martínez del Fresno, premiada por su libro sobre Julio Gómez.

NOS DEJO MANUEL BLANCAFORT I ROSELLO

El compositor catalán **Manuel Blancafort** falleció el pasado ocho de enero, en su domicilio de Barcelona, a la edad de ochenta y nueve años,

al no haberse recuperado de una neumonía por la que había sido ingresado un mes antes en una clínica privada de la ciudad. El pasado 23 de diciembre, Blancafort había recibido de manos del alcalde Pasqual Maragall la medalla de oro del Ayuntamiento.

Blancafort nació en La Garriga en 1897 y se dio a cono-

cer como compositor el año 1927 con la suite **Parque de atracciones**, interpretada en París. El año 1929 estrenó en el Liceu **Mati de festa a Puiggrós**.

Su obra más reciente ha sido la sinfonía **Evocaciones**, estrenada en 1969, aunque también es autor de numerosas canciones con acompañamiento de piano y otros instrumentos.

Manuel Blancafort ha recibido diversos premios a lo largo de su dilatada carrera. Entre ellos hay que citar el premio Barcelona, en 1950, por la **Sinfonía con noche**; el «Ciudad de Barcelona» por **Rapsodia catalana**, y el primer premio del Orfeo Catalá del año 1955, por la **Cantata a la Virgen María**.

CON NOMBRE PROPIO

El joven violinista **Jorge Piedra**, una de las más firmes promesas del violín en España (país, como es sabido, donde la crisis de instrumentistas de esta sección HACE ESTRAGOS), actuó en el Salón de la Escuela Superior de Canto de Madrid, dentro del ciclo organizado por la Asociación Española de Música de Cámara. Acompañado por la excelente pianista Menchu Mendizábal, una música también a tener en cuenta dentro del panorama interpretativo español, tocó obras de Mozart, Beethoven, Falla-Kochanski y Turina. Jorge Piedra, de veintiún años de

La Historia de la Música a través de los Compositores. Apoyándose en representativos ejemplos musicales, el señor Saavedra explicó la obra partiendo de la psicología de sus personajes masculinos y femeninos, de los que realizó un espléndido retrato dramático-musical. La charla, que se tuvo que prolongar casi tres cuartos de hora sobre el horario previsto, fue acogida con calor e interés por los cursillistas y demás público asistente.

Rafael Subirachs, cantante, compositor y pedagogo, pondrá en escena una cantata sobre «Passeig d'aniversari», del poeta catalán Joan Vinyoli, cuyo aniversario de su muerte se produjo a finales de noviembre pasado. El montaje de la pieza se hará realidad si se consiguen los correspondientes apoyos institucionales, en cuyo caso el propio Subirachs actuará como cantante. El mismo se ocuparía de la dirección del Coro Calenda Maia y un grupo instrumental para el estreno.

El tenor **Pedro Lavirgen** recibió en diciembre pasado el Premio de canto «Federico Romero», dotado con 100.000 pesetas e instituido por las hijas del compositor para galardonar a los intérpretes líricos españoles. Pedro Lavirgen, que cuenta con 50 años de edad, es famoso en el mundo de la lírica por su participación, como colaborador de José Tamayo, en la Antología de la Zarzuela.

La conocida mecenas Paloma O'Shea, cuyo nombre hay que asociar siempre al del famoso concurso de piano, ha sido galardonada por Diario 16 con el Premio Dédalo. El motivo por el que se le ha otorgado tal mención es *su dedicación y trabajo en favor de la música*, así como

la promoción de jóvenes valores musicales a nivel mundial, a través del concurso que lleva su nombre. Asimismo, y al igual que Juan Luis Cebrián, Camilo José Cela, Luis García Berlanga, Antonio Mingote, Jorge Núñez y Antonio Saura, ha recibido también el «Mercurio de Oro» de la Asociación Internacional homónima.

La directora de cine **Lina Wertmuller** ha vivido su primera experiencia operística con el montaje de **Carmen**, de Bizet, para el Teatro San Carlos de Nápoles. En principio, el papel de «Carmen» iba a ser interpretado por Lucia Valentini-Terrani; sin embargo tuvo que ser sustituida a última hora, debido a indisposiciones físicas achacadas oficialmente a los extenuantes ensayos programados por la Wertmuller. Según ésta, la clave de su montaje reside en *haberle devuelto a «Carmen» su papel de gitana y, en consecuencia, de mujer fiel que, al no ser correspondido por «don José» con la misma intensidad, lo rechaza*.

Lluís Pascual, director de teatro y regista de ópera, ha obtenido un resonante éxito en Italia con el montaje de

«El Público», de Federico García Lorca. El escenario milanés del Piccolo Teatro acogió el estreno mundial de la pieza, obra inacabada del poeta granadino. Todas las representaciones que se habían realizado hasta el momento habían sido fragmentarias e incompletas.

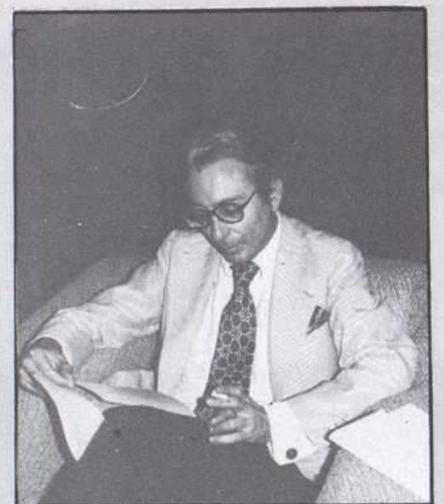
La Asociación madrileña de Amigos de la Música ha entregado a **Miguel Ángel Gómez Martínez** su trofeo correspondiente a 1986, en reconocimiento a la labor realizada por aquél al frente de las Orquestas Sinfónica de la Radiotelevisión Española y Arbós, así como a sus triunfos en el extranjero.

Jesús Aguirre, duque de Alba, ex Director General de Música, ingresó en la Real Academia Española. Durante el acto, que fue presidido por la Infanta Cristina, el nuevo académico de 52 años de



edad, inició su carrera en los Conservatorios de Madrid y Santiago de Compostela. Actualmente disfruta de una beca en Nueva York, en la Manhattan School of Music, donde cursa estudios de virtuosismo.

Jerónimo Saavedra Acevedo, Presidente del Gobierno canario, disertó acerca del **Don Giovanni**, de Mozart, en el ciclo de conferencias organizado en el Círculo Catalán de Madrid, bajo la dirección de Pedro Machado de Castro, con el título general



edad, que ocupará el sillón «f», disertó sobre «El conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII».

RITMO, con su equipo de colaboradores al frente, quiere expresar desde aquí su más sincera felicitación al que en otro tiempo fue un excelente COMPAÑERO DE VIAJE musical.

ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

La mezzosoprano madrileña **Teresa Berganza** ha tenido un apoteósico éxito en Milán, donde ofreció un recital (Teatro de la Scala) que la crítica de aquella ciudad calificó de *regalo para los aficionados de la Scala*. Acompañada por el pianista Juan Parejo, cantó piezas de Brahms, Mozart, Joaquín Turina, R. Strauss y seis canciones inéditas de Ernani Braga, que Teresa incluye en su repertorio por indicación de la cantante brasileña Bidu Sayao. El aficionado milanés que tuviera la oportunidad de asistir a este recital, lo recordará como uno de los acontecimientos musicales más importantes de los últimos años en su ciudad.

Mariángeles Sánchez Be-



Mariángeles Sánchez Benimelli (derecha).

nimelli ha sido invitada para participar en el homenaje dado al compositor alemán Siegfried Borris en la Uni-

versidad berlinesa del Arte. Uno de los actos fue un concierto de cámara, con composiciones del homenajeado,

en el que se interpretaron obras para guitarra, flauta y cembalo. Estas dos últimas corrieron a cargo de Jeannette Chemin-Petit y Maria Bethsold.

El tenor catalán **Joan Lloveras** acaba de incorporar una importante cifra a su ya dilatada carrera, al haber llegado a las 200 representaciones —de unas mil doscientas que en total ha hecho hasta ahora— en el Teatro de la Opera del Estado de Hamburgo, donde ha cantado, junto a Ruzza Baldani, Silvia Moska y Lorenzo Saccomani, bajo la dirección de Niksa Bareza, **Il Trovatore**. Joan Lloveras cumplió el 10 de octubre veinte años de profesión. Debutó como profesional, como primer tenor, en Tel Aviv, con **La Boheme**.

ESTRENOS

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: *La magia de Eva*. Suzanne Stephens, Kathinka Pasver. Festival de Metz.

HANS OTTE: *La Canción del mundo*. Obra para la radio, encargo de la Unión Europea de Radiodifusión.

EDUARDO RINCON: *Scherzo*. Cristina Bruno, piano. Círculo de Bellas Artes, Madrid.

JOSE LUIS TURINA: *Scherzo*. Cristina Bruno, piano. Círculo de Bellas Artes, Madrid.

GONZALO DE OLAVIDE: *Ricercare*. Director: José Luis Termes. Fundación Juan March.

HECTOR VILLALOBOS: *Concierto para arpa*. Nicnó Zabaleta, arpa. Orquesta Nacional de España. Director: Maximiano Valdés.

CONRADO DEL CAMPO: *Concierto para violín y orquesta*. Víctor Martín, violín. Orquesta Nacional de España. Director: Maximiano Valdés.

MASSIMO BIASIONI: *Comme?-E parimenti-Dove?* LIM-86. Centro «Reina Sofía».

GABRIEL BRNCIC: *Clarin tres*. LIM-86. Centro «Reina Sofía».

Han dicho...

ANTONIO ROS-MARBA (director de orquesta): **Me considero ahora un «free-lance» de la dirección orquestal. Esto me permite dirigir y concentrarme en la música, que es lo que me gusta (...). Hay que racionalizar el número de alumnos en los conservatorios españoles y, sobre todo, buscar la motivación e incentivar el interés por la música. La diferencia entre los Conservatorios de Rotterdam y Barcelona (de los que es catedrático de dirección de orquesta) es que mientras que en el primero yo elijo a los alumnos, en Barcelona pasan automáticamente los que aprueban, sean los que sean. En España existe interés por la música, pero se desaprovechan muchos talentos.** (El País, 22 de noviembre).

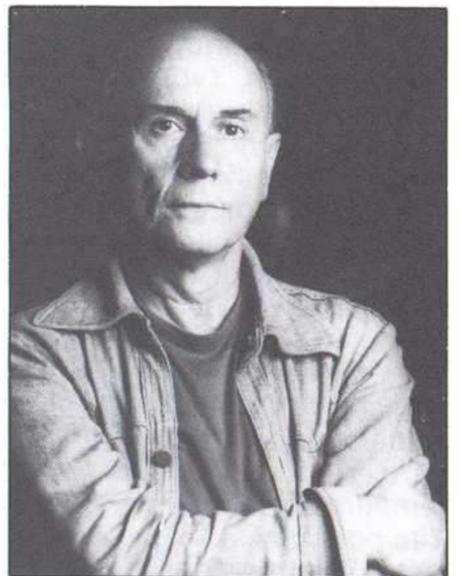
FRANZ-PAUL DECKER (director titular de la Orquesta «Ciudad de Barcelona»): **Tengo la fuerte impresión de que la ciudad de Barcelona quiere romper los viejos muros alrededor de su Orquesta y desea que ésta —no en un día o en una semana, porque eso no es posible, pero sí en unos años— tenga una categoría internacional. Por eso estoy aquí. En este momento, creo**

que esta institución barcelonesa es la primera en España que obra así. El hecho de que haya muchas plazas vacantes es una ventaja enorme. Sería imposible con todas ya cubiertas. Esta experiencia es una gran tentación para un maestro. Siempre puede mejorarse una orquesta, claro que sí, pero es mejor de esta manera. Estamos consiguiendo un grupo de buenos profesores, especialmente primeros puestos solistas. (La Vanguardia, 29 de noviembre).

ANGEL JESUS GARCIA (concertino invitado de la Orquesta «Ciudad de Barcelona»): **Me agrada poder ayudar ahora en esta etapa de la OCB. El trabajo del concertino estriba en aunar criterios a la hora de tocar, conseguir del director poder hacer ensayos con los primeros violines o con toda la cuerda, para obtener cierta redondez y hacer un bloque lo más homogéneo posible. Algo que falta quizá en la totalidad de las orquestas españolas, porque tampoco el puesto de concertino se valora tanto como en el extranjero. Es un puesto que requiere personalidad —a veces para enfrentarse a los colegas e incluso al director— y difícil,**

porque es puente entre el grupo orquestal y el director. (La Vanguardia, 24 de diciembre).

JOSE LUIS ALONSO (catedrático de escena de la Escuela de Canto de Madrid): **Cuanto mejor actúa un alumno, mejor comunica y hasta**



parece que canta mejor. Porque la acción interna condiciona la externa. Sigue en pie la polémica de si primero es la palabra que la música, o al revés. Yo creo que es la música. (La Vanguardia, 6 de diciembre).

Música en el mundo



Por Rafael Banús

La Opera de París ha abierto su temporada con la versión original, en francés, de **Don Carlos** de Verdi, en un montaje de Marco Arturo Marelli y bajo la dirección musical de Georges Prêtre. Los solistas fueron Ruggero Raimondi, Dano Raffanti, Wolfgang Brendel, Ileana Cotrubas y Alexandrina Milcheva. En marzo/abril y julio se ofrecerá la versión italiana, en cuatro actos, con Lothar Zagrosek como director musical y cantada por Nicolai Ghiaurov, Bruno Beccaria, Alain Fondary, Paata Burchuladze, Daniela Dessi y Grace Bumbry (los cuatro últimos, sustituidos en julio por Richard Stilwell, Sergei Koptchak, Katia Ricciarelli y Nadine Denize). Seguirá la reposición de **Salomé** de Strauss, en el polémico montaje de Jorge Lavelli, con Edda Moser, Robert Tear, Victoria Cortez y John Bröcheler, y la de **Wozzeck**, en la celebrada puesta en escena de Ruth Berghaus, con Franz Grundheber y Nadine Secunde (la «Elsa» del próximo **Lohengrin** en Bayreuth). Después vendrán **Don Quichotte** de Massenet, en la bellísima producción de Piero Fagioni recientemente vista en el Liceo, aquí también con Raimondi y Bacquier; **L'Elisir d'Amore** con Fiamma Izzo d'Amico, Luciano Pavarotti y Bernd Weikl; la nueva producción de **Elektra** de Strauss debida a Seth Scheneidmann, con repartos de lujo: Ludwig, Behrens y Altmeyer en febrero, bajo la dirección de Ozawa, y Dernesch, Gwyneth Jones y Helene Garrett, en abril, con el joven Kent Nagano al frente —director del **San Francisco** de Messiaen en Madrid—; **Montsegur** de Marcel Landowski, con Karen Armstrong y Gino Quilico; **El Holandés Errante** de Wagner dirigido por Janowski, con Elizabeth Connell, Bernd Weikl y Reiner Goldberg, en un montaje de Jean-Louis Martinoty; y **Julio César** de Haendel, con Yvonne Minton y Valerie Masterson, dirigida por Malgoire.

En la Opera Cómica (Sala Favart), la ópera para niños **Cendrillon** de Maxwell Davies; **Ariadna en Naxos** de Strauss con Montserrat Caballé, —que también cantará **Amida**, de Gluck, con Alan Curtis—, Trudeliere Schmidt, Peter Lindroos y Gerhard Unger; **Robinson Crusoe** de Offenbach; **Atys** de Lully, con dirección de William Christie; **I Puritani** de Bellini con June Anderson, Rockwell Blake, Giorgio Zancanaro y Giorgio Surjan. Para terminar la temporada, **Idomeneo** y **La Clemenza di Tito** por Thomas Moser, Trudeliere Schmidt y Carol Vanes, con Christopher Hogwood como director musical.

En el Teatro Musical de París (Chatelet) destaca ante todo **La ópera de cuatro cuartos** de Brecht/Weill, en la ya clásica puesta en escena de Giorgio Strehler. Se ofrece hasta el 8 de febrero.

En la Sala Pleyel, la Orquesta de París estará dirigida, además de por Daniel Barenboim, por Semyon Bychkov, Christoph von Dohnanyi, Mstislav Rostropovich, Georg Solti, Michel Plasson, Carlo Maria



Giulini, Bernard Haitink, Zubin Mehta, Pierre Boulez y Charles Dutoit. Entre los conciertos dirigidos por el titular figuran los **Actos I y II** de **Sigfrido** de Wagner, con Jerusalem, Fischer-Dieskau, Behrens, como prólogo a la **Teatrología** que dirigirá en Bayreuth en 1988.

Avance de la «Schubertiada» de Hohonems

El festival schubertiano de la localidad austriaca de Hohonems se celebrará en 1987 entre el 13 y el 18 de junio. El exquisito programa incluye recitales de lied de Robert Holl, Margaret Marshall, Jessye Norman, Lucia Popp, Francisco Araiza, Brigitte Fassbaender, Marjana Lipovsek, Peter Schreier, Edith Mathis, Thomas Allen y los nuevos valores Andreas Schmidt, Olaf Bär y Eva Lind. Conciertos instrumentales y de cámara de Vladimir Ashkenazy, Cuarteto Hagen con Tabba Zimmermann (viola), Anthony y Joseph Paratore, Cuarteto Cherubini, Andras Schiff, Claudio Arrau, Gidon Kremer (con la Orquesta de Cámara Orpheus), Cuarteto Brandis, Cuarteto Melos, Elisabeth Leonskaya, Georg Hortnagel, Cuarteto Alban Berg. Información: Schubertiade Hohonems. Postfach 100. A-6845 Hohenems (Austria).

Noticias discográficas

La firma holandesa Philips ha renovado el contrato con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Entre sus inmediatos proyectos figura el ciclo **Mi patria** de Smetana, bajo la dirección de Antal Dorati, así como la conclusión de la nueva versión de las **Sinfonías** de Beethoven con Bernard Haitink (el anterior lo grabó con la Filarmónica de Londres), las **Sinfonías y Poemas sinfónicos** de Chaikovsky con Semyon Bychkov y las **Sinfonías París** de Colin Davis. Desde el primer contrato con Philips

en 1951, la Orquesta holandesa ha vendido más de veinte millones de discos.

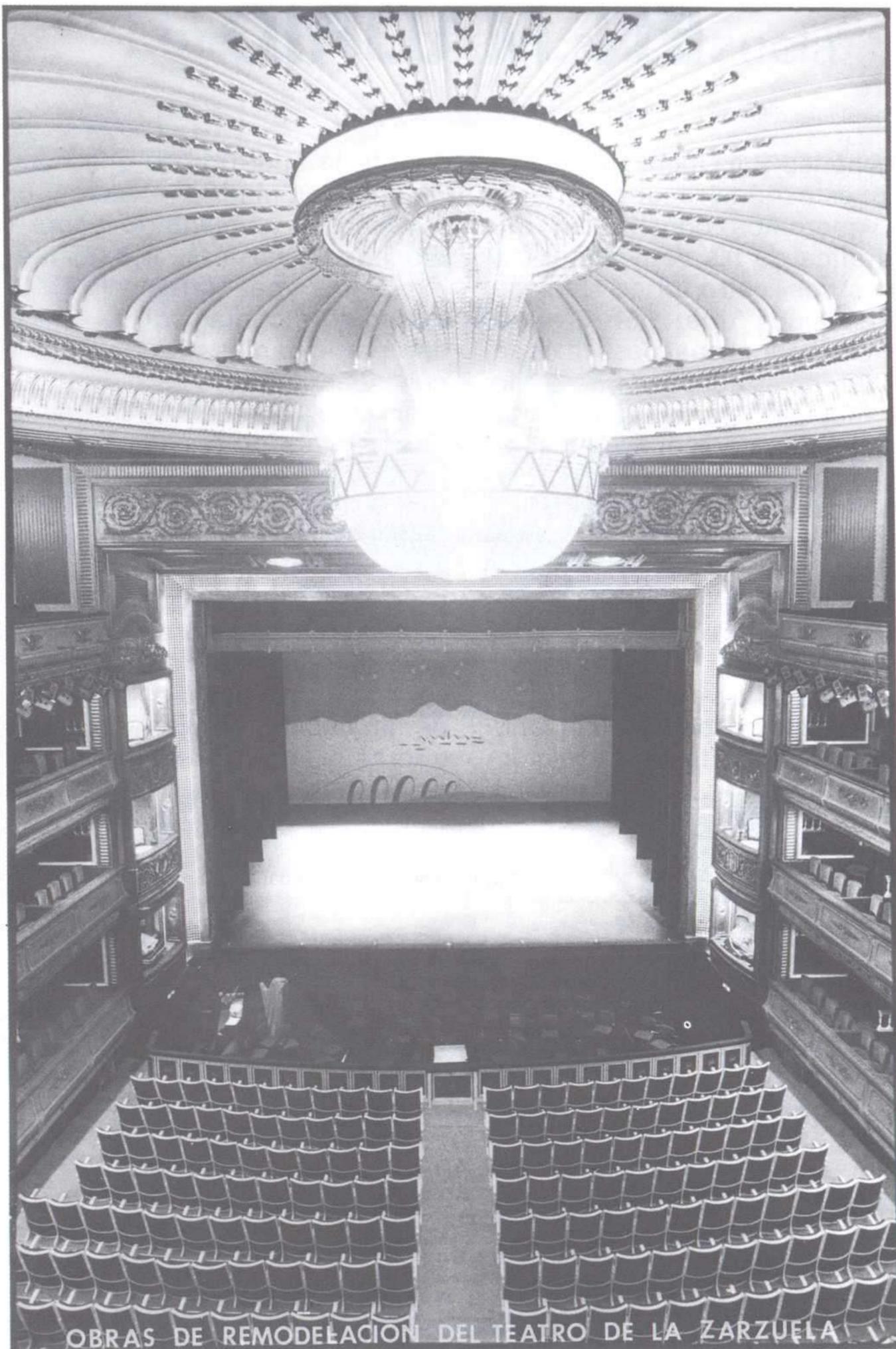
El director británico John Eliot Gardiner registrará para Archiv **La Pasión según San Juan**, el **Oratorio de Navidad** y **La Pasión según San Mateo** de Bach, así como las **Vísperas** de Monteverdi (que ya dirigiera para Decca), las **Exequias musicales** de Schütz y los **Conciertos para piano** de Beethoven (con Malcolm Bilson y los English Baroque Soloists, con quienes también acabará la integral de **Conciertos** de Mozart). A partir de 1990, tiene previsto llevar al disco las óperas de Mozart **Idomeneo**, **La Clemenza di Tito**, **Così fan tutte**, **Las Bodas de Fígaro**, **Don Giovanni** y **La Flauta mágica**. Para Erato, **Scylla et Glaucus** de Leclair. La firma Erato publicará próximamente **Guerra y paz**, ópera de Prokofiev, con Galina Vishnevskaya, Nicolai Gedda, Nicola Ghiuselev, Stefania Toczyńska, Katherine Ciesinsky, Lajos Miller, Mariana Paunova y Mstislav Rostropovich al frente. Igualmente, la primera grabación de **Ermione** de Rossini, con Cecilia Gasdia, Margarita Zimmermann, Chris Merritt, Ernesto Palacio y Simone Alaimo, bajo la dirección de Claudio Scimone.

Decca anuncia **Attalia** de Haendel, por Joan Sutherland y Christopher Hogwood; **Lohengrin**, de Wagner, por Jessye Norman, Plácido Domingo, Bernd Weikl y Eva Randova, dirigidos por Solti; **Arabella** de Strauss por Kiri Te Kanawa, dirigida por Jeffrey Tate, y **Manon Lescaut** de Puccini con la soprano neozelandesa, junto a Pavarotti y dirección de Chailly.

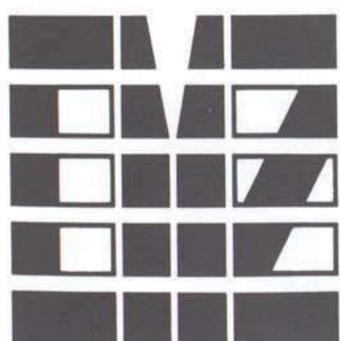
Claudio Abbado dirigirá en vivo para la firma DG **L'italiana in Algeri** de Rossini (Baltza, Raimondi, Dara, Corbelli) y **Wozzeck** de Berg (Behrens, Grundheber), con la Filarmónica de Viena.

La casa EMI ha grabado por primera vez **La Dama de Monte-Carlo**, monólogo de Poulenc sobre texto de Cocteau, en versión de Mady Mesplé y la Orquesta Filarmónica de Monte-Carlo, bajo la dirección de Georges Prêtre, y también **Guercouer**, ópera de Alberic Magnard, por Hildegard Behrens, José Van Dam, Nadine Denize, Gary Lakes, la Orquesta del Capitolio de Toulouse y el Orfeón Donostiarra, dirigidos por Michel Plasson. Asimismo ha terminado los nuevos registros de **Los cuentos de Hoffman** de Offenbach (Shiff, Van Dam, Plowright, Luciana Serra, Norman, Montague) y la **Forza del destino** de Verdi (Freni, Domingo, Zancanaro, Plishka, Bruscantini, Dolora Zajic), dirigidos respectivamente por Sylvain Cambreling y Riccardo Muti.

Se alza el telón...
¡ Feliz temporada !



OBRAS DE REMODELACION DEL TEATRO DE LA ZARZUELA



**CUBIERTAS
Y MZOV, S.A.**

COMPañIA GENERAL DE CONSTRUCCIONES

LA OPERA EN MADRID

Con el título genérico «La Opera en Madrid», presentamos en este número una serie de reportajes que queremos constituyan una muestra monográfica de las actividades pasadas y presentes del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Pensamos que, por diversas razones, el momento por el cual pasa la ópera en la capital del Estado es adecuado para ello; se podía decir que casi perfecto: hay más afición que nunca y las perspectivas futuras para el género lírico, con la prevista reapertura del Teatro Real como sede operística, son inmejorables. Tiene sentido, pues, para nosotros —y esperamos que lo tenga más si cabe para nuestros lectores— abordar en este preciso momento un trabajo de tales características.

Hemos procurado que haya de todo; desde una valoración genérica y específica del fenómeno operístico hoy por parte de los responsables del Teatro de la Zarzuela (entrevista al Sobrintendente del mismo, José Antonio Campos), hasta la opinión, más o menos NOVELADA, del intelectual ajeno al TINGLADO que conlleva el mundo de la ópera (Fernando Savater, muy A SU AIRE, habla de cómo ve él la ópera en los tiempos que corren). Pasando, naturalmente, por sendos estudios acerca de la historia del Teatro, así como la remodelación a que se ha visto sometido el mismo, tras unas importantes obras.

Ante la apertura de una nueva temporada de ópera en Madrid (el lector podrá encontrar también un comentario sobre la programación de la misma), y bajo las perspectivas expuestas más arriba, RITMO ha querido igualmente contar con la opinión directa de sus participantes. Para ello ha elaborado un cuestionario (breve pero directo) con el que se ha dirigido a aquéllos, con el fin de construir una especie de encuesta rápida que versara tanto sobre el cartel en sí y participación puntual de cada artista, como del estado físico del teatro. Por último, nos ha parecido interesante incluir en el bloque un trabajo en torno a la producción de una ópera (**Mefistofele**, en este caso, pieza que abre la temporada 1987).

Se está realizando, qué duda cabe, un serio esfuerzo por dignificar la vida operística de la capital de España. Los medios con que se cuenta, todos lo sabemos, son todavía insuficientes.

Sin embargo, parece que el camino hacia un verdadero Teatro Nacional de Opera está cada día más despejado y claro; probablemente porque las ideas e iniciativas lo son cada vez más. RITMO, desde sus modestas pero señeras páginas, ha querido contribuir (y lo seguirá haciendo; es su deseo y su obligación) con este monográfico en la construcción de tamaña empresa. Esperemos que nuestra aportación sea, al menos, útil.

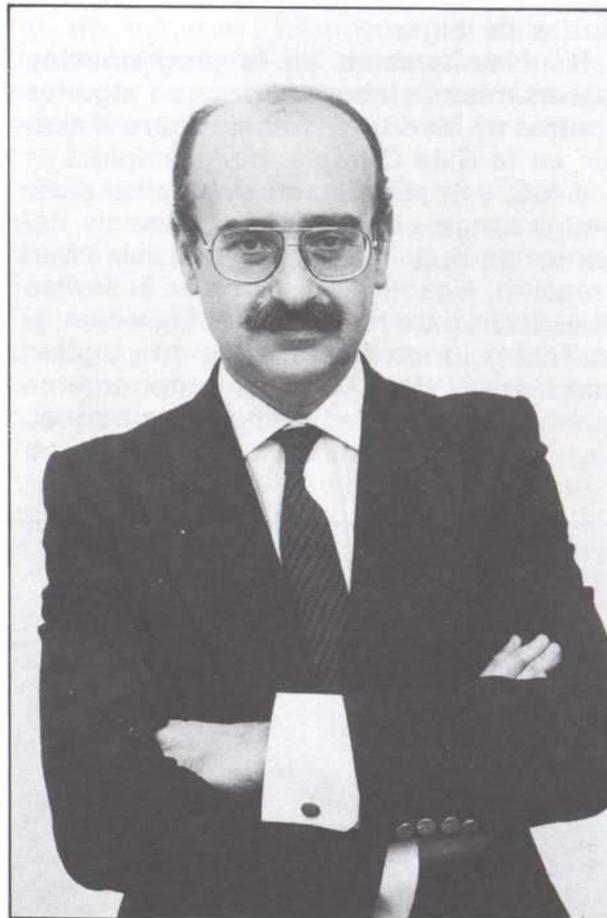


Entrevista con JOSE ANTONIO CAMPOS, Sobreintendente del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

RITMO.—Bien, si le parece podemos empezar la entrevista haciendo un breve repaso de lo que va a ser la temporada del 87. Nos encontramos con cuatro óperas que se escucharán por primera vez en el Teatro de la Zarzuela: *Mefistofele*, *Orfeo ed Euridice*, *Trittico —completo—* y *Romeo y Julieta*. ¿Proyectan seguir Vds. en el futuro con esta línea de actuación que supone el recuperar obras importantes para la temporada de ópera de Madrid? ¿Veremos alguna vez, por ejemplo, la *Lulú*, de Berg?

JOSE ANTONIO CAMPOS.—Alguna vez no; en el 88. Está programada en 1988. La dirigirá Arturo Tamayo y su protagonista principal será Patricia Wise. La producción, que será nueva, correrá a cargo de Hugo de Ana. Con respecto a la programación diré que está bastante delimitada a la propia naturaleza de este teatro. Es decir, éste es un local que tiene que acoger en el transcurso del año tres géneros: ópera, zarzuela y ballet. Tenemos poco tiempo: se hace poca ópera, poca zarzuela y poco ballet. Por la manera en que se FABRICA una ópera, es éste el género que cuenta con un período mayor, pero aun así es poco el tiempo que se dedica a la misma: se están poniendo en pie una media de ocho títulos al año. El criterio que seguimos para programar persigue que con ese limitado número de títulos podamos satisfacer el gusto del público habitual de la ópera, que quiere tener una temporada con cantantes de primera línea y con sus óperas favoritas. Pero éstas hay que hacerlas y hay que hacerlas bien y cuando se puedan hacer. Por ejemplo, el público se preguntó por qué no estaba Verdi en la programación de la temporada pasada; algo parecido podrá suceder en la que pronto va a dar comienzo. Desde luego, tal ausencia no es capricho mío; a mí me encanta Verdi. Lo que sucede es que no había condiciones suficientes para ofrecerlo con un nivel de calidad mínimo; no había reparto. Se dará en el 88 y 89 porque para entonces sí disponemos de los medios que creemos indispensables para poder poner en escena una ópera de Verdi. En el 88 se hará *Attila* y en el 89 *Rigoletto* y *Un Ballo in Maschera*.

Además de pensar en títulos de repertorio, nos ha parecido que no es cuestión de caminar en SOTA, CABALLO Y REY, eso sería muy fácil; hemos intentado que la temporada, por corta que sea, tenga un recorrido por los distintos estilos. Por ejemplo, la ópera barroca ha estado aquí prácticamente arrinconada, algo que también le ha sucedido a la ópera contemporánea. De manera que muy bien, que esté *Carmen*, pongo por caso, pero que al mismo tiempo el Barroco esté representado con algún título importante (escucharemos y veremos *Orfeo ed Euridice*, de Gluck). En cuanto a la ópera contemporánea, pensamos que Berg era un autor en el que había que entrar. *Wozzeck* ya se representó en la Zarzuela (Ópera de Berlín, en el setenta



y cuatro), pero ahora se contará con una nueva producción. La temporada próxima será *Lulú*...

Este esquema sería muy sencillo si la temporada fuera más larga; con siete u ocho títulos uno se tiene que PARTIR LA CABAZA para combinar las cosas...

R.—Se observa que la programación de la temporada que va a comenzar está elaborada más en función de los títulos que de los cantantes, no como la de la anterior, en la que parecía que se programaban óperas porque tal o cual cantante iba a hacer acto de presencia en el escenario (caso *Baltsa/Cenerentola* o *Gasdia/Sonnambula*)...

J.A.C.—Tengo que decir que ese asunto el año pasado se pensó mucho. Hubo *Cenerentola* porque había *Baltsa*, después de discutir el título con ella. En principio se habló de *El Barbero de Sevilla*, de *I Capuleti e i Montecchi*..., pero *Baltsa* cantaba por primera vez en Madrid y se escogió una obra que le fuera especialmente bien, algo que es importante para un debut. Es lógico que a una artista conocida e importante se le dé la oportunidad de actuar en un rol que conlleve las máximas garantías para los resultados de su trabajo. Por otro lado, la *Cenerentola* que se había hecho recientemente no había sido precisamente una maravilla... En fin, hubo elementos suficientes (incluido el hecho de que la producción de Glyndebourne fuera interesante) para decidir su programación.

R.—No mandan los cantantes, pues...

J.A.C.—En absoluto.

R.—¿Y el caso de *Gasdia*?

J.A.C.—*Gasdia* también cantaba por primera vez aquí. Es una artista de difícil clasificación por parte del público. Con

La *Sonnambula* de *Gasdia* nos jugábamos bastante, porque quizá el público quiere otro tipo de «*Sonnambula*»... Pero vamos, que no; la temporada pasada no fue montada en función de los cantantes. Además, cuando se trata de grandes artistas, a mí me parece lógico que manden sobre los títulos. Si tú tienes a *Pavarotti*, será éste quien debe decir qué ópera quiere cantar. Si tienes a *Kraus*, qué ópera quiere cantar, etc. Por lo general, no se equivocan. Y, desde luego, no hay que tener pudor en manifestar que se da preferencia al artista para escoger el título. Eso es bueno; no suelen equivocarse...

R.—¿Es, pues, una aseveración tópica la referida a la dictadura de los cantantes?

J.A.C.—Sí; yo creo que es tópica. Si *Pavarotti* dice que quiere hacer el *Ballo*, no debe haber dudas al respecto; lo canta como pocos y, además, *Ballo* no es ninguna tontería.

De todas formas, cuando nos sentamos a hacer una programación, el esquema de trabajo es más complejo. Primero, hemos de procurar alternar lo popular con lo novedoso; y, segundo, tratar de incorporar a la temporada alguna producción que ya se haya dado y esté probado su éxito. Porque el teatro tiene un capital, un patrimonio en producciones, y éstas se deben ir recuperando, con otros cantantes. Por ejemplo, este año repite *Don Pasquale*; la producción del 82 es buena y no se debe quedar arrinconada. Claro, ahora se hace con otros cantantes, con otro maestro... En el 88 abriremos la temporada con *Sansón y Dalila*, que supuso en su momento un gran éxito (creo que a partir de esta producción la escena comenzó a contar en nuestro teatro). Evidentemente, con un GANCHO añadido: si entonces fueron *Plácido* y *Milcheva* los cantantes, en el 88 serán *Carreras* y *Baltsa*.

R.—Por cierto, que *Carreras* está ausente este año de la temporada...

J.A.C.—Sí, pero no de la temporada próxima.

R.—Quien sí está en cartel es *Romano Gandolfi*, que dirigirá *Mefistofele*, además de encargarse de la dirección de coros en otras óperas. ¿Es cierto que quieren Vds. contratarlo como director de coros del Teatro de la Zarzuela?

J.A.C.—No. Esto ha de quedar muy claro. Dirigirá *Mefistofele*, precisamente por ser una complicada pieza en su parte coral. Nos parecía que el maestro de coros en esta ópera debía de ser un número uno. Ahora bien, el maestro *Gandolfi* está ligado, por contrato, al Teatro del Liceu de Barcelona. Así que esperamos una colaboración de aquél, por supuesto contando con el Liceu, para que en sucesivas ocasiones prepare coros de ópera especialmente comprometidos. Pero en modo alguno eso quiere decir que el Teatro de la Zarzuela quiera traer al maestro *Romano Gandolfi*. Su ayuda podrá tener lugar bien directamente, o bien a través de alguno de sus asistentes.

R.—Hay en la temporada una coproducción. ¿Nos podría explicar cómo se ha realizado?

J.A.C.—Esta es la primera que se hace en esta casa. Se trata de iniciar una vía, que utilizan otros teatros de ópera, y que a nosotros nos parece fundamental para la economía del teatro y su funcionamiento. Cuando se pensó en **Orfeo ed Euridice** tuvimos conocimiento de que la Ópera de Montecarlo también estaba interesada en su montaje. Entramos en conversaciones el director de aquella institución y yo para tratar de hacer ese trabajo juntos. Es, pues, una nueva producción, hecha conjuntamente, de manera que en Montecarlo se van a hacer tres representaciones y aquí cinco. Allí en febrero y aquí en marzo. Los dos teatros comparten los gastos de la producción, tanto en el decorado como en el vestuario. Claro está, proporcionalmente al número de funciones que da cada teatro.

J.A.C.—Bueno, habrá un Mozart cada año...

R.—No vende muy bien Mozart, ¿verdad?...

J.A.C.—Sí, es cierto; pero creo que venderá mejor. Lo que hay que hacer es montarlo bien. Puedo anunciar que haremos el **Rapto** en el 88, dirigida por Gómez Martínez; **Don Giovanni**; en 1989, dirigida por Ros Marbá, y en el 90, **Las Bodas de Figaro**.

R.—Hay también en la programación interesantes colaboraciones con algunos centros de Madrid. El trabajo sobre «Fausto» en la Sala Olimpia, por ejemplo...

J.A.C.—Sí. Esto también forma parte del proyecto que hicimos cuando llegamos aquí. Se trata de estimular la joven creación. Nosotros no tenemos ni tiempo ni espacio para hacer más. Ahora bien, si el Teatro Lírico Nacional es una unidad que tiene el INAEM, y por tanto, un ente que ha de responder a la política de aquél,

se encarga de la producción. Para el año que viene hay otro encargo en marcha (a José Ramón Encinar; se va a hacer un espectáculo sobre «Figaro»).

R.—Y con respecto a los intérpretes, ¿están realizando algún tipo de pruebas o selección de nuevos valores?

J.A.C.—Se hacen periódicamente en el teatro desde que llegamos el año pasado. Sí, está apareciendo gente nueva e interesante, y bueno, hay que remitirse a las pruebas: la temporada pasada contó con 57 artistas españoles, algunos de los cuales no habían pisado nuestro escenario nunca. Otros están ya instalados en el mundo de la ópera. Es el caso de Enedina Lloris: vino a hacer **Doña Francisquita**, y a partir de ahí se produjo su lanzamiento (**Teléfono**, de Menotti; «Musetta» de **Bohème**, y este año **Don Pasquale** y la «Despina» de **Così**. La próxima temporada cantará **Cuentos de Hoffmann**).

R.—Hay un nombre español que esta temporada se echa en falta: Carlos Chausson...

J.A.C.—Sí, pero es que esta temporada no ha habido nada específico para él. Chausson es un artista que va a seguir cantando en la Zarzuela. De hecho estamos en conversaciones con él para intervenciones futuras...

R.—Se puede observar también en la temporada la presencia de dos grandes escenógrafos...

J.A.C.—Dos no, tres. Hay tres grandes apuestas este año en este terreno: un español, Gerardo Vera, que hace **Wozzek**, y después dos estrellas: Businger (**Mefistófele**) y Frigerio (**Trittico**). Y con Businger hay conversaciones para que monte el **Rapto** del 88...

R.—Es bueno esto de contar con grandes registros. ¿No le parece que el público así puede llegar a asumir mejor la ópera como espectáculo y no como lugar de cita de grandes cantantes?

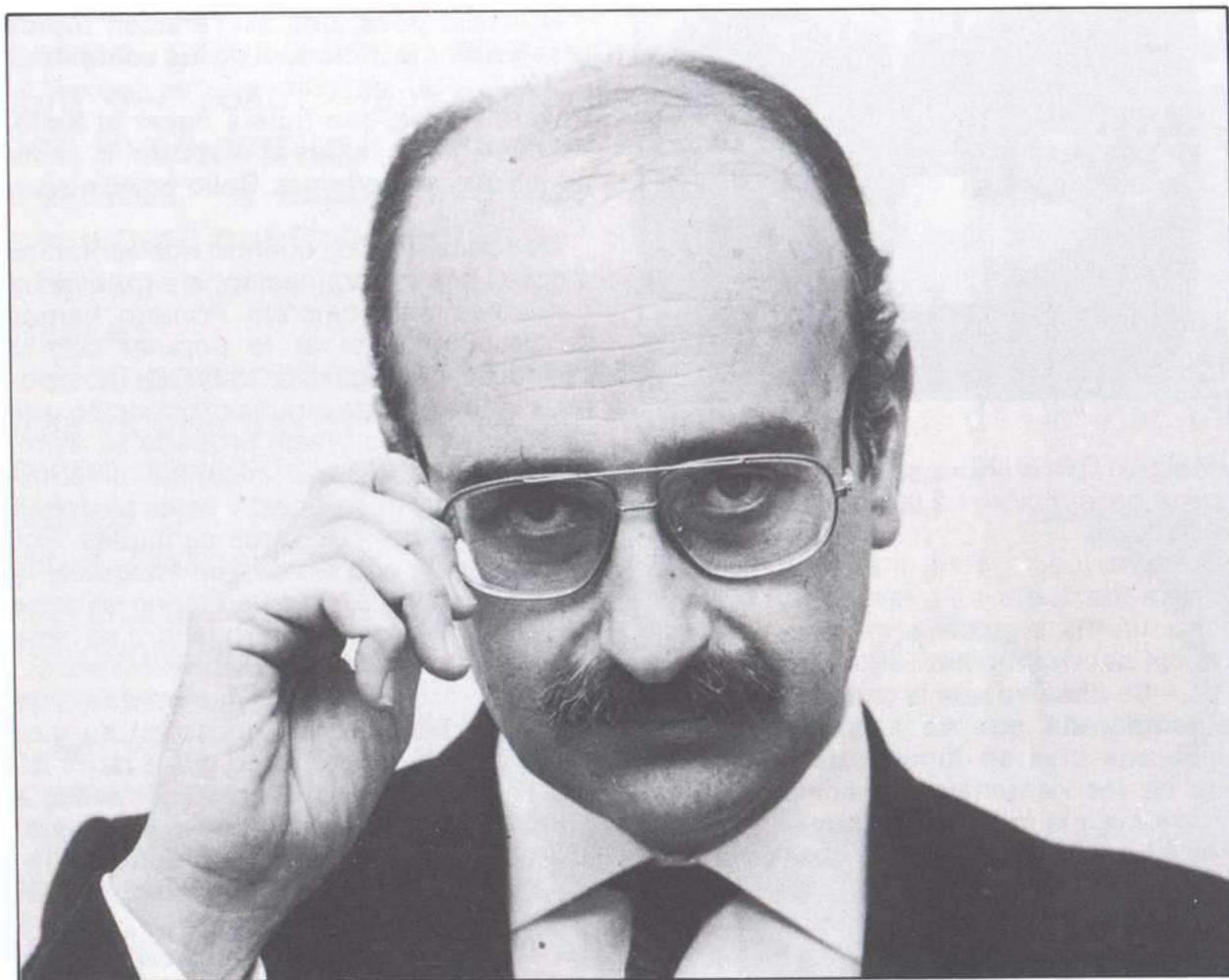
J.A.C.B.—Efectivamente esto es así, pero se nota un cambio en este sentido. De dos años para acá el momento más difícil en los saludos al acabar una representación es cuando sale el director de escena... lo que quiere decir que hay discusión; eso es bueno. En mi opinión hay un punto de partida en ese proceso, que es cuando tuvo lugar el estreno de la **Carmen** de Pilar Miró. Se produjo entonces el primer **MENEO** que se recuerda en este teatro. Yo creo que fue buenísimo para la ópera, aunque las razones de aquello fueron otras, como es sabido.

R.—Era la Pilar Miró de «El Crimen de Cuenca»...

J.A.C.—Sí, pero estaba también la personalidad estelar, en todos los sentidos, de Pilar Miró. Esta **PAGO EL PATO** y fue la primera persona cuestionada en cuanto a puestas en escena de una ópera se refiere. Lo cierto es que a partir de entonces las puestas en escena se esperan con miedo y curiosidad. Ha habido excelentes espectáculos que han causado diversidad de opiniones...

R.—¿El Macbeth de Plaza, por ejemplo?

J.A.C.—Sí, ese es un ejemplo claro. También el **Don Carlo**... En definitiva todo esto quiere decir que el público se ha llegado a comprometer con lo que sucede en la escena. Este teatro, que hasta hace poco era un lugar donde se reunían los cantantes, es hoy algo más.



R.—¿Y es rentable?

J.A.C.—Muy rentable, porque, además de abaratar el presupuesto, tiene otras ventajas: cuando hay teatros que tienen parecida infraestructura (capacidad de escenario, etc.), el trabajo se puede realizar pensando que la producción se hace para dos sitios. Incluso después, ambos pueden alquilar la producción.

R.—¿Hay algún proyecto de este tipo en cartera?

J.A.C.—Hay conversaciones. Algunos teatros (Lisboa, Bari) se han interesado ya por el **Orfeo**...

R.—¿Y algún montaje nuevo?

J.A.C.—Sí; hay conversaciones con Montecarlo, pero todavía no puedo hablar de títulos. Se había pensado en el **Rapto**, pero al final hemos decidido montarlo solos, porque Montecarlo tiene una visión diferente de la nuestra acerca del montaje.

R.—Vemos que, al fin, se tiene intención de programar Mozart de forma continuada...

es bueno **DAR CANCHA** al Centro de Difusión de la Música Contemporánea y al Centro de Nuevas Tendencias Escénicas. A los directores de las tres entidades nos pareció que había preocupaciones comunes (dar entrada a autores en general y a compositores) y de ahí nació la idea de hacer teatro experimental relacionado con actividades líricas, con el teatro musical. Entonces nos pusimos en contacto Guillermo Heras, Tomás Marco y yo para ver cómo se podía **COCER** esta colaboración. Se llegó así a la idea de elaborar cada año un producto artístico nuevo, totalmente libre, basado en un tema que estuviera presente en la temporada de ópera. Este año será «Fausto» y el espectáculo resultante se estrenará en la Sala Olimpia. El Centro de Difusión de la Música Contemporánea asume el encargo de la partitura (este año a Jorge Fernández Guerra); el Centro de Nuevas Tendencias hace lo propio con la dirección y los textos (Leopoldo Alas, esta temporada), y la Zarzuela

R.—La presentación de Marilyn Horne supone para el público madrileño superar una importante asignatura pendiente. ¿No sería posible intentarlo también con Fischer-Dieskau?

J.A.C.—Difícil, muy difícil. No quiere venir. Está instalado cómodamente y no quiere venir. Volviendo a Marilyn Horne, el asunto no está planteado como un BOLO, digamos. Lo que queremos es iniciar una serie de espectáculos que van a ser uno cada año; una gala de ópera que por un motivo u otro genere singularidad, y que no rompa con el hábito establecido en los Grandes Recitales Líricos (muy positivos, pues el público puede conocer así nuevas voces). En el 88 haremos una gala homenaje a Montserrat Caballé, en la que queremos participen grandes figuras que de una forma u otra hayan estado ligadas a su figura...

R.—¿Un poco tomando como modelo las galas del «Met»?

J.A.C.—Exacto. Queremos hacerle un homenaje importante...

R.—¿Con directores de orquesta incluidos...?

J.A.C.—No, no; incluidos no: se va a partir de los directores de orquesta. Los nombres, no los puedo adelantar... En el 89 será Tomowa-Sintow, con Alexis Weissenberg acompañándola.

R.—Bueno, me he referido a directores de orquesta porque da un poco la impresión que se cuida más la contratación de cantantes que de aquéllos...

J.A.C.—Empieza a haber grandes nombres...

R.—Sí, pero de forma algo tímida, ¿no le parece?

J.A.C.—Porque también es más difícil. El cantante tiene un plan de trabajo más asequible a la hora de poder firmar contratos. El director de orquesta por lo general está ligado a los teatros y tiene un programa más largo y denso. De todas las maneras puedo anunciar que Kuhn vuelve para hacer *Attila* (1988) y ya tenemos contratado a Peter Schneider para *Tristán*, en el 89, con Behrens.

R.—Hablemos del montaje de *Carmen*. Este tipo de espectáculos repercute muy positivamente en la vida cultural de Madrid. Pero, ¿no sería posible algún tipo de colaboración con las comunidades autónomas para llevarlos allí?

J.A.C.—Efectivamente. Lo que sucede es que yo sólo puedo hablar de lo que el Teatro de la Zarzuela es capaz de hacer. Nosotros somos una fábrica; tenemos un encargo: llevar a cabo una política que supone la construcción de un Teatro Lírico Nacional, tanto en zarzuela como en ópera. Sin embargo, nuestras posibilidades de irradiación ya no dependen de nosotros mismos. Estamos deseando que nos pidan nuestros productos (de hecho hemos ido a Valencia en diciembre con *Doña Francisquita*, al teatro Principal), y en ese sentido ofrecemos lo que tenemos. Bien, ésta es nuestra política... Es cuestión de sentarse y hacer números. A cualquier comunidad autónoma le puede salir más barato este tipo de colaboración que la producción propia.

R.—Incluso ésta podría ser una buena forma de promocionar a cantantes españoles...

J.A.C.—Sí, claro; ya le digo que nosotros esperamos que nos pidan la colaboración. Al Principal de Valencia, des-

pués de *Doña Francisquita*, irá el *Don Pasquale*...

R.—He oído decir que se están Vds. planteando el montaje de *Juan José de Sorozábal*...

J.A.C.—Bueno, lo que hay de cierto en esto es que al Ministerio de Cultura le preocupa seriamente el asunto Sorozábal y que el Teatro Lírico Nacional se va a ocupar de la obra del mismo. Como Teatro Lírico Nacional no podemos esperar un día más. Hemos de afrontar la figura del maestro Sorozábal y lo que éste significa para la música. Cuando esta operación tenga viabilidad real, la anunciaremos.

R.—Aunque ya ha salido antes a colación el asunto, ¿podría hacer una valoración del tipo de público que asiste al Festival...?

J.A.C.—¿Cómo? ¿Qué ha dicho? He creído oír la palabra festival... No hay tal; es importante que el lector sepa que nosotros trabajamos justamente en sentido contrario a la manera de acometer un festival. Un festival es una cosa estupenda, pero es otra cosa... En cuanto al público, creo que cada vez está menos



anclado... El público de la ópera aquí y en cualquier lugar del mundo (típicos aparte) se mueve y se moverá por las grandes estrellas. Y tiene que ser así. Cuando se habla de las grandes figuras se hace con poco respeto. Siempre se les echa la culpa de los males de la ópera, y esto no es justo. Las grandes estrellas, en el teatro, cine ópera, etc. son los nombres que tiran del público...

R.—Sí, pero también están un Strehler o un Abbado...

J.A.C.—Es lo mismo. También son grandes figuras y se mueven igual. Afortunadamente. Lo que sucede es que cuando se tienen grandes estrellas, lo que hay que hacer es no limitarse a la propia presencia de las mismas, sino aprovecharla para que el entorno mejore...

R.—O sea, una labor pedagógica...

J.A.C.—Claro; ninguna gran estrella lo es por casualidad. Por lo general poseen

sabiduría. Ahora bien, no basta con la estrella: porque se cuenta con una gran estrella se genera un buen espectáculo. En fin, las grandes estrellas son determinantes. ¡Que no falten!

R.—Ultimamente en el Teatro de la Zarzuela los repartos son de gran talla...

J.A.C.—Sí, pero no es suficiente...

R.—¿No cree que el público se conforma sólo con un buen reparto?

J.A.C.—El público sabe más de lo que parece...

R.—Bueno, un cierto público...

J.A.C.—Nuestro público es un poco el de toda la vida, pero cada vez viene más gente nueva. Siempre dentro de la limitación que supone disponer de un teatro de sólo mil y pico localidades...

R.—Cuando se produzca la reconversión del Real, ¿qué función tendrá la Zarzuela?

J.A.C.—Lógicamente tendría que dedicarse preferentemente a la zarzuela y la ópera de cámara. Pero sobre todo al género lírico español.

R.—¿Y el ballet? ¿No le parece que da un poco la impresión de ser el pariente pobre de la FIESTA?

J.A.C.—No. Cuando el Real esté abierto tendrá que acoger a la ópera y el ballet. Naturalmente con mayor tiempo de programación para el ballet del que tiene ahora. En estos momentos, el ballet, con sus dos compañías, hace más giras que actuaciones permanentes, pero es que yo le invito a que mire el calendario y se dará cuenta de que el tiempo no da para más. Queda corta la temporada de ballet, como también la de zarzuela y ópera. Por ejemplo, si ahora pudiéramos pasar de cinco representaciones de ópera a seis o siete, seguro que tendríamos público, pero eso significaría menos tiempos para ensayos, y por consiguiente, espectáculos de menor nivel artístico. No; no tenemos tiempo...

R.—¿Algún proyecto nuevo del que quiera hablar?

J.A.C.—En realidad ha ido saliendo todo a lo largo de la charla. Lo que puedo decir es que el teatro está programado en un casi noventa por ciento hasta 1990...

R.—O sea que está todo previsto para que el puente de unión entre Zarzuela y Real se produzca sin traumas...

J.A.C.—Exactamente; eso esperamos. Yo creo que el teatro en este último año y medio ha alcanzado parte de los objetivos que el INAEM se propuso: uno de infraestructura (reforma del Teatro) y otro una reforma de tipo orgánico, la publicación del nuevo estatuto del teatro (que se producirá en breve), configurando ya todas sus secciones y departamentos.

En suma, me interesaría recalcar que nosotros somos un instrumento del INAEM, y como tal hemos de acometer nuestro trabajo; de forma coherente con la política musical de aquél, y no como una institución aislada. Esto es un teatro lírico que tiene que cumplir con su misión en el campo de la música, pero siendo coherente con lo que se está haciendo en otros campos. En este sentido, si trabajamos para conseguir cosas (mejorar la orquesta, programar obras españolas, contratar cantantes nuevos, etc.), al fin y al cabo lo que estamos haciendo es trabajar en la línea de la política global del INAEM.

R.—Muy bien, Sr. Campos: gracias por habernos recibido y mucha suerte en su gestión.

J.A.C.—Muchas gracias a Vds.

MADRID, TRAS EL CIERRE DEL TEATRO REAL

Apuntes para la crónica lírica madrileña

Por Ana M.^a Vega Toscano

Desde el cierre del Teatro Real, la ópera se convirtió en la HERMANA POBRE del mundo musical madrileño. En RITMO, y dentro de este número de especial dedicación al género operístico en Madrid, no podíamos dejar de referirnos a esta etapa, al menos de forma brevísima, y por eso hacemos este leve esbozo de un tema que es, sin duda, importante para la crónica madrileña. Se trata de una empresa para la que no tenemos desgraciadamente el espacio que hubiéramos deseado, pero a la que queremos contribuir con estos pequeños rasgos en espera de la realización de un profundo estudio. Ante todo, RITMO quiere agradecer la valiosa ayuda de Emilio López de Saa, sin cuya colaboración este resumen no hubiera sido posible, así como el apoyo prestado por Angel Sargadía, ambos habituales colaboradores de nuestra revista.

Intentar realizar una crónica de la ópera en Madrid desde aquel 4 de mayo de 1925 en que se cerró el Teatro Real es una auténtica labor detectivesca. Desde ese momento las representaciones quedaron a merced del capricho de los diferentes empresarios, se inició una etapa casi de francotirador, y de forma totalmente irregular, de un teatro a otro. Pero no sólo es interesante hablar de las óperas y de los escenarios en que se llevaron a cabo, sino también de las opiniones a las que esta situación dio lugar, y de las medidas que para remediarla se intentaron realizar.

Podríamos agrupar estos años en tres etapas; la primera iría hasta la guerra civil; la segunda hasta el inicio del Festival de Opera de Madrid, y la última hasta prácticamente la aparición del organismo Teatro Lírico Nacional la Zarzuela.

Madrid sin Teatro de Opera

La guerra civil representa una fecha clave en nuestra historia contemporánea, y por eso es habitual considerarla como



Ricardo Stracciari fue un magnífico cantante, dentro del repertorio operístico italiano.



Pilar Lorengar, Teresa Berganza y Alfredo Kraus actuaron en el I Festival de la Opera en Madrid. Año 1964.

hecho decisivo a la hora de marcar etapas. Sin embargo, 1936 no representa un corte en el tema que nos interesa, y de hecho en 1938, y en el Teatro Pardiñas, hubo una importante temporada de Opera y Zarzuela. Allí, y junto a **Rigoletto** y **Madama Butterfly**, se pudieron oír muchas obras españolas: **Margarita la Tornera**, **El Diablo en el Poder**, **Las Golondrinas**, **La Dolores**, con intérpretes como el tenor José Calvo de Rojas, entre otros. En este primer período, que como vemos tendría como punto final el término de la guerra, el teatro Pardiñas fue una de las sedes de representaciones operísticas, y junto a él el Calderón, que recibió a importantes figuras como Rosetta Pampalini y Ricardo Stracciari, que actuaron en el año 34 con obras como **Payasos**, **La Traviata** o **Madama Butterfly**. También debemos recordar a las grandes figuras espa-

ñolas como Hipólito Lázaro o Miguel Fleta, quien precisamente en el año 28 cantó **Marina** con Aníbal Vela y Matilde Revenga en el teatro Apolo, siendo lo último que allí se hizo.

Esta situación se criticaba continuamente, y la falta de un Teatro de la Opera era preocupación primordial de las personalidades del mundo musical de entonces. RITMO, desde su aparición en 1929, fue fiel reflejo de este sentir, y a través de sus páginas aparecen escritos de críticos como Adolfo Salazar, quien además de recordar la vergüenza que supone el no contar con una sede operística, tras el cierre del Real, expone la necesidad de que el Estado sostenga de forma oficial teatros de drama y ópera, tan necesarios como los museos. Como vemos, se trata de antiguas aspiraciones, que en el momento de la República tuvieron un intere-



Miguel Fleta, un gran intérprete español que emuló al legendario Gayarre.

turbadas durante seis inacabables años.

Todas estas preocupaciones se recogieron en el programa al que habría de acomodarse la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, creada en 1931. El Decreto del 15 de septiembre de ese mismo año disponía sus funciones en un texto fundamental para la historia de la política musical española. Se creaban dos teatros, el Nacional de la Opera y el de la Zarzuela, y muchos de los puntos que se trataban siguen estando ahora de plena actualidad.

Pero en nuestro breve espacio no podemos más que esbozar algunas líneas interesantes, y añadir que estas disposiciones tuvieron resultados prácticos más visibles en el terreno de la Zarzuela y la Opera Cómica. Así, se fijaron planes de actuación de cada temporada, con obras para estrenar, y un importante llamamiento a los autores españoles.

1939 marca un cambio en estas aspiraciones y un corte en las medidas de las que estábamos hablando; tras la guerra,



De izquierda a derecha, Sesto Bruscantini, Nicolai Ghiaurov, Pablo Sorozabal y Jesús López Cobos (1964). Sorozabal dirigió Pepita Jiménez, de Albéniz, y López Cobos actuó de maestro de coros en todas las funciones del Festival.



sante reflejo legislativo, como más adelante apuntaremos. Otro de los problemas más tratados era el de la nacionalización de la ópera, concepto que variaba según las distintas personalidades. Para Salazar era fundamental insistir en la producción operística española, y para Miguel Fleta era, sobre todo, traducir las obras al castellano. Este cantante, auténtico héroe popular en aquellos años, concedió una entrevista a RITMO en agosto de 1930, en la que se refería de forma especial a estos temas. Por entonces las obras del Real llevaban ya varios años; así se expresaba Fleta sobre este problema:

¡El Real madrileño! Esa es una de las vergüenzas españolas. Cuando, no solamente los gobiernos, sino los municipios de las más importantes capitales del mundo, con una noble preocupación por el arte lírico, conceden subvenciones a sus teatros de ópera, el nuestro lleva seis años reconstruyéndose, y el público madrileño, en tanto, ausente por completo del movimiento, de la evolución operística mundial. Es una vergüenza y una negación de sentimientos artísticos. Y humanitarios también, porque son mil familias desamparadas, económicamente per-

Madrid comienza a recuperarse lentamente. El teatro Calderón sigue siendo sede de representaciones, como en el 48, con Mario del Mónaco, quien interpretó *Otello*, y en los primeros años de la década de los 50 el Albéniz, con Marimí del Pozo, Beniamino Gigli o Eduardo Ordóñez. El paseo de coches del Retiro fue también lugar de funciones, dentro de Festivales de España, e incluso el Palacio de los Deportes, como vemos, todo ello de forma esporádica y sin continuidad. No podemos olvidar tampoco el Teatro de la Zarzuela, adquirido en 1955 por la SGAE, que realizó importantes obras de reacondicionamiento, volviendo a abrir sus puertas el 24 de octubre del año siguiente con *Doña Francisquita* (*). La Sociedad de Autores vendió al Ministerio en el 63 las cuatro quintas partes, y en el 70 el resto.

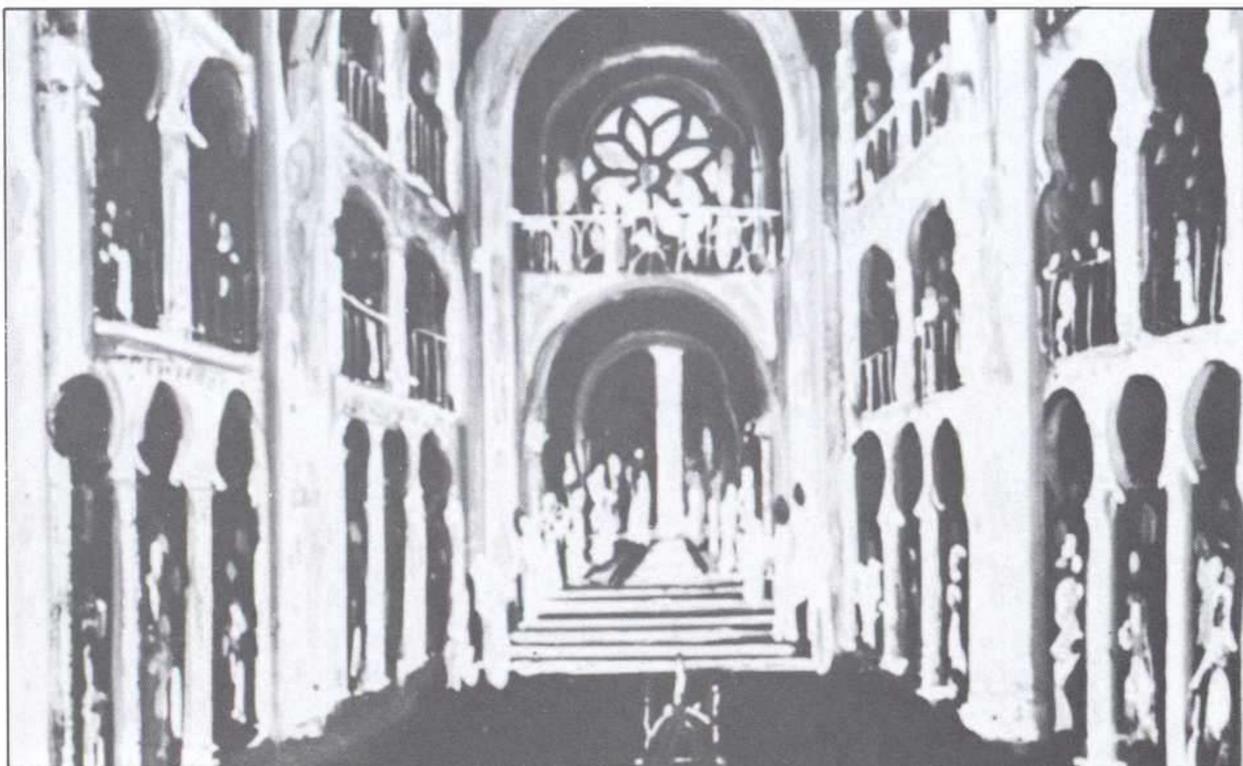
Como todos sabemos, las medidas oficiales cambiaron de signo en este período, con la controvertida reconversión del Teatro Real en sala de conciertos.

(*) RITMO dedicó un número especial en noviembre-diciembre de 1956 a este hecho.

El Festival de Opera

Con el I Festival de la Opera en Madrid, celebrado en mayo-junio de 1964 en el Teatro de la Zarzuela, se inició una periodicidad estable, si bien breve, en el mundo operístico madrileño. Organizado por la Asociación de Amigos de la Opera y Festivales de España, bajo el patrocinio del Ministerio de Información y Turismo y el Ayuntamiento, este I Festival ofreció **Tosca, Las Bodas de Figaro, El Trovador, Los Pescadores de Perlas, La Bohème, Fausto, La Flauta Mágica, Don Juan, Pepita Jiménez y La Cenerentola.**

Con el transcurso de los años cambiaría su nombre por el de Temporada de Opera, hasta la aparición del actual organismo que es el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, con los ojos ya puestos en el Real y su próxima inauguración en 1992 de nuevo como sede operística. Es muy difícil resumir todos estos años; las obras representadas, las figuras y compañías que en este Festival actuaron. Junto a las óperas más o menos habituales y de re-



Enrique Garcia Asensio dirigió *Zigor*, de Francisco Escudero (1968). En la foto, el boceto para el Acto cuarto.

Temporada de Opera, por la Gran Compañía Italiana
Dirigida por NAPOLEONE ANNOVAZZI

MAYO 19 SABADO	SEXTA DE ABONO <i>Don Juan</i>
MAYO 20 DOMINGO	FUNCIÓN EXTRAORDINARIA FUERA DE ABONO SEGUNDA REPRESENTACION DE <i>"Otello"</i> por MARIO DEL MONACO

Teatro Calderón
Empresa Lusarreta - Teléfono 39 45 37



TITO SCHIPA el tenor más famoso del mundo que en su gira por Europa y América se despidió del público de Madrid

encabezaron durante todos estos años las diferentes obras, y en cuanto a compañías, la visita de las diferentes Operas Nacionales, fundamentalmente de países del Este, hicieron posible la presencia de las obras nacionalistas que antes hemos mencionado. Podemos citar el Teatro Kirov, de Leningrado, o La Fenice, de Venecia, por poner tan sólo dos ejemplos.

Pasando, pues, de forma rápida por esta etapa que nos separa de 1925, nos encontramos ahora, sin duda alguna, con todas las esperanzas puestas de nuevo en el Teatro Real, su inauguración en el 92, en lo que podríamos reseñar como realización de una vieja aspiración, tal y como en esta breve pincelada hemos podido constatar. Este período de la historia operística de Madrid, quizá estimado como poco brillante por muchos, tiene, sin embargo, momentos de auténtica importancia. Sólo hemos podido hacer una referencia mínima a los mismos, pero esperamos que con ello se levante el interés de los investigadores en su recuperación.

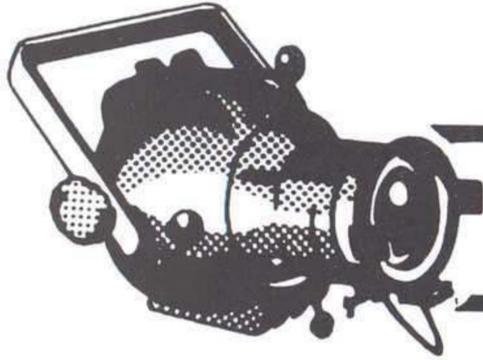
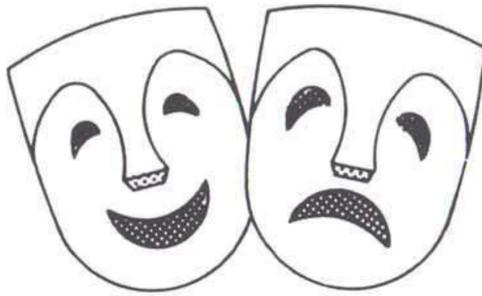
pertorio, se pudieron escuchar obras no demasiado frecuentes, gracias especialmente a las diferentes compañías nacionales que vinieron. Así, obras del nacionalismo checo, con autores como Dvorak, Smetana o Janacek, en los años 73, 75 y 77; Prokofiev (**El amor de las tres naranjas** y **Bodas en el Monasterio**) y Shostakovitch (**Katerina Ismailova**); también óperas de autores polacos, como **Halka**, de Moniuszko, o **Los Diablos de Loudun**, de Penderecki; e incluso la representación del teatro lírico búlgaro, con **Lud Gidia**, de Hadjiev.

Con respecto a la ópera española, los títulos, entre otros, de **Goyescas, Pepita Jiménez, Amaya, Maruxa, Adiós a la Bohemia, Las Golondrinas, el Pirata Cautivo, La Vida Breve, Mendi-Mendiyán**, etcétera. También hubo ejemplos de la composición española actual, con obras como **Una voz en off**, de Montsalvatge; **La Mona de imitación**, de Angel Arteaga; **Selene**, de Tomás Marco; **El Poeta**, de Moreno Torroba, o **Kiú**, de Luis de Pablo.

Figuras nacionales e internacionales



Boceto para el Acto segundo de *Don Giovanni*, de Mozart (V Festival de Opera, 1968). La dirección corrió a cargo de Igor Markevitch.



KREMESA

creaciones material espectacular, s.a.



Strand Lighting

En 1986 ha colaborado en la restauración, entre otros, de los siguientes Teatros en España:
(Obras de escenografía e iluminación)

TEATRO ARRIAGA (BILBAO)

Dirección de obra a cargo del Arquitecto:
D. Francisco Hurtado de Saracho

TEATRO DE LA LATINA (MADRID)

Dirección de obra a cargo del Arquitecto:
D. Manuel de la Peña Arribas

TEATRO LIRICO DE LA ZARZUELA (MADRID)

Dirección de obra a cargo del Arquitecto:
D. Felipe Delgado Laguna

TEATRO PRINCIPAL DE PONTEVEDRA

Dirección de obra a cargo del Arquitecto:
D. Raúl Freire

TEATRO DE LA COMEDIA (MADRID)

Dirección de obra a cargo del Arquitecto:
D. Miguel Verdú

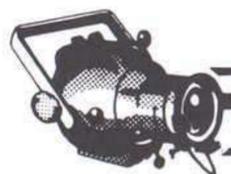
TEATRO CAMPOAMOR (OVIEDO)

Dirección de obra a cargo de los Arquitectos:
D. Pedro Casariego
D. Fernando Nanclares Fernández

TEATRO MARIA GUERRERO (MADRID)

Dirección de obra a cargo del Arquitecto:
D. Andrés Abasolo Sánchez

Nuestros clientes saben que en Teatro tenemos mucho que «representar»



KREMESA

creaciones material espectacular, s.a.

Central: Malcampo, 23 - Teléfono 416 21 00 - 04 - 08 - Télex 46801 KREM E - MADRID

CATALUÑA
Felipe II, 61
08027 BARCELONA
Tels. 349 03 47 - 340 85 98

CANARIAS
Aguadulce, 40
35004 LAS PALMAS
Tel. 24 35 50

ANDALUCIA
Pérez Hervás, 4
41003 SEVILLA
Tel. 41 90 12

EUROSOL
Eurosol, 23
Montemar 2.900
(Torremolinos)
29620 MALAGA
Tel. 38 26 39

BALEARES
Tiziano, 51
07003 PALMA DE MALLORCA
Tel. 20 75 21

LEVANTE
Avda. de Alcoy, 28
03010 ALICANTE
Tel. 23 23 81

GALICIA
Avda. de los Caídos, 4
15009 LA CORUÑA

ACTIVIDADES DE «LA ZARZUELA» DURANTE EL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

Por Manuel Balboa

En la historia de la música española del siglo XIX, llena de avatares, empresas fallidas y callejones sin salida, la creación del Teatro de la Zarzuela vino a significar uno de los impulsos positivos encaminados a consolidar con vistas a un futuro de largo alcance, las iniciativas de un grupo de compositores, músicos y libretistas que, con su labor, perfilaron y definieron la vida musical madrileña en los años centrales del siglo pasado. Era la famosa «Sociedad artística», que, con el loable fin de hacer rentable la renaciente zarzuela, que encubría una más alta aspiración —la creación de la ópera española en un plazo de tiempo más o menos breve—, aglutinaba las personalidades de los compositores Joaquín Gaztambide, Rafael Hernando, Cristóbal Oudrid, Francisco Asenjo Barbieri y José Inzenga, los dos últimos, además, destacados investigadores, inclinado Barbieri más a la erudición en tanto Inzenga trabajaba con fervor en el estudio del folclore español. Con ellos, estaban el barítono Francisco Salas y el libretista Luis Olona.

Fruto de sus inquietudes y tras un resbalón inicial —el fracaso de **Tribulaciones**, de Rodríguez Rubí y Gaztambide—, el éxito más lisonjero acompañó el estreno, en el arrendado Teatro del Circo, de **Jugar con Fuego**, de Ventura de la Vega y Barbieri. El paso estaba dado. Según Martínez Olmedilla, las recaudaciones diarias sobrepasaban los diez mil reales, prueba de la asistencia masiva del público madrileño, deseoso de entregarse en cuerpo y alma a los arrebatos líricos de un espectáculo inteligible y directo.

Allanado el camino, los jalones que



Cristóbal Oudrid, gran compositor y director de orquesta.

nos llevan hasta el 6 de marzo de 1856, fecha de colocación de la primera piedra del anhelado edificio, se suceden con inusitada rapidez. Andando el tiempo, motivo tendrá el inefable Antonio Peña y Goñi de hablar del fulgurante nacimiento de lo que él, tal vez con razón, pensaba que, desde un principio, debería denominarse como «ópera cómica nacional» y, consiguientemente, su nueva y flamante sede no podría ser otra que el hipotético «Teatro de la Ópera Cómica» o «Teatro Lírico Español».

Necesitaríamos mucho espacio sólo para comentar con un mínimo detenimiento la batalla de nombres, razones y sinrazones que los creadores del nuevo género esgrimían, a veces con fiereza, para su justa calificación. Lo cierto es que, desde

un principio, el término «zarzuela», rescatado de la mejor historia de la música teatral española por el sapientísimo Barbieri, toma carta de naturaleza. Incluso el archibelcantista Arrieta, criado en la mejor tradición lírica milanesa, califica su **El Dominó Azul** (1853), como «Zarzuela en tres actos», lo que no impide la fervorosa dedicatoria al Conde Giulio Litta, noble mecenas milanés.

Títulos hoy más o menos conocidos, como **Por seguir a una mujer**, de Olona y Barbieri; **El estreno de una artista** y **El Valle de Andorra**, de Gaztambide; **Buenas noches, señor Don Simón** y **El postillón de la Rioja**, de Oudrid o **El grumete** y **Marina**, de Arrieta, hacían patente la necesidad de que el ya flamante teatro lírico español, encontrase CASA PROPIA. Gaztambide, Barbieri, Olona y el banquero Francisco de las Rivas firman, con los directivos del Teatro del Circo, la escritura de compromiso para la construcción de un coliseo dedicado en exclusiva a cultivar el arte lírico nacional. Es el 4 de julio de 1856. Cuatro meses más tarde, tiene lugar la solemne inauguración de un teatro que habría de representar un papel insustituible en el devenir de la mejor música española. Es el 10 de octubre, cumpleaños de la castiza Isabel II y el nuevo teatro se llama, en un principio y por mucho tiempo, «de la calle de Jovellanos».

El repertorio mencionado más arriba se constituye en base de la labor musical y escénica del recién inaugurado coliseo, pues **El sonámbulo**, de Hurtado y el maestro Arrieta, que se ofrece el primer



El maestro Arrieta estrenó algunas de sus obras en los primeros tiempos del Teatro de la Zarzuela.

día como novedad absoluta, no pasa de obtener un éxito de puro compromiso. Al contrario que la **Sinfonía Potpourri**, sobre temas de varias zarzuelas en boga, con la



Francisco Asenjo Barbieri, autor de **Jugar con Fuego**, estrenada con éxito en el Teatro del Circo.

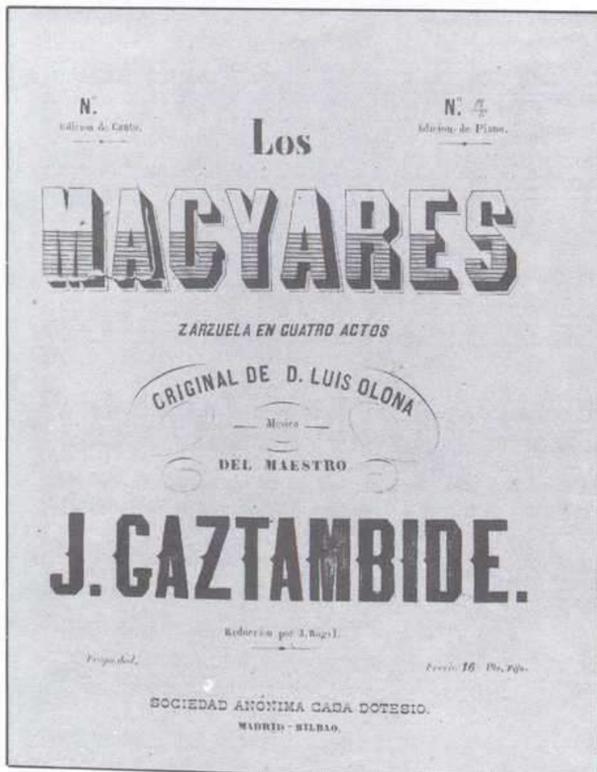
que el joven Barbieri obtiene el principal éxito de su vida en el terreno orquestal. Éxito que, tan sólo unos meses más tarde, también acompaña el estreno de una obra perfectamente calificable como MAESTRA: **El Diablo en el Poder**, de Francisco Camprodón y Barbieri.

Con el paso de los años, los éxitos se suceden con abundancia de vértigo. El Teatro de la Zarzuela se convierte en el verdadero catalizador merced al cual un género alcanza su madurez. Frente al dispendioso Teatro Real, archiprotegido por el Estado y representante del oficialismo más acartonado, la Zarzuela aparece como emblema y resumen de los esfuerzos de los más ilustres libretistas y compositores de la época, secundados por un plantel de cantantes entusiastas y eficaces, por sentar las bases históricas de un teatro musical que mantendrá su interés, pese a los vaivenes de la moda, durante los cien años siguientes. Señalar algún título famoso estrenado en la Zarzuela es al mismo tiempo mencionar las partituras más bellas y significativas del repertorio lírico español; obras que, pese al olvido que hoy parece aletear sobre ellas, están llamadas al interés de los estudiosos del género y, sobre todo, a una reincorporación patente y necesaria al acervo vivo de la cultura española. Si hay, en la música teatral, un puesto para la aportación de nuestro país, ha de ser, sin duda y en un tanto por ciento altísimo, debido a obras como **Los Magyares**, Cata-

obras que, andando los años sesenta y setenta del pasado siglo, obtienen los favores del público. Tal vez la principal sea la huella indeleble dejada por la ópera «comique» francesa, incluso por la identidad de temas tratados en tantos y tantos libretos, FUSILADOS los originales galos por nuestros autores, sin olvidar la franca inclinación hacia el estilo ligero francés de compositores como José Inzenga, que, ya en 1877, estrena en la Zarzuela **A casarse tocan**.

Muerto Gaztambide en 1870 y Oudrid en 1877, casi silencioso Barbieri tras **Chorizos y Polacos** y **Juan de Urbina**, aparecen nuevos nombres que saben heredar con dignidad las conquistas de sus antecesores. La influencia italiana, todavía muy localizable, deviene poco a poco en una suerte de delicado lirismo, enmarcado por pasajes que podríamos definir como de BRAVURA RACIAL, en los que un colorido melódico e instrumental cada vez más definido nos anuncia la esencialización de un nacionalismo musical de corto vuelo en su ambición, pero de felicísimos resultados en su bondad escénica y su eficacia lírica. Vemos a Miguel Marqués con su brillante **El Anillo de Hierro**, a Nicolás Manent con su versión, bastante mal recibida pero que habría que revisar, del **Don Juan Tenorio**, de José Zorrilla y, sobre todo, al gran maestro murciano Manuel Fernández Caballero. Tras una larga y fructífera estancia en Cuba, en donde recoge ritmos y giros

melódicos que años más tarde harán furor, por su exotismo, en obras como **Cuba Libre**, presenta en la Zarzuela, en 1876, su espléndido drama lírico **La Marsellesa**, con libro de Miguel Ramos Carrión. Su éxito se ve aún superado por **El Salto del Pasiego**, un truculento melodrama con texto de Luis Eguilaz. Son dos obras muy superiores al resto de la producción de Fernández Caballero dentro de la «zarzuela grande» o zarzuela en varios actos, excepción hecha de los simpáticos **Sobrinos del Capitán Grant**, todavía en repertorio. Pero los **Sobrinos**, al igual que **El Tributo de las Cien Doncellas** y **Sueños de Oro**, de Barbieri, pertenecían al llamado «Género Bufo», imitación bastante mal disimulada, aunque sazónada con algunas gotas de giros folclóricos de la opereta francesa. Esta moda, iniciada por el empresario Francisco Arderius, que había regresado de París para crear los **Bufos madrileños**, afectó lógicamente al desarrollo del genuino teatro lírico español con una epidemia de frivolidad a la que rindieron tributo muchos de los más eminentes libretistas y compositores de la época. La recuperación de un camino de verdadera ambición estética, dejando definitivamente atrás las «boutades» del alicantino José Rogel, habría de venir de la mano de un joven compositor, recién llegado de una larga estancia en Roma y París, pensionado por la Academia de Bellas Artes. Su nombre: Ruperto Chapí. El título que le valió uno



lina, **Una Vieja** y **El Juramento**, de Joaquín Gaztambide; **El Secreto de una dama**, **Sueños de oro**, **El Hombre es débil**, **Los chichones**, **Chorizos y Polacos**, **El Barberillo de Lavapiés** y, sobre todo, **Pan y Toros**, de Barbieri; **El Molinero de Subiza**, la obra cumbre de Cristóbal Oudrid...

La estructura italiana del discurso sonoro engarza temas populares que, en algunos momentos, son verdaderos ejemplos de recitado musical en idioma castellano; conquista que Adolfo Salazar, por otra parte siempre demasiado taxativo, negaba a la más genuina producción lírica española. Multitud de influencias, aparte la italiana, se aglutinan en las



Ruperto Chapí, en una RANCA y entrañable toma de la época.

de los éxitos más grandes de toda la historia de la escena lírica española: **La Tempestad**. La fecha del 11 de marzo de 1882 ha de quedar grabada con letras de oro en los anales del coliseo de la calle de Jovellanos. El Teatro de la Zarzuela había encontrado un rumbo que, en los años siguientes, le permitiría hacerse con el centro de la zarzuela en tres y cuatro actos, que todavía era vista como punto de partida para la consecución de la tan traída y llevada «ópera nacional española». Gracias a Chapí, el Teatro ofreció como novedad absoluta títulos ya para siempre recordables: **La Bruja** (1887), **El Rey que Rabió** (1891), **Los Mostenses** (1893), **El Duque de Gandía** (1894) y **Mujer y Reina** (1895). A su lado, forzoso es señalar obras reseñables de otros compositores, empeñados igualmente en la dignificación del teatro lírico: Antonio Llanos presenta su ópera **Cristóbal Colón** en 1892; Manuel Nieto **El Ángel Guardián** en 1893 y, por fin, la obra maestra del salmantino Tomás Bretón, compañero de Chapí como alumno de Arrieta y, al igual que el maestro de Villena, estudiante inquieto y ambicioso en Francia e Italia. Nos referimos a **La Dolores**, que, con libreto del propio Bretón a partir del

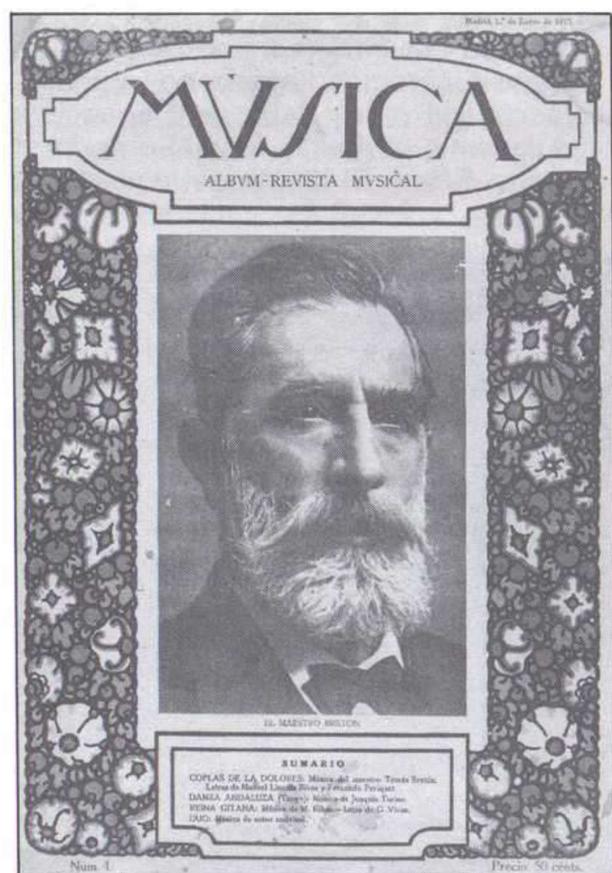
mina de oro para otros teatros. Y allí le instaló con las piezas que en el **Príncipe Alfonso** habían sido éxitos el verano anterior, tales como **Tío, yo no he sido** y el celeberrimo **Certamen Nacional**.

Pronto, sin embargo, el Teatro de la Zarzuela rivalizaría con Apolo y Eslava como plataforma de presentación de los más clamorosos éxitos del TEATRO POR HORAS. Hubo obritas de circunstancias, como **Los Baturros**, de Jackson Veyan y Manuel Nieto, hasta que, el 26 de febrero de 1890, se produjo el BOOM de **El Arca de Noé**, libro de Ruesga y Prieto y música del irresistible Federico Chueca, quien habría de obtener también en la Zarzuela el último gran éxito de su vida artística: **El Bateo** (1901). Pero Federico Chueca era el AMO de Apolo, al igual que Ruperto Chapí cuando ponía sus miras en el «género chico» (y lo hacían muy a menudo). La Zarzuela fue el teatro de dos compositores excepcionales: el sevillano Jerónimo Jiménez y el orondo Manuel Fernández Caballero, quien, tras cultivar con éxito la «zarzuela grande», como ya hemos visto, se pasó al teatro breve, del que, en un principio, allá por los primeros años setenta había sido un furioso detractor.

¿Cómo olvidar que en la Zarzuela Caballero estrenó **La Viejecita**, **Gigantes y Cabezudos**, **El Señor Joaquín** y dos obritas de inspiración taurófila, **El Padrino de el Nene** y **El Traje de Luces**, ésta última con libro de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero?

¿Cómo ignorar igualmente que en el coliseo de la Calle de Jovellanos, el más grácil y cultivado de los compositores del «género chico», Jerónimo Jiménez, dio a conocer la mayor parte de sus obras maestras, que dejaron boquiabierto por su calidad y frescura a todo un Igor Markevitch? Hablamos de **Los Borrachos**, pero también y muy principalmente de **El Baile de Luis Alonso**, **La Boda de Luis Alonso** y la maravillosa **Tempranica**, que el maestro andaluz quería convertir en ópera cuando le sorprendió la muerte, desengañado y huraño, ya en 1923.

Pero al lado de estas verdaderas LUMINARIAS del género (son palabras de Salazar), el Teatro de la Zarzuela fue marco del estreno de obras que merecen los honores de la reposición: **El Gaitero**, de Manuel Nieto (uno de los compositores peor tratados por la historia del teatro lírico español, por más que alguna de sus obras, como **Cuadros Disolventes**, **Los**



Portada del número de Música en el que apareció la edición de Coplas de la Dolores. 1 de enero de 1917.

drama original de Feliu y Codina, obtiene un éxito de apoteosis en su estreno, en 1895.

Justo un año antes, Tomás Bretón había presentado en el Teatro Apolo, la «Catedral del Género Chico», su maravillosa **Verbena de la Paloma**, con libro del maestro de saineteros que fue Ricardo de la Vega. El «Género Chico» eclipsa día a día a la «zarzuela grande»; la coexistencia se hace difícil. Ya en 1888 el Teatro de la Zarzuela estuvo cerrado por falta de obras nuevas. Así, como nos cuenta José Deleito y Piñuela en su admirable obra «Origen y Apogeo del Género Chico» (1949): *Entonces, a fines del año (1888), surgió una Empresa que creyó posible sacarle de su parálisis, implantando en él el «género chico», que, aunque en su primera etapa aún, estaba ya muy en auge y era una*

MOROS Y CRISTIANOS
ZARZUELA DE COSTUMBRES VALENCIANAS
EN UN ACTO, DIVIDIDO EN TRES CUADROS.
Original de Maximiliano Thous y Elias Cerdá.
Música del Mtro. José Serrano.

Nº 2. MARCHA MORA

LILÍ (Lejos) Eso es la música, ya viene, ya viene. GASTÓN ¡Los Mogos! ¡Los Mogos! AMPARO ¡Que orgullosa estoy de verte tan

PIANO (Dentro) Tamber

MELCHOR ¡Cuíto! AMPARO ¿De veras? MELCHOR ¡Lo dudas! Porque no habías de esturlo. AMPARO ¿No contestas? MELCHOR Déjame Amparo, déjame. AMPARO ¿Que te deje?

Que es esto Melchor, ya no me quieres? MELCHOR ¿No quererte yo? Eso es imposible, Amparo. ¡Te quiere siempre, toda mi vida, con toda mi alma! AMPARO Así quiero que me hables. MELCHOR Anda, que saquen las bandejas. AMPARO ¡Ay es verdad, yo mis-

ma. MELCHOR ¡Dios mío! ¿Será tan saqaz que pueda engañarme? ¡Ah, si lo fuera! Si lo fuera.... si lo fuera.... ¡Eh para ella el mejor castigo sería el desprecio, pero para él.... ¿pero quien es él? ¡Nadie! ¡No puedo vengarme! DANIEL Amigo

Melchor, ya están ahí los suyos. Un abrazo y que sean muy felices las fiestas para el capitán moro. MELCHOR Gracias Daniel, y que se divierta el capitán cristiano. DANIEL Hasta mañana. MELCHOR Adios. DANIEL Amparo, muy buenas tardes. AMPARO Adios, Daniel. DANIEL (aparte) ¡Hasta la noche!

(El tambor seguirá tocando el ritmo de marcha hasta que Melchor diga: Que se divierta el capitán cristiano. Inmediatamente después de estas palabras, tocará el redoble final.)

UNION MUSICAL ESPAÑOLA. Editores. MADRID
Es propiedad. Todos los derechos son reservados.

Primera página de Moros y Cristianos («Marcha Mora»).



Caricatura de Tomás López Torregrosa, aparecida en Madrid Cómico, en su número de abril de 1897.

Belenes, El Gorro Frigio y Certamen Nacional, sean auténticas joyas y siempre un modelo de bien hacer musical). Mencionemos también **Los Camarones**, una divertidísima bufonada de Carlos Arniches, con música de «Quinito» Valverde y Tomás López Torregrosa, discípulo predilecto y paisano de Ruperto Chapí; **La Buena Sombra**, de Apolinar Brull; **El Guittarrico**, del absolutamente olvidado Agustín Pérez Soriano y **El Angel Caído**, de Federico Jaques y el maestro Brull, que, para esta verdadera obra maestra realizó una partitura delicada y directa, aunque sin la verdadera garra que requería el precioso texto...

Un estreno muy significativo fue el de **La Balada de la Luz**, el 13 de junio de 1900. Con él hace su aparición en la escena del Teatro de la Zarzuela quien habría de ser la gran figura del teatro lírico español en el primer tercio del siglo XX: Amadeo Vives. Cuatro años más

tarde, con **Bohemios** y **El Húsar de la Guardia** (escrita en colaboración con Jiménez) alcanzaría dos de los triunfos más apoteósicos de la historia del Teatro, que, ya en 1927, ofrecería al público madrileño su última creación teatral significativa: **La Villana**.

Comenzando el siglo, el relevo generacional se impone, aunque en los primeros años coexisten los grandes maestros con los recién llegados. El glorioso Ruperto Chapí estrena en 1904, **La Tragedia de Pierrot**, tal vez la partitura más delicada, de aliento casi impresionista, del maestro alicantino; en 1907 tiene lugar la primera y brillantísima representación de **La Patria Chica**, uno de los últimos éxitos del «género chico». Su joven paisano, José Serrano, deslumbra al público madrileño con **Moros y Cristianos** y, ya en 1916, **La Canción del Olvido** obtiene lo que podríamos definir como un verdadero triunfo a escala nacional.

Dos años antes, un andaluz de Algeci-

ras, violinista en la orquesta del Teatro, se estrena como compositor teatral con **El príncipe bohemio**. Su nombre: Rafael Millán, que, definitivamente radicado en Barcelona, dará al repertorio lírico español obras del fuste de **El Pájaro Azul** y **La Dogaresa**.

En fin, trazar siquiera someramente la historia de los estrenos que tuvieron lugar en el Teatro de la Zarzuela en el siglo XX es tarea casi imposible: **Maruxa**, **La Vida Breve**, **Margot**, **Los Gavilanes**, **El Caserío**, **La Meiga**, **La Tabernera del Puerto** y los nombres gloriosos de Vives, Falla, Turina, Guridi y Conrado del Campo, al lado de los nuevos recién llegados: Guerrero, Alonso, Rosillo, Luna, Moreno Torroba, Sorozábal; todo ello conforma un rico panorama, a veces desconocido, a veces vergonzosamente infravalorable. Un panorama que, por derecho propio, puede inscribirse con fuerza en el devenir y los logros de la más ambiciosa, luminosa y plena historia cultural de España.

H. Delgado
XXV

La Calesera. Zarzuela en tres actos.
Letra de Emilio G. del Castillo y Luis M. Román
Música del M^{tro} Alonso

EDICIÓN EXCLUSIVA "EDIMES" P^{ta} y MARGALL-7. (ENTRADA, SALUD, 19) MADRID. T. 27-26-H

ANTE EL INMINENTE INICIO DE LA TEMPORADA DE OPERA EN EL TEATRO DE LA ZARZUELA

Por Carlos Ruiz Silva

El próximo 4 de febrero y con la puesta en escena de **Mefistofele**, de Arrigo Boito, se inaugurará en el Teatro de la Zarzuela la temporada de ópera de 1987, luego de los conciertos-homenaje a Guridi y Usandizaga y las breves actuaciones del Ballet Nacional. Ya en el número del pasado mes de septiembre comenté con cierta amplitud el programa oficial de la temporada, aunque entonces todavía no se habían despejado algunas incógnitas. A los interesados les remito a aquel artículo «Una mirada al próximo pasado, una mirada al próximo futuro».

La máxima novedad con respecto a lo allí comentado reside en la confirmación definitiva del montaje de **Carmen**, no en el Teatro de la Zarzuela sino en la Plaza Mayor, con tres representaciones los días 18, 20 y 22 de julio. Protagonista será la mezzosoprano Stefania Toczyska, que antes, en marzo, interpretará el papel principal del **Orfeo**, de Gluck. Junto a ella, la soprano Ilona Tokody en «Micaela», Justino Díaz en «Escamillo» y, naturalmente, Plácido Domingo, para quien y por quien realmente se monta la ópera, en uno de sus mejores papeles, el atormentado «don José», personaje que ya interpretó hace unos años en la Zarzuela junto a la gran mezzo soviética Elena Obratzsova en una de sus mejores actuaciones en Madrid. El resto del reparto está dentro de un buen nivel, aunque no creo que la «Micaela» sea el papel más apropiado para las características de Ilona Tokody. Cómo hace el papel tan apasionante de «Carmen» Stefania Toczyska, cantante sólida, es una aventura que esperemos salga bien. El ver y escuchar a Teresa Berganza haciendo este personaje parece una esperanza definitivamente perdida. La escenografía ha sido encomendada a Gil Parrondo, veterano decorador de producciones teatrales y sobre todo cinematográficas, los figurines a Pedro Moreno, la dirección escénica a José Tamayo, hombre de larga experiencia en este tipo de grandes espectáculos y la dirección musical a Luis Antonio García Navarro. La aventura puede resultar interesante aunque peligrosa dada las dificultades de todo tipo que acechan a las representaciones al aire

Plácido Domingo
cantará Carmen en
la Plaza Mayor de
Madrid.
Naturalmente, se
encargará del papel
de «Don José».



libre. En principio demos un voto de confianza a la idea ya que es siempre interesante la captación de un público nuevo, que de otro modo difícilmente acudiría a un teatro de ópera. La unión de uno de los más populares títulos de todo el repertorio —y el favor de que goza **Carmen** es verdaderamente grande entre los públicos de la más diversa condición— con el divo más admirado y querido por los madrileños es garantía de una afluencia masiva a estas representaciones. Si no se cae en la ESPAÑOLADA o en la espectacularidad banal, esta **Carmen** puede suponer un magnífico antecedente para posteriores experiencias en uno de los marcos más bellos de Madrid.

En el Teatro de la Zarzuela, recordemos, se celebrarán 35 representaciones, con siete títulos. Además de los mencionados **Mefistofele** y **Orfeo, Wozzeck, Il Trittico, Così fan tutte, Romeo et Juliette** y **Don Pasquale**, cuyos repartos, dirección y decorados ya comentamos en su momento, si bien faltaban por confirmar los registros de **Orfeo, Così** y **Romeo**. Son éstos, respectivamente, Mario Corradi, Radu Boruzescu y Giuseppe di Tomasi. Desgraciadamente, y una vez más, hemos de lamentar la ausencia de compositores

españoles, aspecto éste que la dirección de la Zarzuela debe decidirse a afrontar de una vez por todas y que, por lo que a mí respecta, no me cansaré nunca de señalar.

Los puntos culminantes de la temporada, al menos a priori, se encuentran en el **Mefistofele**, obra que se escenifica por vez primera en la Zarzuela, con la presentación en el papel titular del gran bajo soviético Evgeny Nesterenko —voz de gran calidad en centro y graves y algo menos en los agudos— y la colaboración de Montserrat Caballé —el monstruo sagrado por antonomasia de la lírica mundial— en el, desgraciadamente breve, papel de «Margarita» que, pese a haberlo grabado en disco (al igual que el de «Helena»), no lo ha interpretado nunca en escena. Es de esperar que la diva se encuentre bien de voz y nos depare una soberbia escena de la muerte de la heroína. Otro aliciente es la actuación de Romano Gandolfi que hace su debut en la Zarzuela (no en Madrid donde dirigió el **Requiem**, de Verdi, en el Real) en su doble faceta de director de orquesta y del coro.

Son también representaciones especialmente esperadas las del **Romeo et Juliette**, de Gounod, que asimismo sube, por vez primera al escenario de la Zarzuela y que

cuenta con la siempre deseada intervención de otro divo muy querido en Madrid, Alfredo Kraus, especialista en este tipo de ópera romántica francesa. Junto a él debuta Ana María González a la que deseamos esté a la altura de las circunstancias. Se trata, además, de una de las, por desgracia, escasas voces españolas con posibilidades de hacer una carrera internacional que han surgido desde José Carreras y Juan Pons.

Otro importante reparto es el de **Il tabarro** que reúne, precisamente, a Pons, al tenor soviético Vladimir Atlantov, un "spinto" de voz muy poderosa, y a Mara Zampieri que realiza con esta ópera su debut en Madrid después de haberse presentado ya en los principales escenarios del mundo. Si los tres protagonistas de esta sombría y genial ópera de Puccini alcanzan la calidad del anterior montaje de la Zarzuela —con Domingo, Carroli y una espléndida Gulín— tendremos un buen motivo para estar satisfechos. El propio Juan Pons tendrá una excelente oportunidad para mostrar lo versátil de su arte al incorporar, además, el papel protagonista de **Gianni Schicchi**, en el que puede lucir sus dotes histriónicas en abierto contraste con su personaje anterior. Pons es un buen cantante, algo irregular, que todavía no ha dado el salto definitivo de su carrera a ese puesto de primera fila mundial que interpretaciones como "Simon Boccanegra" o "Falstaff" parecían presagiar. Aún está a tiempo.

Dos de las más acabadas obras maestras del siglo XVIII —**Orfeo ed Euridice** y **Così fan tutte**— están encomendadas a la batuta de Antoni Ros Marbà, un director que en los últimos años ha venido mostrando su valía en el foso de la Zarzuela en títulos tan difíciles y cimeros como **Tristán**, **Pelleas** o **Elektra**. Es de desear que los repartos de ambas —entre los que se

encuentran nombres como Lella Cuberli, Judith Blegen o Enedina Lloris, además del veteranísimo Sesto Bruscantini— resulten con la necesaria adecuación estilística.

Inmediatamente después de las representaciones de **Mefistofele** y antes de las de **Orfeo** se darán en la sala Olimpia y como actividad paralela cuatro representaciones de **Sin demonio no hay fortuna**, un espectáculo sobre «Fausto» con libro de Leopoldo Alas y música de Jorge Fernández Guerra, en coproducción con el Centro para la difusión de la música contemporánea y el Centro de nuevas tendencias escénicas. Es ésta una iniciativa verdaderamente interesante, sobre todo pensando en la continuidad. Al parecer, cada año se encargará a dos autores españoles —texto y música— una obra escénica relacionada con un título operístico. En el de este año es el tema de Fausto, tan abundantemente tratado en la música y la literatura. Aunque, como es obvio, desconozco la mencionada obra de Fernández Guerra, las piezas que he escuchado de este joven compositor —singularmente su **Concierto para violín y orquesta**— me hacen abrigar lógicas esperanzas acerca del buen resultado del encargo.

Cuando aparezcan estas líneas se habrá celebrado ya el homenaje a José María Usandizaga con la versión de concierto de **Las golondrinas**, dirigida por Miguel Ángel Gómez Martínez. De nuevo habrá que echar la culpa al tiempo y a las fechas para admitir que la representación de esta obra haya sido sustituida por un simple concierto. De cualquier modo, la Zarzuela tiene entre sus muchas deudas pendientes para con la música española, los homenajes a Guridi y Usandizaga. Y aunque parezca exagerado, sé de algún aficionado de Euzkadi que comentando este hecho achacaba al centralismo y a un

sentimiento antivasco el que no se celebren los centenarios de ambos músicos con los debidos honores, esto es con la representación de sus obras.

El panorama de la temporada en la Zarzuela se completa con una nueva audición en concierto, esta vez de una ópera de Puccini raramente escenificada: **Le villi**, con dirección de Gómez Martínez y un reparto que todavía no se ha anunciado oficialmente (los conciertos serán el 2 y 3 de mayo) y una "Gala de la ópera" (el día 25 de ese mismo mes) consistente en un recital de Marilyn Horne, una de las más famosas mezzosopranos de la actua-



Marilyn Horne, acompañada por el pianista Martin Katz, actuará en una «Gala de ópera» fuera de abono.



Sesto Bruscantini ha actuado en «La Zarzuela» desde 1964, año del I Festival de la Opera en Madrid. Esta temporada intervendrá en *Così fan tutte*, de Mozart.

lidad, que será acompañada por el excelente Martin Katz. Sería deseable, al igual que se hace en numerosos teatros de ópera de todo el mundo, que este tipo de recitales se celebrase con más frecuencia, pues suponen un buen complemento a las representaciones y una oportunidad para conocer a los grandes nombres de la ópera en una faceta diferente. ¿Sería posible que los responsables de la Zarzuela consiguiesen para futuras temporadas traer a nombres como Dietrich Fischer-Dieskau, Irina Arkhipova o Joan Sutherland?

El programa pues "Opera 87" del Teatro Nacional de la Zarzuela ofrece no pocos alicientes al aficionado. Si el número de representaciones y de títulos sigue siendo escaso para lo que nosotros deseáramos es de esperar que el esfuerzo que se viene realizando para dignificar estas temporadas en todos sus aspectos —repartos, montajes, elementos estables— desembogue en una verdadera gran temporada, de al menos cien sesiones anuales, en el futuro Teatro Real.

LA PRODUCCION DE «MEFISTOFELE»

Por Rafael Banús

El 4 de febrero se abre el ciclo Opera 87 en el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela con **Mefistofele**, ópera de Arrigo Boito estrenada en el Teatro alla Scala de Milán el 5 de enero de 1968, y que nunca se ha representado en La Zarzuela. El título más célebre de cuantos es autor el poeta, compositor, director de orquesta, libretista y crítico musical Arrigo Boito (Padua, 24 de febrero de 1842, Milán, 10 de junio de 1918) es una de las más interesantes creaciones basadas en el inmortal «Fausto», de Goethe y una de las óperas más originales de todo el repertorio, cuya puesta en escena presenta enormes exigencias musicales y teatrales.

El Teatro Lírico Nacional La Zarzuela ha reunido a grandes nombres para esta nueva producción, en la que Montserrat Caballé canta por primera vez en escena el personaje de «Margarita», que ha llevado al disco bajo la dirección de Julius Rudel. A su lado, se presentan en Madrid dos cantantes rusos habituales de los principales coliseos, el bajo Evgeni Nesterenko («Mefistofele») y el tenor Iuri Marusin («Fausto»). Junto a ellos, la juvenil presencia de Agnes Habereder («Elena»), que regresará en marzo a La Zarzuela para cantar el papel de «Marie» en la nueva producción de **Wozzeck** de Alban Berg a cargo de José Carlos Plaza y Edmon Colomer.

Completan el reparto Mabel Perelstein («Marta»), Dolores Cava («Pantalis»), José Ruiz («Wagner») y Ricardo Muñiz («Nereo»). La dirección escénica corre a cargo de Emilio Sagi. Los decorados y figurines son del prestigio escenógrafo suizo Toni Businger. El maestro italiano Romano Gandolfi está al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós) y el Coro Titular del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Los bailarines y pedagogos Lydia Azzopardi y Cesc Gelabert se encargan de la expresión corporal y la coreografía.

Hemos entrado en contacto con algunos de los principales participantes en esta producción para que nos hablen de los pormenores de su trabajo. La primera etapa comenzó en el pasado mes de junio, con las primeras conversaciones entre el director de escena Emilio Sagi y el escenógrafo Toni Businger, a las que siguieron nuevos encuentros en septiembre y octubre, en los que nacieron los



Portada de la partitura de Mefistofele (reducción para piano), de Arrigo Boito.

prebocetos para el montaje. También en septiembre, Emilio Sagi tiene una charla muy positiva con el director musical Romano Gandolfi, que le anima para la realización de una puesta en escena audaz e innovadora.

El trabajo de Emilio Sagi

Romano Gandolfi, señala Emilio Sagi, se sintió aliviado cuando le dije que, en el difícil prólogo, que yo veo como un oratorio, todo el coro estaría presente en la escena. El prólogo de **Mefistofele** es un gran reto para los directores musicales, ya que, en muchas ocasiones, el coro está colocado fuera del escenario y no puede seguir las órdenes del director. Durante las representaciones de **La Walkyria**, de Wagner, en el pasado mes de mayo, en las que Montserrat Caballé cantó también

por primera vez en escena el personaje de «Sieglinde», la gran soprano catalana solicitó de Sagi una puesta en escena de **Mefistofele** que tuviera gran dramatismo, elemento que concordaba perfectamente con las intenciones del regista asturiano.

Nacido en Oviedo, el joven director escénico Emilio Sagi procede de una familia de gran tradición lírica, a la que pertenecen los famosos cantantes Emilio Sagi-Barba y Luisa Vela, que estrenaron **Las Golondrinas**, de Usandizaga en 1914, y el baritono Luis Sagi-Vela. Después de obtener el doctorado en Filosofía y Letras por la Universidad de Oviedo, Emilio Sagi estudio musicología en la Universidad de Londres y trabajó con el prestigioso director escénico John Cox en la Scottish Opera. Su labor en La Zarzuela empezó en 1982 con una deliciosa producción de **Don Pasquale**, que se repondrá en el mes de abril, con Enzo Dara y Enedina Lloris,

bajo la dirección de Miguel Angel Gómez Martínez, director musical asociado del Teatro.

Después ha puesto en escena **La Fanciulla del West, Rigoletto, La Cenerentola, Il Campanello y Pagliacci**. Actualmente es director de repertorio en La Zarzuela. A su juicio, *el director escénico de ópera debe partir de la música, puesto que dice más que el texto, tiene más fuerza. Esto se ve claramente en un personaje como el de «Lady Macbeth». Boito era un hombre genial, poseedor de una gran cultura, y presenta una versión muy fuerte del tema fáustico, influida por la música del norte, especialmente de Wagner. La música es muy espectacular. Esta grandiosidad procede del Fausto de Goethe, en el que están condensados lo blanco y lo negro. Este dualismo entre la luz y las tinieblas aparece en muchos trabajos de Boito, en su ópera Nerone y en sus libretos para Falstaff y La Gioconda, girando invencible como una imagen cósmica que se repite. Hemos querido partir de aquí, diseñando un gran cráter translúcido que adapta diferentes colores. Al fondo, una gran pantalla que muestra un cielo turbio, pardo, de novela gótica, y representa el reflejo de los espíritus. Es un decorado conceptual, un todo sugerido por Boito. Hemos querido ambientar las escenas reales a principios de siglo, aunque no hemos buscado la actualidad, sino un intento de clarificar la idea. La uniformidad del decorado único varía con la utilización de la superficie giratoria, que sigue el ritmo de la partitura, y en las escenas oníricas nocturnas. Así, la noche de Walpurgis, que termina con una «fuga infernal», intenta ser caótica; las montañas del Harz, con sus perversas brujas nórdicas, están llenas de barroquismo y exageración. La noche griega presenta una placidez ficticia, con unas columnas corintias que simbolizan el «kitsch» de lo griego bello, un falso clasicismo bonito y ridículo, al son de las arpas, con un cielo azul y edulcorado. Fausto es el ser puro, que quiere ser «bello» (que cada uno*

entienda lo que quiera bajo este concepto). «Mefistófeles», en cambio, es la teatralidad, la sofisticación. «Margarita» representa la simpleza, la belleza, y es la única que conserva lo puro dentro de la grisura. Unas luces blancas proyectadas sobre el fondo matizan la música de las esferas, al final de la obra, cuando «Fausto», por fin, ha encontrado el ser bello.

Los ensayos comenzaron el 5 de enero para el coro, el ballet y los figurantes, en la sala de ensayos, y el día 12 continuaron, ya en el escenario, con todos los elementos del decorado. La escena está repleta de participantes: 17 bailarines en los tres actos, 23 figurantes, 90 miembros del coro y 30 del coro infantil. A ellos se unen los solistas, que se incorporaron al montaje hacia el 20 de enero. Los cantantes quieren que se les dirija, manifiesta Emilio Sagi. Cuando no les motiva lo suficiente, quedan defraudados o, incluso, lo declararían abiertamente.

Toni Businger en La Zarzuela

Este montaje de **Mefistofele** supone el primer trabajo en España del prestigioso escenógrafo suizo Toni Businger, uno de los nombres más importantes del momento en este campo. Su carrera empezó en 1957 en la Opera de Zurich. A partir de entonces, desarrolló su actividad en las principales ciudades europeas. En 1967 hizo su debut americano en la Opera de San Francisco. Toni Businger nos habla de sus comienzos: *A través de los estudios de literatura en la Universidad de Zurich entré en contacto con el teatro hablado. A los treinta años ya había realizado mis primeros diseños. Mi preparación ha sido autodidacta, no académica. Sólo se aprende con la experiencia.* Businger, que tiene en su haber más de trescientas producciones para ballet, ópera y teatro, es un hombre inquieto al que le interesan los más variados proyectos. Recientemente, ha estrenado en la Volksoper de Viena **Fra Diavolo**, de Auber, con el di-

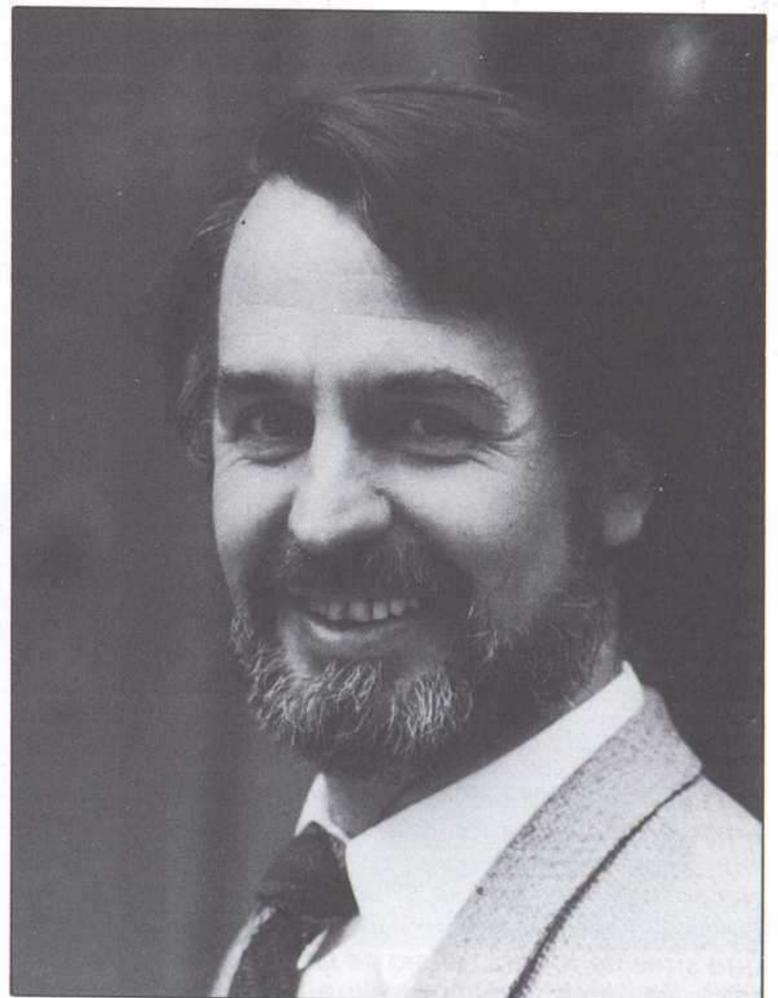
rector Nathaniel Merrill, y entre sus planes figura un ballet basado en «Rojo y Negro», de Stendhal con música de Berlioz, en la Opera de Zurich. La colaboración con Emilio Sagi ha sido tan satisfactoria para él que ha accedido a diseñar **El rapto del serrallo** en la próxima temporada de La Zarzuela.

Mi primer trabajo en España ha resultado una experiencia muy satisfactoria. Aún se está construyendo la infraestructura del teatro. Por ejemplo, no hay talleres propios, lo que dificulta la labor. Pero hay un gran entusiasmo. Me entrevisté por primera vez con Emilio Sagi en el mes de junio. Después de unas breves palabras, parecía que nos conocíamos desde siempre. No ha existido ningún problema. Tiene una mentalidad muy positiva, disfruta trabajando y es muy espontáneo. Además, sabe transmitir su entusiasmo. Ha sido un trabajo en común muy atractivo. Businger se declara partidario de un equilibrado trabajo de equipo entre el director de escena y el escenógrafo. *Debe haber una consideración bilateral entre ambos. Un color equivocado, como decía el gran Teo Otto, puede hacer fracasar la mejor dirección escénica.* Aunque es partidario de una estrecha colaboración entre ambos, Businger no está ligado a ningún teatro de ópera ni equipo determinado. *Esto me ofrece una mayor variedad de posibilidades, según el carácter de los diferentes registros. Siempre entro en contacto con gente nueva como es el caso de este Mefistofele.*

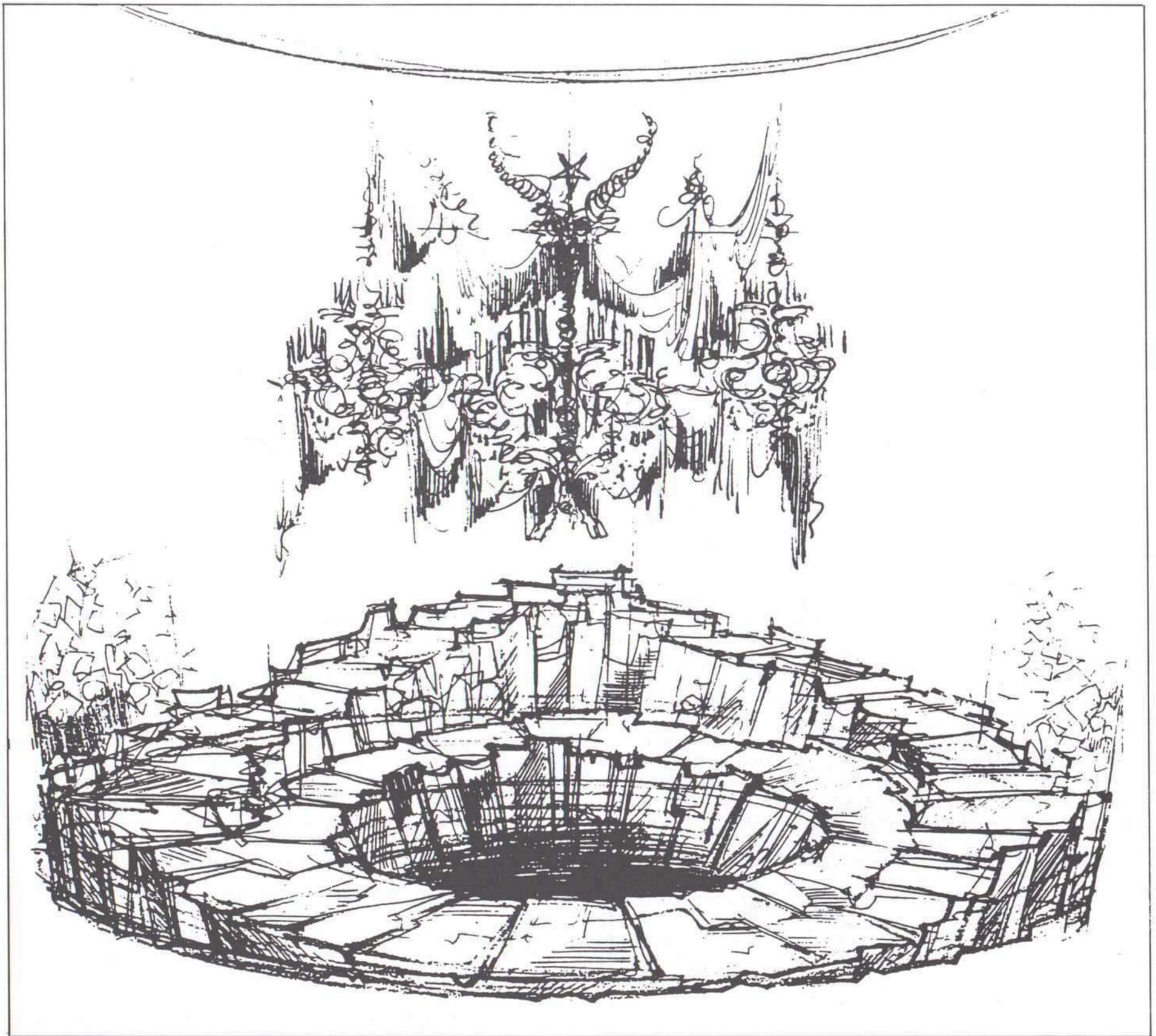
Businger no ha sentido, como algunos decoradores, la tentación de pasarse a la dirección de escena, aunque ha recibido ofertas. *La elaboración de los decorados y el vestuario es una profesión en sí. Como en todo arte, hay que tener capacidad y sentir la necesidad de expresarse por medio de ellos.* La producción madrileña representa la segunda ocasión que Businger se enfrenta con la obra de Boito. *La hice en una ocasión, en Miami, hace aproximadamente ocho años. La base la formaba una inmensa tabla medieval.*



Emilio Sagi (izquierda) se ha encargado de la dirección escénica de esta nueva producción de Mefistofele.



Los decorados y figurines son del prestigioso escenógrafo suizo Toni Businger.



Boceto del trabajo escenográfico de Toni Businger.

Pensé que, si volvía a hacer **Mefistofele**, utilizaría un concepto muy diferente. Ahora ha tenido la oportunidad de hacerlo, y no ha dudado en elaborar un audaz diseño de gran belleza plástica.

No hemos querido hacer siete escenas, sino una decoración unitaria global. En el prólogo se explica la creación del mundo. Es, en un doble sentido, el origen del teatro del mundo. Este origen está concebido desde el centro del escenario, un cráter que simboliza el mundo de «Mefistofele» (que, no en vano, es el protagonista de la ópera, y no la tragedia de «Fausto» y «Margarita», como en Goethe). Desde el principio, Emilio y yo remitimos a un centro que supone un corte en la esfera terrestre. El escenario giratorio señala, en su origen, esta creación del mundo. Hemos empleado las posibilidades del movimiento del escenario para ofrecer distintas perspectivas desde el punto de vista dramático. El otro elemento fundamental es el ciclorama que sirve de fondo, reflejo de las atmósferas: un cielo azul y estrellado que

adquiere colores parduzcos, comentando la lucha interna de «Fausto».

Es también una abstracta tierra de nadie, que sirve para delimitar el marco dramático. Hemos querido concentrarnos en lo esencial y lo absolutamente necesario, y no en una decoración caprichosa.

El estudio de «Fausto» muestra algunos libros. En el jardín de «Margarita» se ve una fuente, un arbolillo, un viejo banco, sencillo y burgués, símbolos del modo de vida en los que se enmarca la historia de amor, la primavera de «Margarita». Como ve, no vamos a contar un cuento de hadas ni una balada popular. También los figurines participan de este alejamiento del **Fausto** tradicional. En el vestuario, no hemos seguido una línea unitaria, ya que no queremos fundarnos en una época determinada. Con ello intentamos conseguir una mayor cantidad de alusión. Hemos tomado elementos del carnaval alemán medieval; «Margarita» y «Marta» van ataviadas según la moda de finales del XIX, etc. Trajes griegos y barrocos se unen en un baile de disfraces

surrealista, intemporal y universal, una panorámica a través de los siglos. Los rasgos del siglo XX se limitan a la instalación de luces. No me parece correcta la modernización de la historia, ni tampoco necesaria. Presentar a «Fausto» como punk o cantante rock es demasiado obvio y está demasiado visto. Porque Toni Businger cree profundamente en el componente estético de la puesta en escena. En las piezas, busco una abstracción decorativa, que lleve el sello personal de su autor. Prefiero hacer algo bello a lo puramente funcional. Lo funcional puede tener una belleza poética. Frente a la doctrina ascética, escojo el vitalismo barroco, para transmitir al público la alegría y la pasión por el teatro.

...y dos grandes figuras de la danza

El trío (o mejor, el cuarteto) responsable de la parte escénica de este **Mefistofele** se completa con Cesc Gelabert y

Lydia Azzopardi, los ENFANTS TERRIBLES de la danza contemporánea en nuestro país, que compaginan su actividad actualmente entre la ópera de Boito y el estreno de «El Público», de García Lorca. Cesc Gelabert ha adoptado las más modernas técnicas corporales de la escuela norteamericana y ha participado en numerosos espectáculos vanguardistas, en algunos de ellos con el compositor Carles Santos.

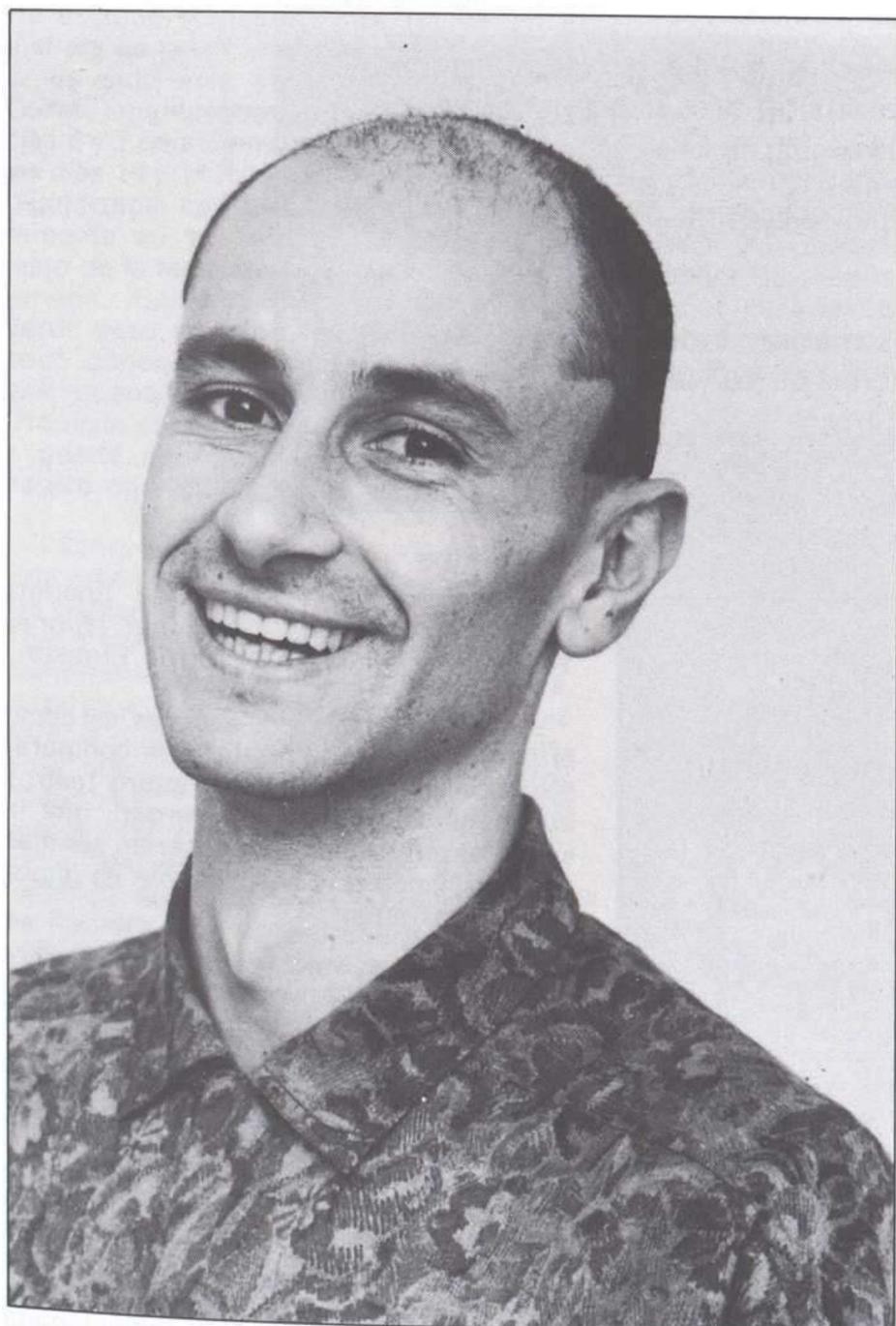
Lydia Azzopardi, de nacionalidad inglesa, ha colaborado con destacadas personalidades del mundo del teatro y la danza, como Jérôme Savary y Maurice Béjart. La experiencia de Gelabert y Azzopardi con el mundo de la ópera no es muy extensa, pero sí intensa. Su primer trabajo fue en octubre de 1985 en la Ópera de París con **La vera storia** de Italo Calvino y Luciano Berio, en la que Emilio Sagi era ayudante de dirección de Lluís Pascual. El entendimiento fue tal, que no dudaron en acudir a su invitación para coordinar no sólo las dos grandes escenas de ballet (las dos noches de Walpurgis, la clásica y la romántica), sino el movimiento corporal de toda la obra. *La labor en La vera storia fue fascinante. Se trataba de empezar desde cero, teniendo al compositor en los ensayos. Era una obra nueva para todos, llena del intelectualismo de los años setenta. El escenario estaba lleno de gente: cantantes, extras, acróbatas...*, señala Cesc Gelabert.

En mayo de 1986, participaron en la

Salome de realismo futurista de Jorge Lavelli, en Zurich, y de nuevo París. **Salome** fue un trabajo difícil, ya que la «Danza de los siete velos» corta el ritmo dramático de la obra. Resultó muy interesante, ya que Lavelli aplicó a los cantantes un sistema «de actor», en el que nosotros estábamos encargados del control del movimiento, un movimiento utilizado como código. Fue impresionante ver cómo una cantante de ópera tradicional como Edda Moser, con una ya larga actividad, se aplicaba a seguir un movimiento difícil, afirma Lydia Azzopardi. Para ella, trabajar en el montaje de una ópera es una experiencia muy positiva. *Es un teatro total, lleno. Por una parte, la coreografía es más fácil, ya que hay un guión, y existe un filtro con el director, sin perder la identidad propia. En contrapartida, está limitado por el marco. Me resulta nuevo tratar con cantantes y diferentes personas que no están relacionadas con la danza, de distintas edades, con lo que se da una atractiva mezcla. Durante la selección de bailarinas, que intervendrán en las representaciones, Cesc Gelabert expone las líneas maestras de su coreografía. Nuestra misión es ayudar al conjunto. En Mefistofele hay una parte de importancia para ballet. Es una música alegre, «demoníaca», mezclada con el canto, al que no distorsiona. Las dos noches de Walpurgis, el pandemonium romántico y el sueño clásico, más divertido, dejan la puerta abierta a la fantasía. También está*

el sentido popular de las escenas de Frankfurt. Todas tienen distinto sentido, que se ha de reflejar en el diferente carácter de cada coreografía. Gelabert señala que la mayor dificultad radica en el movimiento de los miembros del coro. El coro está formado por noventa personas, y es el fundamento de la obra. Resulta lo más complejo de nuestro trabajo, ya que hay que evitar el estatismo. Durante el ensayo de la noche de Walpurgis clásica, se oye mencionar el nombre de Balanchine.

Bueno, aclara Lydia Azzopardi, nosotros tenemos una preparación ecléctica, no sólo de ballet clásico. Para la noche de Walpurgis clásica, hemos querido crear un movimiento lineal, un poco irónicamente, como el Balanchine de los años cincuenta. Pero, a la vez, para huir del «pastiche», hemos incluido también el dinamismo, la energía y la novedad de la escuela de Graham. La contribución de Cesc Gelabert y Lidia Azzopardi al espectáculo puede atraer la atención del público del ballet. Dentro de la cultura del espectáculo, afirma Gelabert, lo interesante es que se realicen producciones de este tipo, que suponen una contribución al cambio de la estética de la ópera. Su trabajo, por otra parte, puede provocar la polémica entre el público tradicional de los espectáculos de ópera, si bien, como declara Lydia Azzopardi, hemos pensado sin estar condicionados por el público. Es mejor el rechazo que la indiferencia.



Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi, dos importantes figuras de la danza, coordinarán las escenas de ballet y el movimiento corporal.

ENCUESTA DIRIGIDA A PARTICIPANTES EN LA TEMPORADA 1987 DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

RITMO se ha dirigido a un buen número de participantes en la temporada de ópera 1987 para esta encuesta, con el fin de conocer las opiniones de los más directos protagonistas de la misma, complemento que consideramos indispensable al contenido monográfico de nuestro número. Han sido muchos, pero, como era de esperar, menos los que han contestado. Amabilidad y facilidades ha sido la tónica general por parte de los encuestados, aunque alguna de las figuras requeridas se ha negado a participar aduciendo razones de no fácil comprensión. Por otro lado, ha resultado materialmente imposible contactar con algunos artistas (caso de Plácido Domingo o Alfredo Kraus, por ejemplo), a pesar de las numerosas gestiones que hemos realizado a tal efecto. En cualquier caso, queremos mostrar nuestro agradecimiento a todos ellos, tanto a los que han prestado su colaboración como a los que han preferido callar.

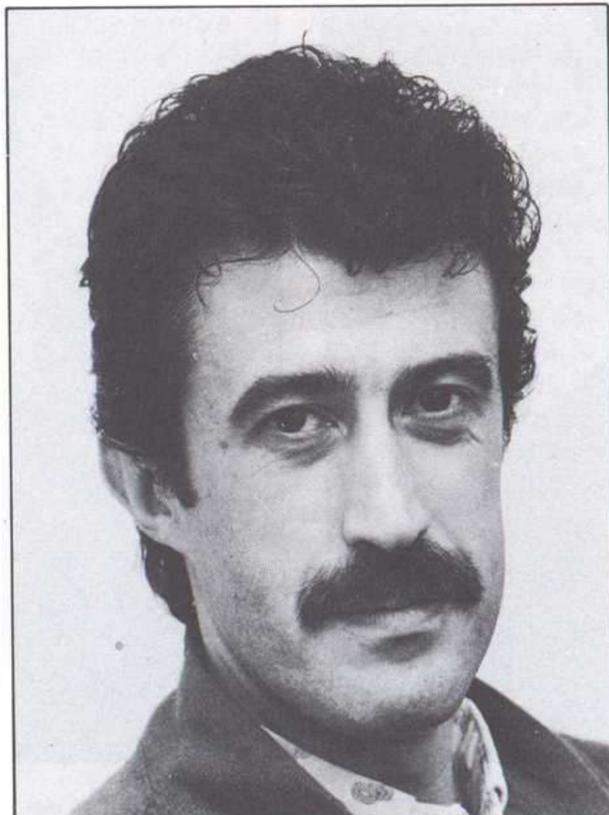
PREGUNTAS

- 1 ¿Cómo ve Vd. el cartel de la temporada del Teatro de la Zarzuela preparado para este año? ¿Qué repercusión cree que puede tener el mismo en la vida cultural madrileña?
- 2 Y en el orden a su presencia en dicho cartel, ¿podría Vd. referirse a la misma?
- 3 ¿Qué valoración hace Vd. de los medios técnicos que ofrece el Teatro de la Zarzuela para la realización de su trabajo y qué juicio le merece la Sala, en relación a la utilización de los mismos?

EMILIO SAGI

—Creo que es un cartel sumamente interesante, ya que por primera vez se ponen en escena en este Teatro títulos como **Mefistofele**, **Orfeo ed Euridice**, **Il Trittico** y **Romeo et Juliette**, junto con óperas tan conocidas por el público como **Carmen** y **D. Pasquale**. También me parece muy importante la innovación de los conciertos en este Teatro.

—Dirigiré dos títulos esta temporada. La nueva producción del **Mefistofele**, de Boito, para la que cuento con un gran equipo de cantantes, como Caballé, Nesterenko, Marusin y Habereder, y con unos colaboradores artísticos de gran categoría como el escenógrafo suizo Toni Businger y los coreógrafos Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. Mi otra puesta en escena será la reposición del **Don Pasquale**, que hice en este Teatro con el escenógrafo Julio Galán en el año 1982 y que obtuvo un gran éxito. Esta vez los cantantes son

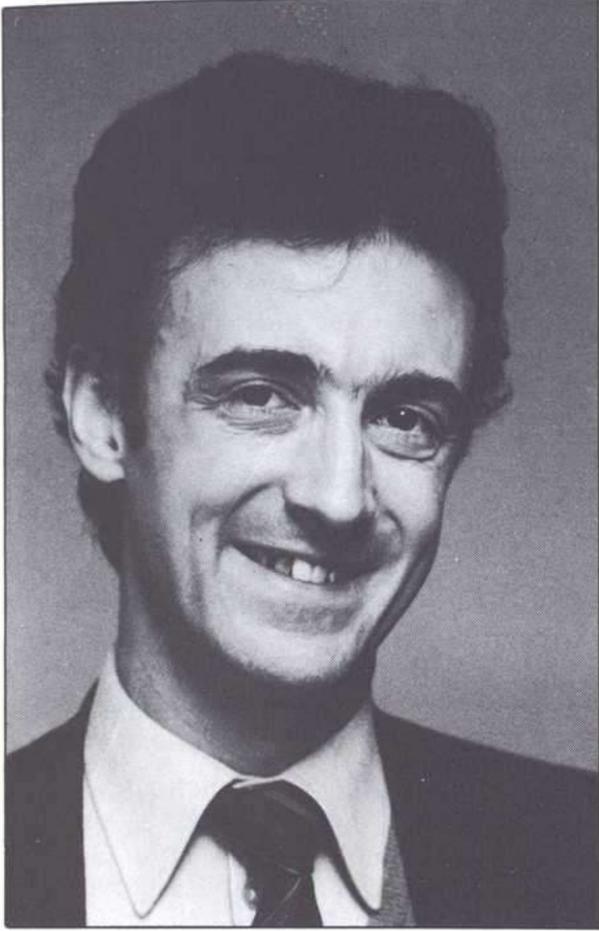


distintos con la novedad de Enedina Lloris como Norina y el tenor japonés Yoshihisa Yamahi en el rol de Ernesto.

—Los medios técnicos actuales, así como el personal de este Teatro son comparables con los de muchos grandes teatros europeos; aunque, sí es verdad, que la sala y el palco escénico deberían ser más grandes; cosa que actualmente es imposible de arreglar.

MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ

—Con respecto a los títulos presentados en la temporada, nosotros nos hemos quedado un poco descontentos por no haber podido incluir alguna zarzuela escenificada este año, pero esto ha sido una cosa que ha venido condicionada precisamente por las obras del Teatro.



Al retrasarse la temporada no ha habido el espacio habitual que siempre dedicamos a la zarzuela. Hasta los últimos días de ensayo del concierto inaugural (homenaje a Guridi), las obras continuaban. Esto suele pasar siempre. Siempre falta algo... Una hora antes del ensayo general todavía estaban limpiando... En fin, la única manera de paliar esa ausencia de zarzuela ha sido este concierto homenaje a Guridi, merecidísimo, que hicimos los días 6 y 7 de diciembre pasado, así como, los días 10 y 11 de enero, otro homenaje a Usandizaga, con **Las Golondrinas**, precisamente en su versión de zarzuela. El resto de la temporada es muy digna, muy variada. Casualmente, no hay ningún Verdi; pero en cambio hay otras óperas poco conocidas. El **Wozzeck** puede ser una buena presentación; creo que la Orquesta está en un magnífico momento y puede abordar ese trabajo, que me parece muy difícil, con calidad.

—Dirigiré **Don Pasquale** y **Trittico**. Ha sido difícil combinar esto, porque cuando me hablaron de la dirección musical del Teatro de la Zarzuela yo estaba ya muy comprometido con otras actividades. Hubo que buscar huecos y en principio parecía que sólo podía ser **Trittico**. Después hubo cambios de fechas en otros compromisos que tenía fuera y al final hemos podido combinarlo para que dirigiera también **Don Pasquale**. En medio haremos, en versión de concierto, **Le villi**, de Puccini, que es la primera ópera que compuso y que me parece una obra de gran calidad, en la que ya se adivina al Puccini que va a venir después y que no tiene acceso a los escenarios por su duración: corta para ir sola y muy larga para montarla con otra.

Sobre la segunda parte de la pregunta diré que el público va a tener ocasión de conocer diferentes estilos, de diferentes compositores y de distintas épocas. En este sentido, la visión general de la temporada es interesante. De todas formas, yo no estoy contento con estos programas. Me parece que son muy reducidos;

cuando tengamos medios, espacio, quisiera que los títulos de la temporada fueran más numerosos.

—La tercera pregunta estaría ya contestada con lo que dije más arriba. La Orquesta está muy bien, va en ascenso. Cuando hemos hecho oposiciones, el nivel que se ha exigido ha sido muy alto, y hasta ahora hemos tenido suerte con la gente que hemos ido contratando; por lo menos, desde que yo estoy al frente del Teatro. La Orquesta va a ampliarse; necesitamos una plantilla de cerca de 150 profesores para poder atender todas las necesidades y servicios que yo quiero atender. En lo que se refiere a los cantantes, creo que se contratan a los mejores del mundo. El Coro está trabajando con mucho ahinco y además ahora va a tener un importante estímulo, porque va a reforzarse. En fin, el nivel musical del Teatro es bastante alto; comparable con muchos de fuera, que son muy famosos.

Después de las obras, el Teatro de la Zarzuela tiene unos recursos técnicos mucho más desarrollados. Se han ganado 6,5 metros de altura en el escenario; se han podido construir equipos técnicos a esa altura; se ha ganado también espacio a la derecha del escenario... Aun así, el Teatro de la Zarzuela es un poco pequeño para hacer cierto tipo de óperas. De momento tenemos que apañarnos hasta que el Real funcione como teatro de ópera. Entonces podremos hacer las cosas como es debido.

MONTSERRAT CABALLE

—Es un programa en el que hay dos títulos de compositores franceses, siempre tan apreciados por el público español; un Mozart; un Gluck; un Donizetti para los amantes del «bel canto»; **Il Trittico**, de Puccini, para los románticos; y una obra del verismo como **Mefistofele**; una obra como **Wozzeck**, que está en las carteleras

de todos los teatros importantes del mundo... Una temporada, por lo tanto, bien combinada, desde el punto de vista de autores para ofrecer una variedad dentro de la gama musical. Siendo el de Madrid un teatro que ofrece constantemente novedades y por ejemplo en los últimos años ha ofrecido una abundante producción de óperas verdianas, es muy lógico que esta temporada se haya replegado a títulos como **Il Trittico** o **Le Villi**, joyas puccinianas, o la obra de Mozart tan representativa de éste por la rítmica y la delicadeza lineal, etc. Tengo la impresión de que el programa está bien montado para que, entre todas las temporadas de ópera de Madrid, en ésta haya una variedad, con referencia a las ya hechas. Por tanto, yo lo veo estupendamente.

En cuanto a cómo pueda repercutir en la vida cultural madrileña, no sabría responderlo porque no estoy dentro ni de la piel ni del sentir de las personas que culturalmente tendrían que vibrar o no ante una programación así. Me imagino que los amantes de la música lírica se sentirán felices de ver esta programación, como lo estoy yo; los descontentos continuarán estándolo, como de costumbre; y a los que nada les importa, pues irán más o menos como siempre. ¿Aportación cultural? La hay con este programa, pues la ópera es un grano más, muy importante, en la cultura de una nación.

—Mi participación en la temporada de La Zarzuela de este año es con el verismo. Creo que mi primera ópera en este escenario madrileño fue en 1967, **La Traviata**. Veinte años dentro de los cuales he ofrecido diversas obras de diversos autores: Verdi, Puccini, Gluck, Mozart, «bel canto», Rossini, Bellini, Donizetti... Entonces es lógico que también se me quiera conocer en el verismo. Esta obra, aparte de grabarla en disco, hace muchos años, primero con Plácido Domingo y después con Luciano Pavarotti, jamás la he representado en escena. Va a ser una novedad para mí, como lo fue el año pasado mi



parte en **La Valquiria**. Creo, pues, que se me ha ofrecido esta obra precisamente para dar una variedad más de mi repertorio en 1987, en La Zarzuela de Madrid.

—Cuando estuve el año pasado con **La Valquiria**, oí decir que se iban a efectuar en La Zarzuela unas obras para mejorar el buen rendimiento del escenario. En este momento, no conozco todavía qué cambios se han efectuado en él y espero verlos por mí misma cuando empiecen los ensayos. De todas maneras, me imagino que cualquier obra que se haga en un teatro para su mejora es siempre una buena disposición de la casa para ofrecer un mejor resultado artístico al público. El Teatro de la Zarzuela tiene una forma de herradura que produce una buena acústica para el público, aunque el cantante, en algunos puntos del escenario, a veces pierda un poco la VUELTA de la voz. Esto sucede en muchos escenarios del mundo. La Scala, por ejemplo, tiene un punto completamente sordo en el que nunca ningún cantante se coloca para cantar. Supongo, pues, que las obras en el escenario no harán sino favorecer la acústica para el cantante.

EDMON COLOMER

—Tanto el interés de cada título en particular, como el estratégico orden de programación de los mismos ofrecen un atractivo sin precedentes. Se puede adivinar el esfuerzo que el Teatro de la Zarzuela ha realizado para presentar la ópera como espectáculo total. El público madrileño tiene ahora la oportunidad de beneficiarse no sólo de unas figuras consagradas —en torno a las cuales acostumbra a girar todo el espectáculo—, sino también de repartos cuyo nivel de calidad es homogéneo entre sí.



—Ante todo, trabajar en equipo con José Carlos Plaza es un honor para mí y un reto para ambos. Se nos ofrecen condiciones para el trabajo que nos permitirán apuntar alto. Creo, por tanto, que estamos obligados a que esta producción

sea muy especial y nos hemos convencido de que lo será.

—Las limitaciones de espacio hasta el presente momento han condicionado la utilización de los medios puestos a disposición de cada producción. Aún no puedo emitir un juicio sobre las obras de mejora —sin duda importantes— sin haber comprobado su eficacia.

ANA MARIA GONZALEZ

—Pienso que la temporada preparada para este año tiene un nivel comparable a los teatros europeos de primer orden. Creo que será un deleite para los amantes de la ópera, enriqueciendo la vida cultural madrileña.



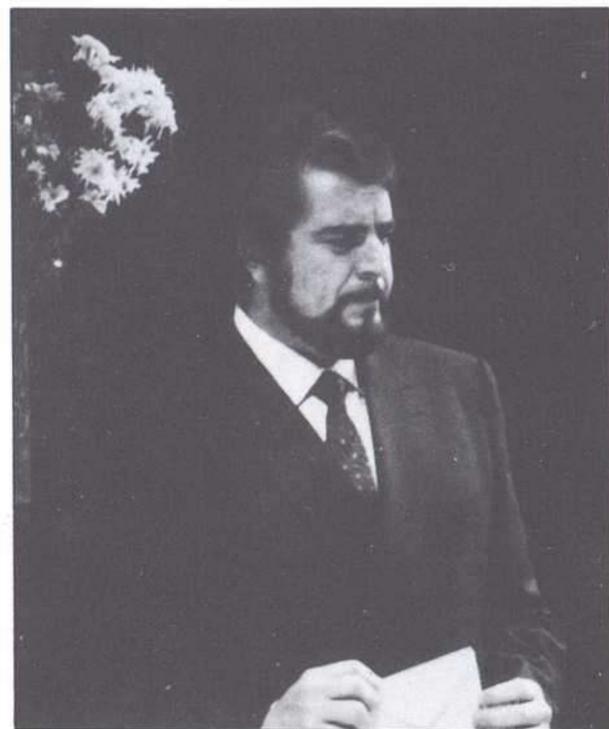
—Es para mí un placer, como española, deleitar en el teatro operístico de la capital de mi país, luego de ya varios años de carrera fuera de España.

—No estoy en condiciones de opinar al respecto porque no conozco aún el mismo.

JOAN PONS

—Para mí al cartel le falta alguna ópera más popular, de tipo verdiano, digamos. Alguna ópera que TIRE más del público no amante de la ópera. Pienso que Madrid, por la vida sinfónica que tiene, acepta bien obras, por decirlo de alguna manera, no frecuentes; en otras ciudades españolas sería distinto. En todo caso echo en falta un Verdi o un Rossini.

—Siendo **Il Trittico** unas óperas conocidas, no son de lo más popular de Puccini. Son tres óperas de muy distinto corte, y, para mí, las dos que canto suponen un reto personal, pues el cambio de carácter de los respectivos personajes es grande. En **Il Tabarro** hay que hacer verismo, hay que CANTAR y DAR VOZ; en **Gianni Schicchi**, por el contrario, hay que sacar tonos no



de cantante propiamente dicho (cuando hay que imitar al muerto, por ejemplo). Me hace muchísima ilusión cantar **Gianni Schicchi** (sólo la he hecho hace tiempo en La Scala) y también **Il Tabarro**, en la que debuto. En fin, son dos óperas muy distintas y difíciles para una misma sesión.

—Los medios técnicos de la Zarzuela me parecen estupendos (particularmente las luces). El equipo técnico funciona muy bien. Sin embargo, el escenario es pequeño. Es difícil trabajar allí, los decorados no caben. Por ejemplo, para un cantante es un problema los espacios laterales tan reducidos; siempre hay ruidos (y esto no es una crítica; es que no hay sitio). La acústica me parece si no ideal, correcta, porque no es un teatro grande. Se puede cantar bien.

ENEDINA LLORIS

—Interesante. Yo resaltaría dos aspectos: primero, la diversidad de los títulos



programados desde el punto de vista cronológico y por lo tanto estilístico. Las obras más lejanas entre sí en el tiempo son el **Orfeo**, de Gluck, escrita en pleno siglo XVIII, y el **Wozzeck**, de Berg, que pertenece ya a nuestro siglo XX; pero además de estos dos ejemplos de ópera clásica y moderna, respectivamente, nos encontramos entre una y otra otros estilos tan diferentes como el verista de Puccini o Boito, la ópera «buffa», como el **Così** y el **Don Pasquale**, y también una ópera romántica por excelencia como es el **Romeo et Juliette**, de Gounod. El segundo aspecto al que me refería es el encontrar cuatro títulos que nunca se han visto en el Teatro de la Zarzuela; esto puede significar para el público en general una novedad, que siempre es de agradecer, y un aliciente más para los asiduos e incondicionales de este teatro.

—Mi participación este año será en dos óperas que se ciñen muy bien, creo, a mis características vocales y sobre todo escénicas, puesto que como he dicho tantas veces la ópera «buffa» es mi PREDILECTA; además tengo especial interés en el **Così** por volver a cantar la parte de «Despina», e intentar mejorarla, dadas las pocas oportunidades de repetir que he tenido hasta ahora, y desde luego será un verdadero placer volver a cantar con Sesto Bruscantini, porque trabajar con él es recibir una lección constante.

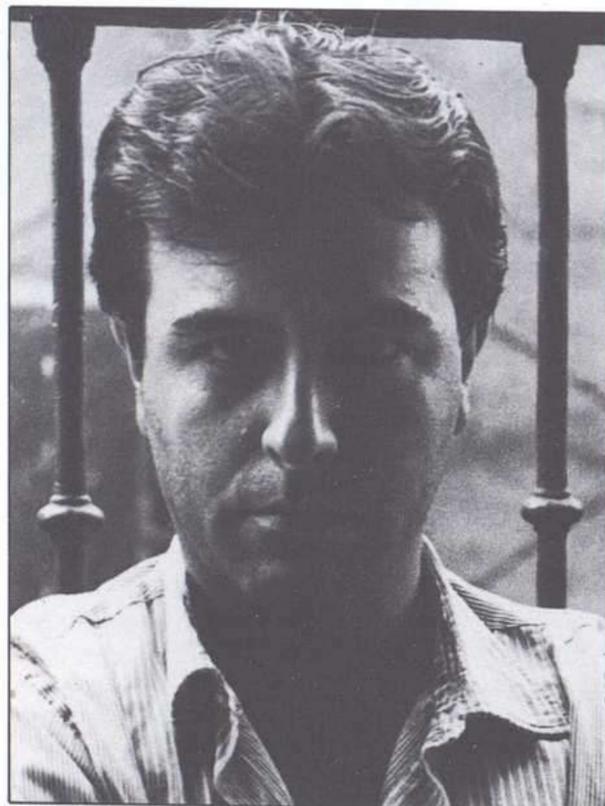
—Más que hablar de los medios técnicos que ofrece el teatro habrá que hablar de los que ofrecerá a partir de esta misma temporada. Según la dirección del teatro la reconstrucción del escenario ha sido total, no escatimando en la incorporación de los sistemas más modernos y sofisticados. Todo ello deberá forzosamente redundar en óptimos resultados.

JORGE FERNANDEZ GUERRA

—El cartel es excelente y constituye una prueba más de la reactivación que ha experimentado el tema de la ópera en Madrid. Cuatro de los ocho títulos previstos constituyen por sí solos un ejercicio de riesgo programador merecedor de los más altos elogios; me refiero al **Wozzeck**, de Berg; al **Così fan tutte** mozartiano (ambas óperas son auténticos acontecimientos operísticos por diferentes motivos), pero no menos al **Orfeo ed Euridice**, de Glück y al **Trittico**, de Puccini. No olvidemos tampoco que los otros cuatro títulos serían cimas de temporada en cualquier programación de otra ciudad más curtida en ópera por el interés de escuchar a grandes voces (españolas, además), en roles a su medida. Pienso, en resumen, que es evidente la tensión por tomarse en serio la ópera en todos los programas y que si unos títulos destacan por un aspecto (o varios), otros lo hacen por otros.

En cuanto a la repercusión en la vida cultural madrileña, no sabría qué decir; supongo que la citada vida cultural está comenzando a percibir la seriedad del empeño, pero conviene que no olvidemos una serie de aspectos: que se trata, toda-

via, de una temporada corta —ocho títulos— con un teatro saturado por su capacidad media; que los aspectos más atractivos de la temporada no generan una publicidad espectacular y que el propio género siempre ha sido considerado como algo impuesto en esta ciudad, una imposición que históricamente ha movido a un rechazo digno de mejor causa entre sectores intelectuales, y, quizá, la demagogia antioperística aún acecha.



—Mi presencia en la presente temporada operística es paralela, como se diría en los festivales de cine. Se trata de crear una ópera de cámara guardando una referencia con uno de los temas de la temporada oficial (se ha escogido el tema de «Fausto»), y se ha buscado, además, un espacio alternativo, la sala Olimpia. El proyecto ha sido creado en régimen de coproducción con el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y subyace en él la idea de crear nuevas vías, o simplemente algunas vías, para la creación de ópera en nuestros días. Para ello hemos sido llamados algunos compositores y a mí me ha tocado abrir el fuego esta temporada.

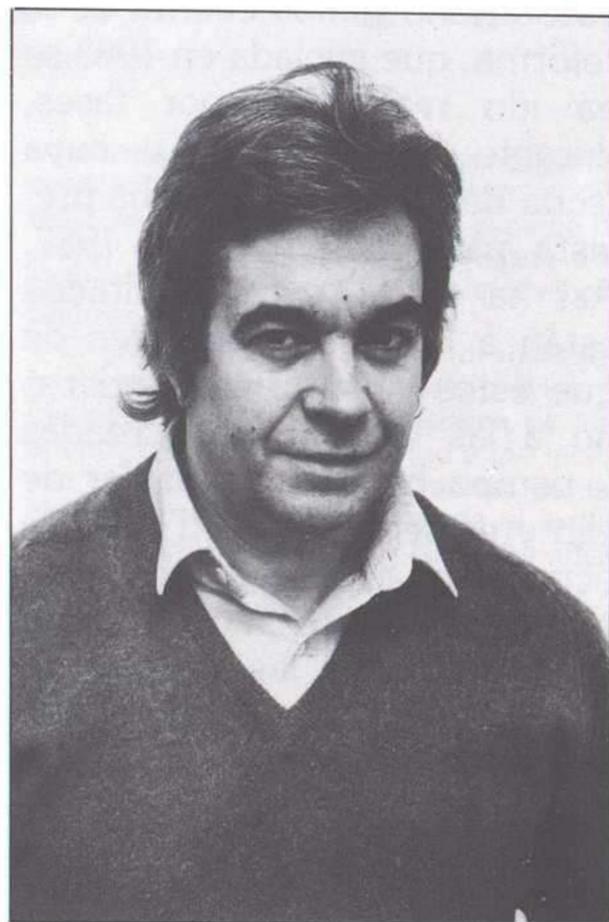
El proyecto ha sido planteado con una cierta modestia y pienso que así debe ser, es más, desconfío enormemente de todos aquellos apriorismos que dan por sentado que hoy es posible hacer óperas sin más; me parece muy frívolo que actualmente se encarguen óperas para conmemorar efemérides o aniversarios. En cuanto al camino seguido en esta ocasión debo decir que el desafío me ha apasionado tanto por la aventura creativa personal como por la propuesta en sí.

—Evidentemente no tengo nada que decir a la primera parte de esta pregunta, ya que mi trabajo, como ya he dicho, no se realiza en el Teatro de la Zarzuela. En general pienso que el viejo «coliseo de la calle de Jovellanos» empieza a verse con mejores ojos una vez asumida plenamente su provisionalidad como protagonista único de la ópera en Madrid. Espero, de todas formas, mucho de este entrañable teatro para el futuro de la ciudad.

ANTONI ROS MARBA

—Pienso que, ante todo, es una programación equilibrada. Tiene también el interés de ofrecer títulos poco frecuentes, como **Wozzeck** e incluso otros que aparecen por primera vez en el cartel del Teatro (es el caso de **Orfeo y Euridice**, de Gluck). Muy positivo me parece haber incluido un título mozartiano, ya que, si mi memoria no falla, hace ya años que Mozart no aparece en la programación.

En cuanto a la repercusión que pueda tener esta programación para la vida cultural madrileña, me parece que muy grande, y no sólo en el aspecto localista. La Ópera de Madrid es ya un punto de convergencia de aficionados europeos que viajan para disfrutar de las actividades operísticas de la Zarzuela. Es decir, se ha superado la etapa localista y la ópera madrileña se ha internacionalizado.



—Tengo el honor de dirigir dos títulos infrecuentes en la Zarzuela: **Così** y **Orfeo**. Creo que estamos (todos los que participamos en estos montajes y también el propio público) ante un importante reto. Es una forma de ponernos a prueba ante títulos que no aparecen asiduamente. Espero que la respuesta sea positiva.

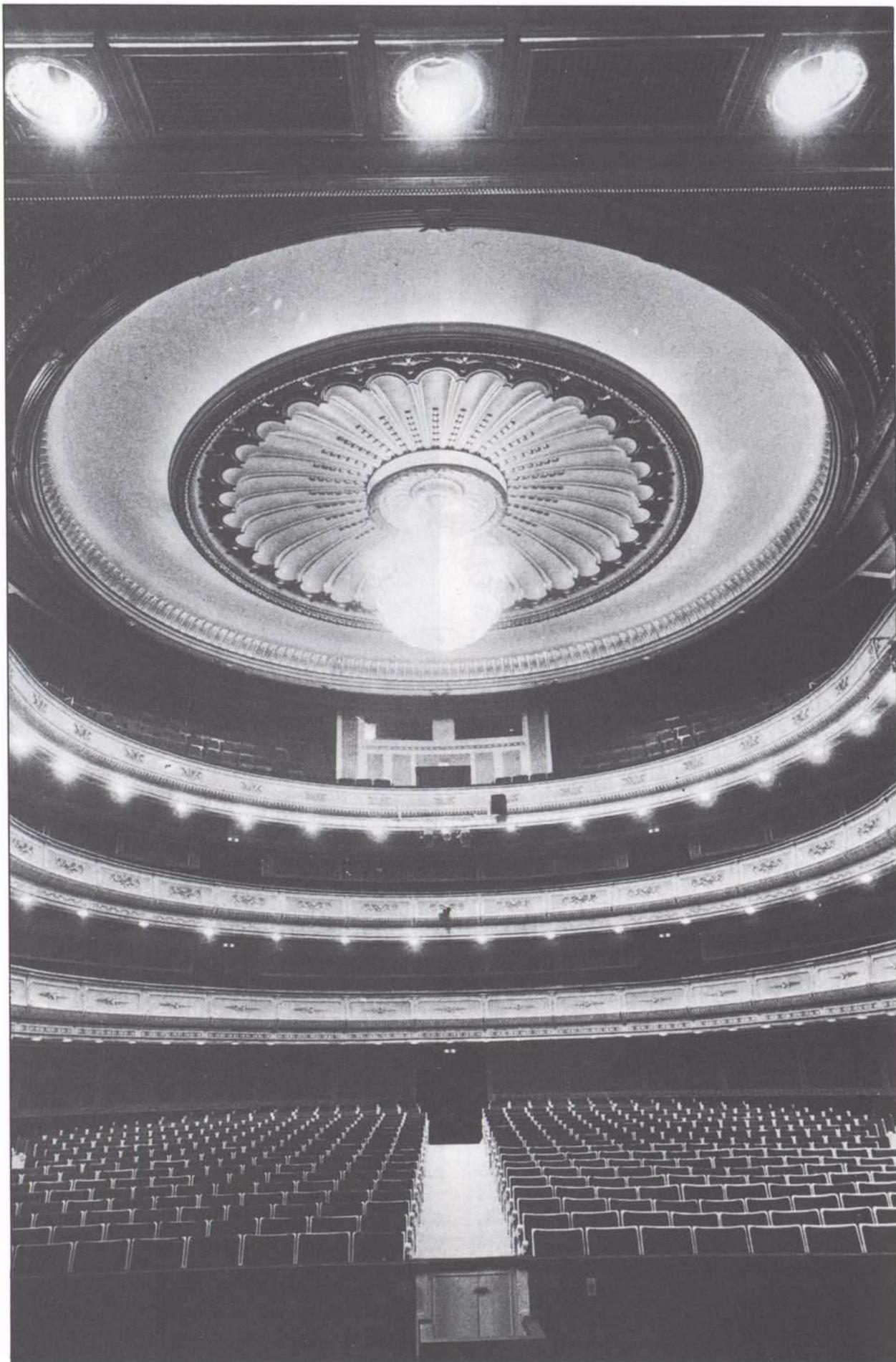
—Espero muchísimo de la Orquesta; esto, de entrada. Ha estado magnífica en el Mozart que dirigí con motivo de la conmemoración de la fiesta de Santa Cecilia, y ello me parece un aval para emprender mi trabajo en estas óperas. También espero mucho del Coro, que tendrá, por decirlo de alguna manera, que olvidar su repertorio más asiduo para entrar en un mundo cercano al estilo del oratorio.

Por lo que se refiere a la Sala, diré que se ha realizado una muy importante obra en el escenario, lo que, desde luego, ofrecerá un campo de posibilidades mucho mayor. Sin embargo, la acústica del recinto me sigue pareciendo bastante SECA, y esto, la verdad, parece un capítulo de difícil solución.

LA REMODELACION DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Como apunta José Antonio Campos, Sobrintendente del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, en entrevista que RITMO publica en este mismo número, la reforma del teatro cubre uno de los objetivos prioritarios que el INAEM se trazó cuando el actual equipo se encargó de la dirección de "La Zarzuela". Ya en el número de octubre del pasado año dimos cuenta de la reforma, que iniciada en 1983 se ha ido realizando por fases, durante los veranos, y cuya fecha de finalización estaba prevista para la temporada 1987. Así ha sido, y los resultados están a la vista. Al margen de que éstos vayan a responder o no a las expectativas creadas —tiempo habrá para hablar de ello y es seguro que RITMO se ocupará de estos aspectos en su correspondiente sección crítica—, los datos, las cifras, todo aquello que se puede captar a simple vista, revelan un trabajo serio, interesante, de magníficas intenciones, que ha de ser tenido en cuenta y, por supuesto, aplaudir.

La reforma del Teatro ha comprendido diversos e importantes aspectos. Unos, los más sustanciales, referidos al funcionamiento del aparato técnico del mismo y otros, digamos los más vistosos, a la imagen del mismo. Los primeros, tendentes a dotar al local de instalaciones capacitadas para la realización de producciones escénicas con un nivel de calidad digno, se centran en las obras realizadas sobre el escenario, naturalmente el verdadero MOTOR del Teatro. Como se puede apreciar en el plano adjunto, la reforma del escenario ha supuesto una significativa transformación de su estructura y equipamiento: la torre se ha elevado siete metros sobre su altura anterior y, una vez desmontado el anterior "peine" de madera, se ha construido otro, metálico, seis metros por encima del anterior, con una dotación de varas y carros electrificados de considerable capacidad. El nuevo "peine" facilita el desarrollo de la escena, creando un mayor espacio y movilidad, gracias a los contrapesos de las varas del telar, agilizando así de forma considerable los trabajos de



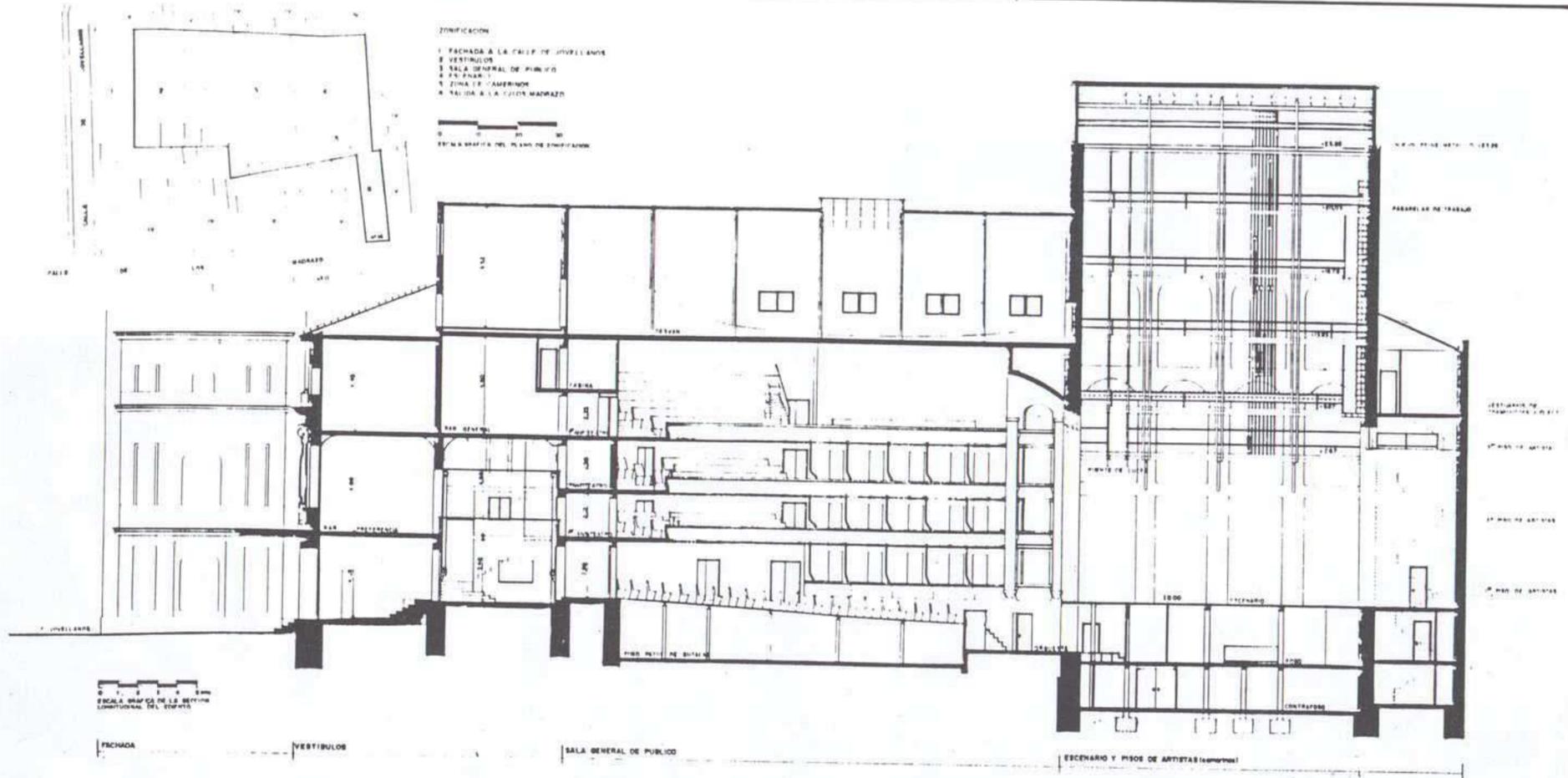
Aspecto general de la Sala, después de las obras.

montaje y movimiento escénico. Asimismo se ha procedido a la instalación de un puente móvil de luces, de recorrido vertical sobre el nivel del escenario, así como a la implantación de un sistema de electrificación alternativa de varas, con motores que permiten el movimiento sobre el "peine" en todo su recorrido.

La nueva ubicación de la cabina de sonido y electricidad, situada ahora en el tercer anfiteatro de la sala, presenta una mayor y mejor visión desde la misma para los técnicos, a la vez que una ganancia de

espacio para el escenario (¡la anterior cabina estaba instalada en él!). Se amplían así, además, los recursos, dotaciones y posibilidades en cuanto a efectos lumínicos: a partir de ahora, la calidad de imagen y sonido será mayor y los efectos podrán multiplicarse casi por dos con respecto a los que se podían obtener con el anterior equipamiento.

También se han reformado los sistemas de seguridad del teatro. Ahora se cuenta con alarmas automáticas situadas en todas las dependencias del local. El nuevo



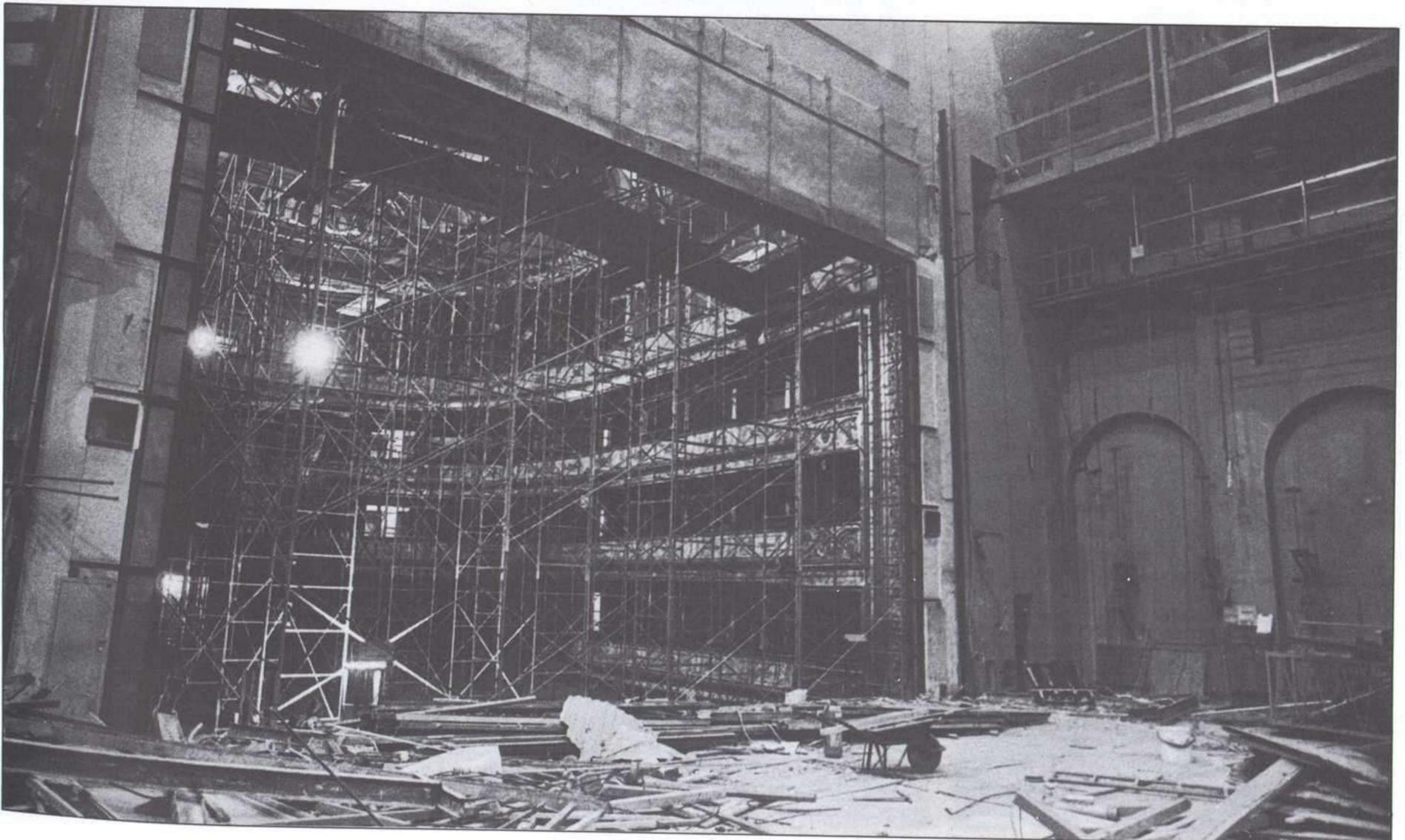
sistema, ante una emergencia producida por fuego, está provisto de cortinas de agua y extintores de halón, que se DISPARARIAN automáticamente. Todo el sistema de seguridad está controlado mediante un panel que localiza en pocos instantes el punto de alarma en el recinto. Dentro de este capítulo hay igualmente que destacar la construcción de un nuevo telón metálico de seguridad con funcionamiento eléctrico.

Junto a estas reformas de orden estructural, se han acometido otras, más de tipo estético, menos importantes si se quiere, pero que al fin y al cabo no dejan de tener incidencia real en el aspecto global del Teatro, y que por ello serán bien recibidas (al menos con expectación) por los aficionados y público en general. En el interior del teatro se han remodelado los aseos

(los hasta ahora existentes tenían su encanto pero quizá resultaban un tanto TETRICOS); se han pintado y empapelado todas las dependencias, pasillos, escaleras, vestíbulos, etc.; tapizado y enmoquetado butacas y sillas; barnizado las butacas; sustituido las cortinas; construido nuevos servicios técnicos del escenario; sustituido alfombras en el vestíbulo principal y pasillos, así como remodelado la zona de taquillas y recepción. En el vestíbulo principal se ha instalado una tienda musical, lo que seguramente gustará mucho al público y apreciarán particularmente aquellos que gozan de la posibilidad de asistir a los más importantes teatros de ópera del mundo. Por último, la fachada ha sido limpiada y pintada; se ha pavimentado toda la zona

de entrada al teatro, que de hecho, con la colocación de dos farolas de estilo madrileño, se ha convertido en una especie de plaza, que ya espera ser bautizada con algún ingenioso nombre por el siempre ocurrente público madrileño.

El presupuesto total de lo realizado hasta ahora (durante el 87 está prevista la instalación de un nuevo sistema de aire acondicionado) ha ascendido a 350 millones de pesetas. La realización de las obras ha estado encomendada al arquitecto Felipe Delgado y en ellas han intervenido las empresas Kremesa (construcción e instalación del "peine" y el resto del equipo del escenario), Crespo y Blasco (instalación eléctrica), Cubiertas y MZOV (obra civil), Sonyeva (decoración) y Galerías Preciados (tapicería).



OJOS, OIDOS Y ORGIA: OPERA



Por Fernando Savater

En uno de esos libros a los que siempre hay que volver —y más en estos tiempos de vociferante puritarismo antidroga—, las **Confesiones de un comeopio**, cuenta De Quincey los preparativos que disponía para sus primeras jornadas en compañía del sutil extracto de adormidera: *El difunto duque de Norfolk solía decir: «El próximo lunes, si el tiempo y la autoridad lo permiten, me*



propongo emborracharme»; y en la misma manera yo solía determinar de antemano cuán a menudo dentro de un tiempo determinado, y con qué circunstancias accesorias de deleite festivo, iba a entregarme a los placeres del opio. Por lo general tales planeados desenfrenos caían en sábado, cuando iba a la Opera House para oír a Josephina Grassini, la célebre contralto cuya voz apasionaba —no sin controversias— a la afición musical del Londres entre 1804 y 1807. Más adelante De Quincey traicionó su fidelidad a la Grassini con una nueva afición por Madame Catalani, pero el opio siguió sir-

viéndole de adobo inmejorable a sus delicias musicales... a no ser que prefiramos decir que era la música la que adobaba su pasión por el estupefaciente que tanto potenció sus sueños.

Queda claro, pues, que la costumbre de EMPORRARSE hasta las cejas para mejor disfrutar de un concierto no es ni mucho menos una patente de los actuales entusiastas del HEAVY ROCK. Tengo la impresión de que en las salas más distinguidas de ópera durante todo el siglo pasado y comienzos del nuestro, el olorcillo dulzón del láudano y otros opiáceos debió ser cualquier cosa menos excepcional... Le-



jos de mí, por supuesto, recomendar a nadie la ingestión de productos distorsionadores de la sensibilidad para acudir a una buena noche en la ópera, Marx o menos. No soy amigo de acumular los efectos, aunque guardo toda mi mejor hostilidad contra quienes se creen facultados para prohibir estos delicados excesos. Pero esta familiaridad entre el arrobo de la droga y el de la música, concretamente en el caso de la ópera, me parece particularmente significativa.

En su día, la pasión por el «bel canto» tuvo las mismas connotaciones arrebatadas y orgiásticas que hoy ostentan determinadas demostraciones masivas de la llamada música «popular» o «ligera» (ligera, por cierto, incluso cuando es HEAVY). Una representación de ópera era un encuentro de entusiasmos e indignaciones, de estupores y embelesos, de abandono al torrente sensorial y también de calculado exhibicionismo de modas. Más o menos como cualquier recital actual de Laurie Anderson o Bruce Springsteen. Se propiciaba un festín en todos los órdenes, en lo visual, en lo acústico y sobre todo en lo sentimental. Nada más lamentable que los esfuerzos de cierta crítica en nuestros días por protestar como espúreo todo aquello que en la ópera rebasa los estilizados perfiles del espectáculo dignísimo y estiradísimo, la nunca demasiado divertida diversión DE QUALITE. La ópera ha sido y es, mientras dure, un desbordamiento, una exageración patética, un cachondeo lírico: literalmente, DEMASIE. Cuando se convierte en el complemento de un té benéfico o en la recatada maniobra para matar la tarde de un grupo de institutrices, pierde no solo su fuerza peculiar, sino sencillamente su razón de ser. Hay que volver a reivindicar LA LOCURA DE LA OPERA, NO SU SIMPLE MANÍA domesticada por la rutina y la cursilería.

Se oye a veces que en España la ópera no es un espectáculo POPULAR, sino mas bien ELITISTA. Si hay dos calificativos que bastan para clasificar inequívocamente como aspirante al oscar de la memez a quien los emplea son precisamente esos dos: todas las definiciones que se pro-



ponen de ellos resultan vacuas o arbitrarias. Lo único que puede asegurarse es que a veces parece fomentarse el desconocimiento del género en lugar de su divulgación, al menos en los medios de mayor difusión masiva. Un ejemplo: la retransmisión que hizo TVE de la gala de los veinticinco años de la Opera de Berlín. Una serie de intérpretes admirables, un recital de fragmentos magníficos y a lo largo de todo el programa ni un solo nombre que indicara al profano (o al aficionado olvidadizo) ni qué ni a quién esta oyendo. No se puede hacer nada más eficaz para desanimar al espectador potencial, que quizá en otro caso se hubiera iniciado en esta afición por la vía de ese espectáculo sobresaliente.

Ni ustedes ni yo hemos oído a Josephina Grassini ni tampoco a su rival la Catalani; lo más probable es que ninguno de nosotros haya devorado tanto opio como De Quincey, ni siquiera para asistir a una gala operística. Pero la orgía lírica no nos está en

entretenimiento más, ni de un civilizado y mecánico pasatiempo, sino del delirio más espléndido a nuestro alcance. Aprovechémoslo: como dijo hace cincuenta años en rumano el joven Cioran, *sólo el paraíso o el mar pueden hacerme renunciar a la música*. Y ¿qué decir de la ópera, donde la música se hace pámpano visible y padecimiento vivo?



Entrevista

MONTSERRAT CABALLE, una vida consagrada al canto y a la interpretación musical

Montserrat Caballé inaugura, el 4 de febrero, con **Mefistofele**, la temporada de ópera del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, de Madrid, coliseo en el que viene cantando desde hace veinte años. El domingo día 14 de diciembre pasado, en el Gran Teatre del Liceu, la soprano barcelonesa recibió lo que ella califica del *mejor y más emocionante homenaje que podía ofrecerme mi ciudad*, en

forma de lanzamiento masivo de papелitos desde los pisos más altos del teatro de las Ramblas y de exhibición de una gran pancarta. En los papелitos ponía: «Felicitats Montse: 25 anys de Liceu. 7 de gener 1962/7 de gener 1987» («Felicidades Montse: 25 años de Liceu. 7 de enero 1962/7 de enero 1987»). La pancarta decía: «Estem amb tu, Montse» («Estamos contigo, Montse»).

Por José Guerrero Martín

El 7 de enero, en efecto, Montserrat Caballé recibió, en el Liceu, el homenaje por su veinticinco aniversario en el coliseo de las Ramblas. El escritor Terenci Moix glosó el significado del acto. La propia cantante y el Coro liceista interpretaron varias piezas operísticas, bajo la dirección del maestro Carlo Felice Cillario. La carrera de la Caballé sigue su rumbo. Tras sus funciones de **Armide** (estreno en el Liceu) en Barcelona, un concierto en Frankfurt, **Tosca** en Berlín, **Semiramide** (versión concierto) en Viena, **Mefistofele** en Madrid, concierto con Marilyn Horne en el Carnegie Hall y otras actividades en Estados Unidos, **Tosca** otra vez en Berlín, su tradicional recital anual en el Covent Garden de Londres, **Semiramide** (nueva producción) en el San Carlo de Nápoles, un concierto en Ginebra, **Armide** (versión concierto) en París, su primera actuación en una Primavera Musical de Praga, **Paride ed Elena** (versión concierto y estreno en nuestro siglo) en Viena, **Saffo** en el Liceu de Barcelona, inauguración del I Festival del Castell de Perelada con temas de Mozart y Salieri, inauguración de los recitales de julio en Salzburgo, **Herodiade** en el Festival de Orange, **Ermione** en el Festival de Pesaro... Todo ello, hasta agosto de 1987.

Como se ve, la soprano catalana está muy interesada en obras infrecuentes, olvidadas, desconocidas. Ejemplos recientes y de futuro inmediato son **Armide** y **Paride ed Elena**, de Gluck; **Herodiade**, de Massenet; **Ermione**, **Adelaide di Borgogna**, **Semiramide** e **Il Viaggio a Reims**, de Rossini; **L'Agnes** y **Olimpia**, de Sponcini; **Saffo**, de Pacini; **Les Danaídi** y **Axur re d'Ormus**, de Salieri...



FELICITATS MONTSE:
25 ANYS DE LICEU
7 DE GENER 1962 /
7 DE GENER 1987

MONTSERRAT CABALLE.—Es una forma de llevar mi carrera, y siempre ha sido así: alternar obras de repertorio con otras sacadas del olvido. Obras que considero interesantes y parte integrante de la historia de la música. Tal vez se deba a mi inquietud de conocer otros autores, o de los mismos autores otras obras. He sacado tantos títulos a la luz de Donizetti, Mercadante, Pacini, Piccinni, Gluck, Cherubini, Spontini... Siempre he pensado que una cadena tiene que seguir los eslabones, como una escalera tiene que tener cada peldaño. No pretendo dar a conocer algo especial, pero sí algo de valor positivo para la continuidad de lo que ha seguido después. Es indudable, por ejemplo, la importancia musical de **L'Agnes**, de Spontini, desde el punto de vista germánico, puesto que estuvo en Alemania y la compuso allí; con una densidad orquestal y una fuerza muy comparable al joven Wagner o a Weber y en ciertos aspectos un poco a Meyerbeer. Esto proporciona la base del cambio y explica por qué después otras cosas se han realizado. Lo mismo ocurre con **Semiramide**, **Ermione** o **Adelaide di Borgogna**, de Rossini, un autor conocido más bien en nuestra época por sus óperas cómicas.

JOSE GUERRERO MARTIN.— Una in-

quietud, pues, de conocer obras nuevas, de aprender nuevos temas y nuevas formas.

M. C.—Y, sobre todo, de ver cómo los compositores a través de los siglos, medios siglos e incluso décadas, han cambiado su forma rítmica. La rítmica es lo que verdaderamente cambia la música, pero al mismo tiempo es lo que le da una personalidad y le va añadiendo hasta conseguir un todo. Sólo que ese todo no llega nunca, porque tiene ápices, agujas, y después surge otra cosa. Es una constante en la música que se advierte mucho en todos estos compositores. Es muy bello cantar, por ejemplo, **Maria Stuarda**, pero también **Sancha de Castilla**, porque para hacer la primera Donizetti tuv que hacer la segunda, en la que hay ciertos elementos que al desarrollarlos permiten llegar a obras como **Gemma di Vergy**, casi la última del autor.

J.G.M.—¿Qué opina de quienes se especializan en unos pocos autores?

M.C.—Tengo gran admiración por las personas que se especializan en un autor o en algunos autores y los estudian con profundidad. Por mi forma de ser, la música la debo vivir más que estudiarla. La tengo que sentir dentro de mí. Tengo que notar que me corre por las venas, como la sangre. Y hasta ahora, nunca me

he equivocado en la elección de las obras, porque ha habido siempre gran expectación. Yo creo que mi renombre en el mundo —puedo gustar más o menos cantando— se debe precisamente a haber ofrecido tantos títulos a lo largo de mi carrera. Que otras personas también han hecho pero que yo he tenido a bien continuar. Y además lo he incrementado mucho. Porque para mí es una inquietud y un placer al mismo tiempo. Cuanto más estudio las obras, los autores y sus estilos, más me doy cuenta de la riqueza escondida que existe. Tal vez por ello tengo este afán de ofrecer obras que creo son importantes en la historia de la música.

Creo que soy una cantante que tiene la —no está bien decir esta palabra pero es la única que encuentro— «autoridad» para poder decir a un teatro *vamos a hacer esto, qué les parece, por este y este otro motivo...* Y el teatro lo piensa y responde *es verdad*. Y los éxitos que acompañan a esas obras me han dado siempre la razón. No sólo a mí, también a los teatros, porque quien verdaderamente las hace son los teatros, yo sólo las canto. Y creo que es un deber que tengo hacia la música, que me ha dado tanto. Tengo que devolver de alguna forma todos estos años de belleza y bondad que he obtenido a través de la música. No sé si son las expresiones justas, pero es una forma de decir «gracias» poder ofrecer nuevos títulos. En estos últimos años de carrera que me quedan aún por cantar yo deseo felizmente hacer algo o dejar un ejemplo de todas las músicas olvidadas que si no hubiera sido por muchos cantantes, y yo me incluyo entre ellos, nunca se habrían dado a conocer. Y hubiera sido una verdadera lástima, porque los títulos se acumulan uno detrás de otro y son a cual más bellos. Por ejemplo, **Les Danaïdi**, de Salieri, que este año, en marzo, fue un gran éxito en Viena, la tierra de Mozart. Debido a tal éxito haré **Paride ed Elena**, de Gluck. Y hay planes para hacer otras obras de Salieri, como **Axur re d'Ormus...** Es un autor que estaba olvidado y de repente la gente se ha dado cuenta de que es un gran compositor.

J.G.M.—Pero ofrecer novedades no todos pueden hacerlo.

M.C.—Considero que si se tiene la oportunidad, como yo la tengo, no hacerlo es lástima. Porque en tantos años de carrera he cantado, dentro de lo que es mi voz, el repertorio que una voz como la mía tiene que cantar. Estoy muy feliz de haber hecho tantas **La Traviata**, **La Bohème**, **Manon**, **Un ballo in maschera**, **Il Trovatore...** Obras magníficas que he hecho con gran cariño. Pero poder ofrecer una novedad es algo que... Una novedad, además, que no es nueva. Es como tener un objeto de arte que, de tan polvoriento, ni se ve y de repente se le saca el brillo para que la gente lo pueda ver. Eso a mí me da una gran satisfacción desde el punto de vista musical. Además, así tal vez hago esos eslabones de cadena que he mencionado y que creo son necesarios en música.

J.G.M.—Está próxima a cumplir los treinta años de carrera...

M.C.—Sí. Debuté en primeros papeles con **La Bohème**, en Basilea, el 17 de noviembre de 1957. Celebraré esos treinta



años con un concierto con orquesta en la Opera de la ciudad suiza en octubre próximo. También me emocionan los veinticinco años en el Liceu, donde debuté el 7 de enero de 1962 con **Arabella**, de Richard Strauss. He cumplido asimismo veinte años de cantar en el Carnegie Hall, en el Teatro Colón de Buenos Aires, en la Opera de París... En el concierto de Basilea, primero con orquesta que se va a hacer en aquel teatro de ópera, cantaré arias de las obras que estrené allí: **Salomé, La Bohème, El Príncipe Igor, Don Giovanni**... Son cosas que pueden gustar más o menos pero que te hacen ver el gran afecto que te tiene la mayoría del público de las ciudades que he mencionado.

J.G.M.—¿De cuántos títulos se compone su repertorio?

M.C.—Hasta ahora, de ciento trece. De ellos, creo que la mitad son obras nuevas, olvidadas, exhumadas... Siempre lo he hecho. Nada más empezar mi carrera, por ejemplo, canté **Tiellmanriemenschneider**, de Von Pashory, que no he vuelto a hacer, **Lady Godiva**, de Rosselius, **Ariodante**, de Haendel: **Armide**, de Dvorak... Obras de Menotti, Hindemith... Tal vez se deba a que, en mis comienzos en Suiza y después en Alemania, en mis contratos se hablaba de hacer obras de repertorio y obras nuevas. Por ejemplo, **El ángel de fuego**, de Prokofiev. Era todo un ritmo. Además, tuve la suerte de que se estudiaba, sobre todo en Alemania, el estilo de los compositores. No se canta igual Mozart que Schubert o Puccini. Esto te hace más versátil. ¡Bendita oportunidad la que yo tuve! Me dio una visión más amplia de lo que es la música, menos reducida o encerrada en unos pocos compositores. Hay el servir a la música y el servirse de la música. A mi me enorgullece mucho decir que yo he estado toda mi carrera al servicio de la música.

J.G.M.—Con la perspectiva de esos treinta años de carrera, ¿con qué compositores canta más a gusto?

M.C.—Siempre me ha gustado mucho Richard Strauss, un músico riquísimo de expresionismo, un romántico —tal vez el último—, con esa grandiosidad oceánica de orquestación y al mismo tiempo esa fragilidad y delicadeza. Me encanta por su ductilidad. Alcanza la magnificencia de una **Elektra** pero es autor también de los cuatro últimos «lieder». Tal vez es mi preferido. En cuanto a personajes, no sabría cuál es el que más me gusta de los que he interpretado. Todos me han hecho feliz. Mis personajes los recuerdo por autores. No puedo decir que haya cantado una obra que no me haya gustado.

J.G.M.—A su juicio, ¿hay crisis de voces?

M.C.—No hay crisis de voces. La población humana ha crecido y por lo tanto hay muchas más voces. Hay crisis de buenos maestros. Hay una cantera inagotable y preciosa de voces. Hay pocos maestros que sepan enseñar el canto. Hay mucho cantante que se llama maestro, que pretende enseñar lo que él ha hecho. Le voy a decir una cosa que a lo mejor puede no parecer elegante por mi parte, pero pido disculpas de antemano a todos los que se llaman maestros. Es inútil pretender decir que lo que nosotros hacemos o lo que uno hace es lo mejor, porque no es cierto. Es algo que a nosotros nos va bien, a mí, al otro señor, a la otra señora, nos va bien



hacerlo de esa forma, lo hemos aprendido así y funciona con nuestro físico, con nuestras cuerdas vocales, con nuestro tipo de voz, con nuestra fase respiratoria, etc. Pero no está demostrado que lo que a uno le va bien tenga que irle bien al otro. Por tanto, esto no es ser maestro de canto. Esto es explicar experiencias personales y pretender que éstas son lo mejor que hay. Y yo me niego a aceptarlo. Porque yo sé que de esta forma se arruinan muchas voces.

J.G.M.—¿Y entonces?

M.C.—Yo no sabría ser maestra de canto. Creo que también sólo podría explicar mis experiencias, lo que yo hago, cómo lo hago. Una cosa es lo que llaman «lecturas», o sea, disertar sobre lo que uno hace, una disertación sobre el tema de uno mismo. A eso no se le puede llamar maestría. Eso es la experiencia de quien ha hecho un trabajo durante equis años y lo explica, aunque ese trabajo lo haya hecho bien. Pero no hay que pretender que los jóvenes de hoy hagan una copia de lo que tú has hecho, porque en principio ya será falso por ser copia. Yo creo que enseñar a un joven cantante, y repito que no sabría hacerlo, es ante todo ver las posibilidades que esa persona tiene, cómo esa persona canta. Porque lo que hay que desarrollar es lo que él hace, no lo que yo hice. Y ayudarle en este camino como, digamos, se ayuda a un hijo a encontrarse a sí mismo. Porque, en realidad, no hay mejor maestro que uno mismo.

J.G.M.—¿Cómo, pues, es un buen maestro?

M.C.—El buen maestro de canto no se impone, sino que saca de ti lo que tú puedes ofrecer. Y no pretende más. Lógicamente, eso es muy difícil de aceptar porque es un acto de humildad. Y en nuestra profesión hay pocos que sean humildes. Eso va en deterioro de una cantidad de voces muy importantes que hay. De manera que la tal crisis no existe. Creo que hacen falta maestros preparados para todos esos chicos y chicas que demuestran grandes valores, a los que

hay que ayudarles a desarrollar su propia personalidad vocal, su propia voz, su propia impostación, su método de respirar... Algún consejo siempre se puede dar, pero un consejo no es nunca una regla. Asesorar a una persona no es obligarle. Y, desde luego, no se puede juzgar a un joven cantante y decirle *no harás nunca nada*. Porque yo soy un claro ejemplo: a mí un gran empresario de Roma me dijo que nunca haría nada, que volviera a España y me casara. Hace treinta años de eso. Por lo tanto, ¿ve como se pueden equivocar hasta los que más entienden? Creo que hay una gran falta de comprensión hacia el joven estudiante. Y habría que ayudarle y formarlo de otra forma. No se debe ir contra el ser natural que está naciendo, que está viniendo.

J.G.M.—Y en España, ¿se ven voces con gran futuro?

M.C.—En España, no le voy a decir los nombres, hay exactamente cuatro voces de hombre y seis voces de mujer que son espléndidas, que son nuestro mañana y que si nadie las estropea el público se sentirá muy orgulloso de que canten. No se trata de sucesión ni de todas esas palabras que a veces se usan. Es una ley de vida que cuando uno lleva años trabajando le toca el retiro. Y el joven empieza a trabajar. O se intercalan. Que yo recuerde, que la gente pensara en mí como cantante me costó unos diez años o doce. Diez o doce años para que llegaran a pensar: *Pues sí, hará carrera la nena*. Pero ya como profesional. Así que todos estos cantantes que llevan tres, cuatro o cinco años en carrera dentro de otros cinco años tendrán el reconocimiento que hoy no se les da. Porque se necesitan, por lo menos, de seis a ocho años para pasar por los teatros y volver a pasar por ellos. Un teatro no hace una carrera, sino la rueda de teatros del mundo.

J.G.M.—¿Qué juicio le merecen las grabaciones? ¿Piensa que el futuro del disco es la grabación en directo?

M.C.—Las grabaciones y el mundo de la ópera, según mi punto de vista, no

tienen nada que ver. El mundo de la ópera es una cosa viva en la cual tú vives y el público también: hay un contacto, nos une una música que sale del foso de la orquesta y llega a juntar escenario y sala. El mundo del disco es de negocios, una industria colocada en un círculo de amantes de la ópera en el que hay gente que prefiere la grabación a las funciones. El mundo del disco no está hecho para el escenario, es un negocio en sí mismo; por lo tanto no lo puedo equiparar al de la ópera. Ahora bien, en una obra grabada hay una serie de elementos técnicos que en la ópera no están, y esos elementos técnicos dominan la situación. Lo que desespera al cantante, porque se está supeditado a unas máquinas. Y éstas pueden llegar a ser muy perfectas, pero lo que no se puede hacer es comparar un producto salido de una máquina —que ha usado tu sonido— con una función en vivo donde no hay nada fabricado y todo es nacido, inspirado en aquel momento para el público: una comunicación viva. Ya sé que es muy criticable lo que le voy a decir, y lo he dicho otras veces, pero obtener un disco pirata de alguna producción que he visto, o de mis mismas obras, me da una felicidad inmensa porque estoy reviviendo aquello, mientras que cuando escucho un disco siempre pesa no haber podido incluir esto o lo otro por razones técnicas.

El futuro del disco creo que es la grabación en vivo. Pienso que con el disco compacto van a poder obtener unas grabaciones en vivo que ya están empezándose a hacer. Lo mismo que el video compacto es estupendo en cuanto a obtener la verdad de una representación.

J.G.M.—En puridad, ¿qué prefiere, el recital, el concierto o la función de ópera?

M.C.—Al principio de mi carrera siempre hice muchos recitales, más que conciertos con orquesta. También hice ópera. El recital me sirve de relajante —a pesar de que se canta mucho más—, porque en la ópera estás envuelta en las situaciones del mismo drama. En el recital es la

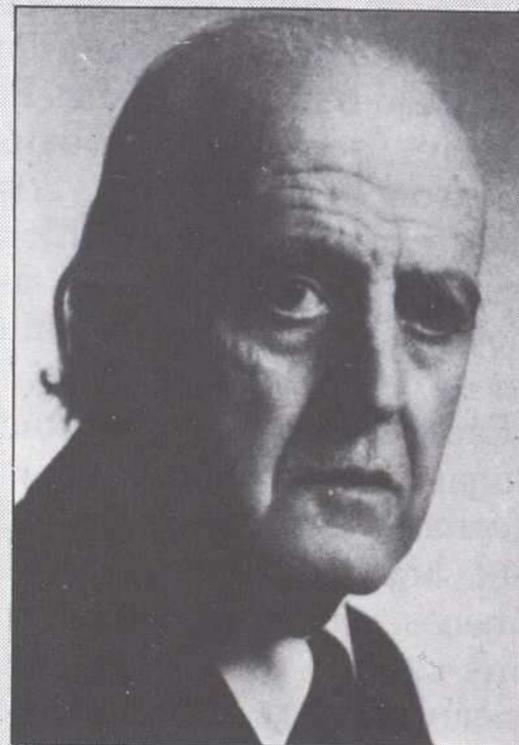
música pura interna, intimista. Cada canción, «*lied*» o aria es un sentimiento, podríamos decir, nuevo que nace y termina en aquel instante. Es como una pequeña creación, como hacer un ramo de flores donde éstas se van combinando para que quede un conjunto armonioso, y que vives con intensidad. Vocalmente hablando, el recital de «*lied*», aunque sea de «*lied*» difícil, es siempre sedante. A mí me ha servido de esto y creo que muchos de mis colegas piensan lo mismo. También depende de si te gusta o no. A mí me encanta hacer recitales, que practico desde hace treinta años.

¿Qué prefiero? Para mí, el recital; para la música, la ópera. Son dos cosas distintas. En cuanto al concierto con orquesta, si comprende obras como el **Requiem** de Verdi o la **Misa de Coronación** de Mozart, presenta una línea y es un todo en sí mismo. Pero si se compone de arias ya toma otro cariz, de petición del teatro o de la sala equis. Es otra cosa.

J.G.M.—Va a cantar por primera vez Mefistófele en un teatro, por cierto en una nueva producción de La Zarzuela. ¿Qué otras novedades le esperan próximamente?

M.C.—Yo grabé **Mefistófele**, en el papel de «Margarita», hace unos años con Plácido Domingo. Después la grabé, en el papel de «Elena», con Luciano Pavarotti. Pero en el escenario nunca la hice. Ahora, en Madrid, voy a interpretar la parte de «Margarita». Me esperan en un futuro, más o menos próximo, **Saffo** (Pacini), **Paride ed Elena** (Gluck), **Ermione** (Rossini)... De aquí a agosto, así que tengo que estudiar mucho. En Roma hice últimamente **L'Agnes** (Spontini). Y están previstas **Adelaide di Borgogna** (Rossini); **Il Viaggio a Reims** (Rossini), que haré en Viena en 1988; **Olimpia** (Spontini); **Les Danaïdi** (Salieri)... Y una obra de Vivaldi, muy intrigante y que creo que será una gran sorpresa. Esta sí me parece que es una revelación y un descubrimiento muy importante, y que supondrá un placer grande para quien la escuche.

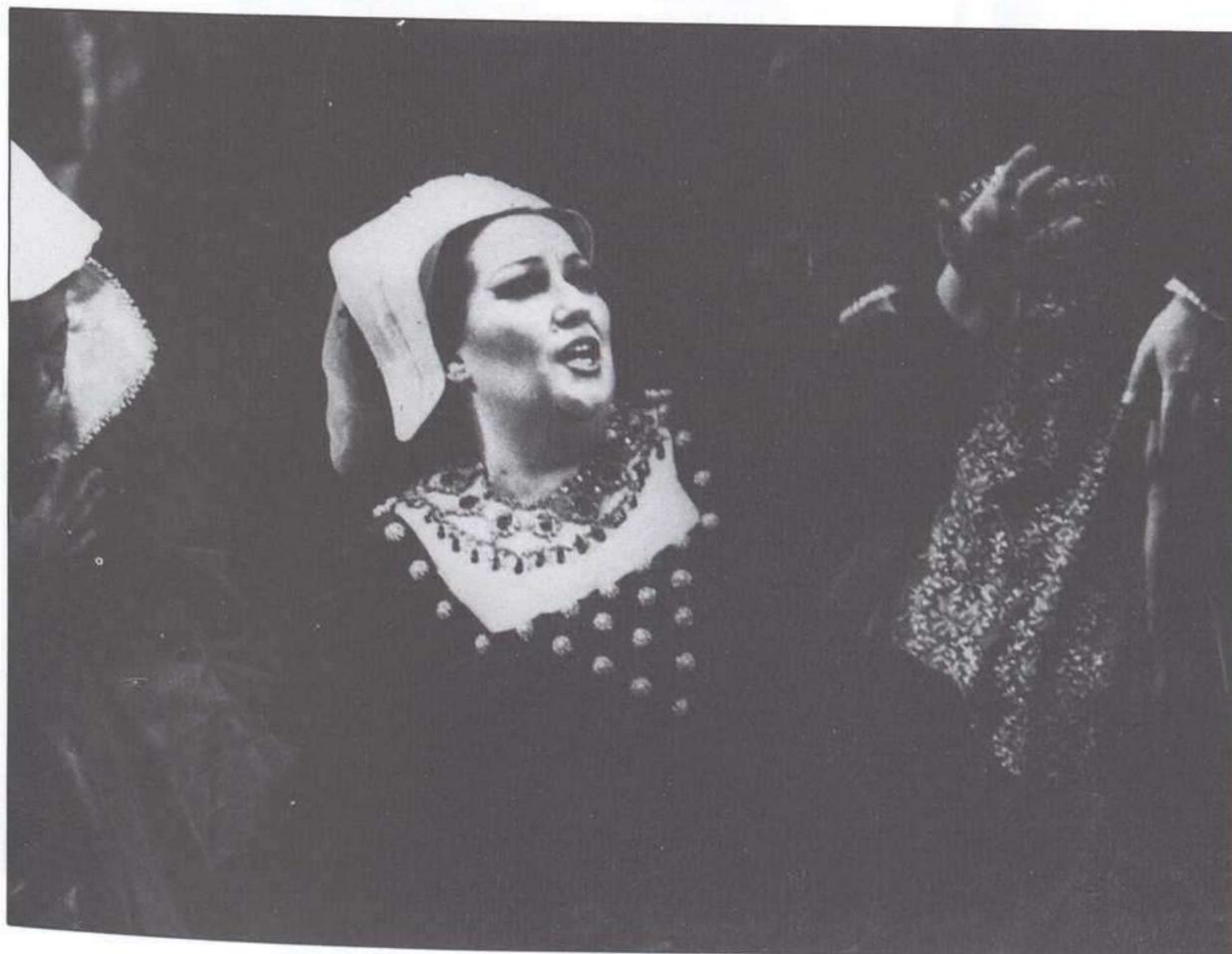
FALLECIO RICARDO OLMOS



El día 2 de diciembre pasado falleció en Madrid Ricardo Olmos. Había nacido en Valencia en 1905 y residía en Madrid desde 1939. Era un compositor fundamentalmente popularista, que sobre todo a través del piano y del coro había tendido un puente entre los elementos folclóricos y un estilo muy personal y refinado. Todas las regiones españolas están presentes en su música, que no buscaba el impacto pintoresco o el colorismo localista, sino más bien el hálito sutil del folclore como forma de entendimiento estético muy sencilla y directa pero también amable y sin aristas. Las trescientas piezas de sus **Canciones y danzas de España** para piano representan una de las más completas aportaciones en su género a una estética delicadamente nacionalista.

Una parte importante de su actividad estuvo dedicada a la enseñanza, como catedrático en la Escuela del Magisterio de Madrid; y a la investigación, como colaborador de la Institución Alfonso el Magnánimo, donde editó varias series de canciones y danzas de localidades del País Valenciano.

Pero en este momento queremos recordar a Ricardo Olmos especialmente en su perfil humano. Era un espíritu verdaderamente elegante, discreto y animoso. En la Asociación de Compositores no faltaba nunca su compañía y su cooperación. Todos le estimábamos grandemente, y tenía más admiradores de los que él, en su modestia, pensaba. Los que conocimos a Ricardo Olmos difícilmente olvidaremos su sobria lección de dignidad y su inagotable cordialidad.—**Ramón Barce.**



COLOQUIO CON CANTANTES ESPAÑOLES

El pasado mes de octubre RITMO se puso en contacto con Juan Pedro García Marques (bajo-barítono) Mabel Perelstein (contralto), Carlos Chausson (bajo-barítono), José Ruiz (tenor) y Enedina Lloris (soprano) para plantearles un diálogo abierto sobre la situación de los cantantes de ópera en España. Una vez concretado el lugar de la reunión, así como la fecha de la misma, sólo pudo tener lugar ésta con los tres primeros, puesto que Enedina Lloris canceló la cita por indisposición física y José Ruiz, por razones ajenas a él pero que RITMO sólo ha conocido por terceros, tampoco asistió. Rafael Banús, Pedro González Mira y Jorge González Giner moderaron la charla.

RITMO.—¿Qué posibilidades tiene un cantante en España en el momento de salir de la Escuela Superior de canto?

CARLOS CHAUSSON.—Juan Pedro es quien más tiempo ha estado en la Escuela de todos nosotros...

JUAN PEDRO GARCIA.—Sí; en realidad, todavía me falta un año para acabar la carrera. No lo he hecho por circunstancias de trabajo. He ido a caballo entre las clases y los trabajos que me han salido. Para mí, la experiencia de la Escuela ha sido positiva, porque me ha dado la oportunidad de estudiar y trabajar al mismo tiempo fuera de ella. Las funciones que organiza, en las que he participado algunas veces, me han servido para adquirir experiencia y me han dado la oportunidad de poder cantar en otros lugares.

MABEL PERELSTEIN.—Yo también he participado en esas funciones. Después de haber hecho unas cuantas debuté en la Zarzuela con *Rigoletto*, y recuerdo que salí a escena como si hubiera estado haciendo ópera toda la vida; estaba tranquila, probablemente por la experiencia que había acumulado en aquellas funciones de la Escuela.

R.—¿Y tú, Carlos?

C.CH.—Este asunto es complicado. Jessy Norman, por ejemplo, pasó por la Universidad de Michigan, en EE.UU., donde estudié yo, y pronto se marchó. No necesitaba aquello, y de hecho no obtuvo el título. Cuando fue famosa, la Universidad le ofreció el título, honoríficamente. Entonces, asunto Escuela Superior de Canto de Madrid: cada individuo debe ser tratado en particular; el valor de un estu-

diente que acaba su carrera no depende del título, viene determinado por la audición que seas capaz de hacer ante el empresario de turno. Tú cantas, y punto; el empresario no te pide títulos... En la Escuela de Canto de Madrid existen todos los medios suficientes para preparar bien a un cantante de ópera. Otra cosa es que se lleven a efecto como es debido.

M.P.—Yo entré en la Zarzuela después de una selección de ciento y pico cantantes. Nadie me pidió título.

J.P.G.—En cualquier caso el cantante joven español no tiene las mismas oportunidades que el de otros países. En Alemania o en EE.UU. los cantantes pueden ver ópera como es debido; incluso te ayudan económicamente, con becas, cursos, etc...

R.—¿No decías antes que la Escuela te había ayudado mucho? ¿No debería ser ésta una casa que ofreciera más posibilidades a los estudiantes que acaban su carrera?

J.P.G.—No, no estoy de acuerdo. Es un centro educativo y no tiene por qué dar trabajo.

R.—No nos referíamos a que te diera trabajo sino a que te preparara para poder conseguirlo.

J.P.G.—Considero que la Escuela tiene un buen plantel de profesores. Sin embargo no tenemos posibilidades de trabajar en España.

C.CH.—Lo que a mi juicio falla es que no hay una línea que defina a la Escuela. Esta es como un oasis en el desierto. Es como si en China hubiera una escuela de toreros... Si ni siquiera los profesores, quitando a unos pocos, conocen realmente la profesión...

J.P.G.—Sí; aquí, si quieres cantar tienes tres vías: tierra, mar o aire; o te vas en tren, en barco o en avión...

R.—¿Y cuáles son las razones por las que, a vuestro entender, sucede esto?

J.P.G.—No hay teatros. Hay Liceo y Zarzuela y luego unas temporadas aisladas en algunas ciudades...

C.CH.—Y una desconexión total entre las escuelas de canto y los teatros. En otros países no ocurre esto: las compañías regionales de ópera están en contacto continuo con las facultades de música de su área, y en el momento que sale un buen cantante...

J.P.G.—En las producciones de la Zarzuela siempre hay gente española... o sea que el problema es que no hay suficientes teatros...

C.CH.—Y cuando se montan cosas en las comunidades autónomas traen compañías del Este...

M.P.—Porque sale más barato...

C.CH.—Porque no saben hacerlo, más bien. Les es más cómodo que se lo den todo hecho y a precio módico. Para mí esto es producto de la desconexión con la Administración Central. No saben qué cantantes españoles hay... y no sólo cantantes; es lo mismo con la producción.

J.P.G.—Además se queda mejor trayendo gente de fuera. Viste más...

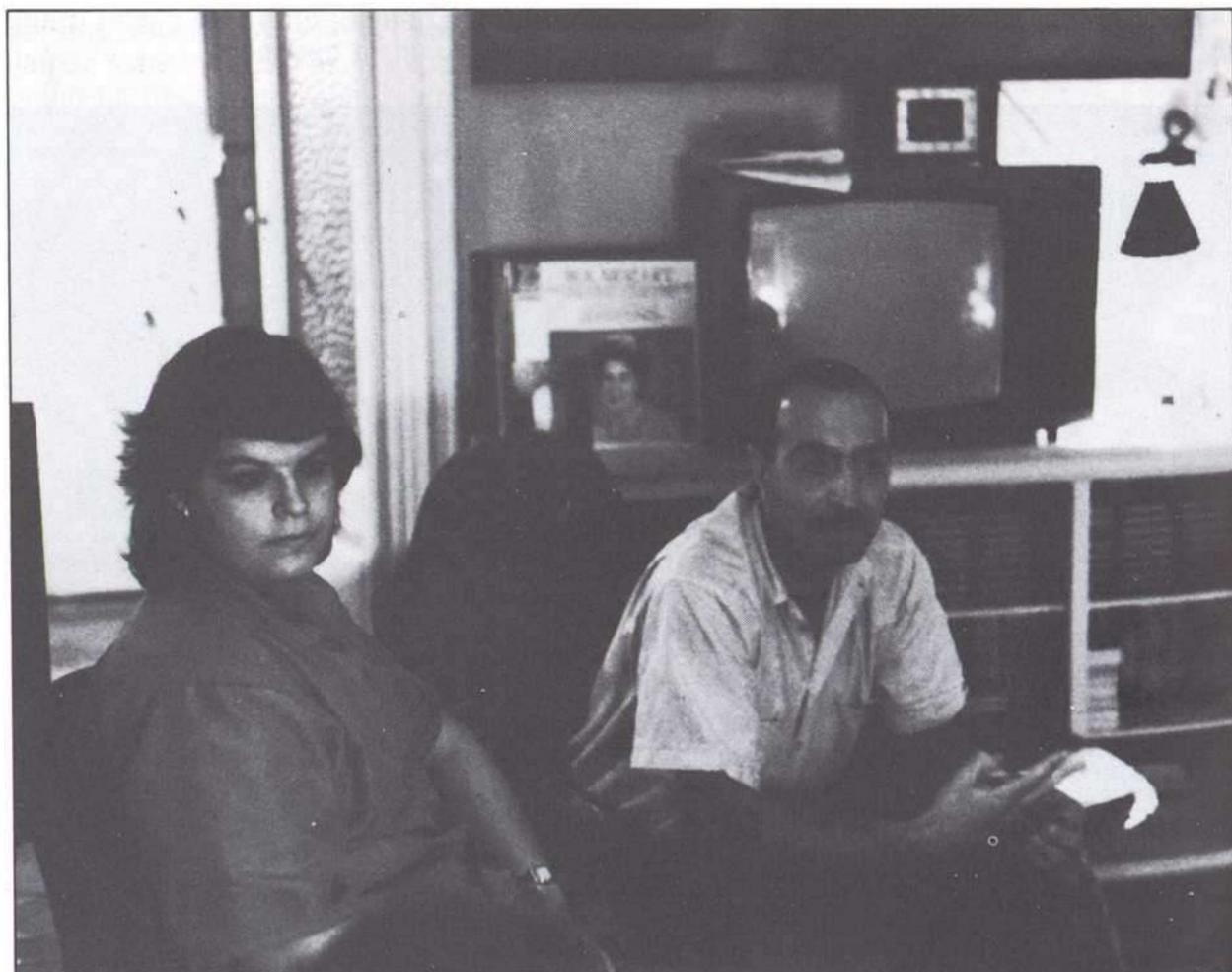
R.—¿Pensáis entonces que en España hay suficientes medios humanos y materiales para hacer ópera?

C.CH.—Sí.

J.P.G.—No.

M.P.—El país es grande... Yo canto bastante en ciudades españolas: Bilbao, La Coruña, Las Palmas, Oviedo...

J.P.G.—Pero estos ejemplos no dicen



Mabel Perelstein y Juan Pedro García Marques.



Carlos Chausson (izquierda) con Rafael Banús, uno de los moderadores del coloquio.

mucho. No se puede ir, ensayar un día y cantar al día siguiente...

M.P.—Son las condiciones económicas las que mandan...

J.P.G.—Esto no es hacer ópera; esto es rellenar huecos...

C.CH.—Yo creo que no es cuestión económica. Si a un primer figura se le paga tres millones por una actuación...

M.P.—Pero es que quieren grandes nombres...

R.—¿No será que se busca el GRAN ESPECTACULO para esconder el problema de infraestructura? ¿la falta de capacidad para montar una ópera de verdad?

C.CH.—En España no hay muchas personas que sean capaces de poner en pie una ópera.

M.P.—En Bilbao, por ejemplo, van versiones del Liceo y la gente quiere divos...

R.—¿No hay escuela de formación de cantantes en este país porque los divos tienen absorbido el mercado?

M.P.—Escuela sí; lo que no hay es trabajo. No hay estabilidad. Los cantantes no tenemos la estabilidad de un trabajador normal.

R.—Pensáis que es necesario salir fuera...

C.CH.—Sí, por supuesto.

J.P.G.—Sí, claro.

M.P.—Aquí se nos podría dar más oportunidades. Hacer papeles dobles y cantar en funciones populares...

R.—¿Qué opináis del público?

M.P.—Hay público, sí.

R.—¿De ópera o de canto? ¿o mejor, de cantantes?

M.P.—Hay de todo.

J.P.G.—Yo creo que el público lo que

busca son los cantantes. La ópera, menos.

C.CH.—Los divos es lo único que importa. Si no hay divos, las funciones no venden. Y es que, ¿quién entiende la música en España?

R.—¿No os parece, de todas formas, que estamos viviendo un momento de transición en lo que a ópera se refiere?

C.CH.—Yo lo tengo claro. Si no hay un proyecto que salga de la Administración Central para cubrir el resto del territorio nacional, no hay nada que hacer. La ópera es un espectáculo muy caro y las comunidades autónomas no pueden permitirse el lujo de hacer inversiones tan grandes para crear su propia compañía. Las grandes compañías del mundo tienen un grupo de cantantes jóvenes a los que se les da la oportunidad de hacer segundos papeles en la casa central y luego recorren el país con el mismo montaje y ya haciendo ellos los primeros papeles. Esta es una manera de crear afición. Y, desde luego, es mucho más barato para las administraciones locales. Pero ha de ser el Gobierno Central quien tome las iniciativas.

R.—Complicado: las comunidades autónomas tiene prácticamente transferidas todas las competencias en el área de cultura... A lo mejor es más labor de las respectivas consejerías...

J.P.G.—Por supuesto...

C.CH.—Está bien; pero si una comunidad autónoma tiene un dinero para hacer algo en cultura suele optar por el proyecto más rentable, políticamente, para sus intereses locales. Hacer ópera no es un GOL político...

J.P.G.—¿Y los divos? ¿Qué hacen los divos por la ópera española?

R.—¿Qué crees que deberían hacer?

J.P.G.—Pues no lo sé. Podrían, por ejemplo, exigir participación española y más tiempo de ensayo...

R.—Pero eso no lo haría nadie si es que quieren tener contratos...

J.P.G.—Sí; lo hace Teresa Berganza.

R.—Admitido. Pero si los divos desapareciesen de escena, ¿qué creéis que sucedería?

C.CH., M.P. y J.P.G.—La gente no iría a la ópera. Es seguro. Sería una debacle.

C.CH.—De todas formas yo he percibido diferencias entre Madrid y Barcelona. En esta última ciudad la gente sí acude aunque los cantantes no sean de primera fila. No hablo del Liceo; me refiero al Teatro Griego: allí todas las funciones se llenan.

M.P.—Yo creo que los títulos influyen mucho...

C.CH.—No te hagas ilusiones Mabel; si al público de Madrid no le pones una **Traviata** con figuras...

J.P.G.—En fin, yo veo todo esto como una gran CRUZADA. Tendríamos que organizar una especie de congreso, todos, cantantes, directores, registas, críticos... Vamos a sucumbir a la invasión extranjera...

R.—Muchas gracias por vuestra participación. Quede esta charla concluida con el último pensamiento planteado por Juan Pedro, nada halagüeño, por cierto. Todos esperamos que las cosas cambien algún día y que vuestras apreciaciones, así, sean más optimistas.

PREMIOS RITMO

Decimoséptima edición

Este año hemos decidido que entren a votación los discos compactos recibidos para ser criticados —que siguen siendo una parte pequeña de los publicados. Asimismo hemos dividido el amplísimo apartado «serie económica» en tres partes, dado que la gran cantidad y diversidad de grabaciones aparecidas dentro de este epígrafe hubiera hecho muy difícil la selección de los mejores.

La expansión de los discos importados durante 1986 ha continuado aumentando, reduciéndose más y más los fabricados en España: entre los nuevos lanzamientos, se han limitado casi exclusivamente a las series económicas —y no a todas. El número de ediciones ha sido, tanto en los nacionales como en los importados, muy alto; pese a ello, la coincidencia en las votaciones de los críticos ha sido destacable en bastantes casos.

Esta vez no hemos tenido que recurrir a ningún «ex aequo», pues no se ha producido ningún caso de empate o de gran proximidad: las ocasiones en que más cerca han quedado el disco más votado del que le sigue han sido en «música vocal y coral», en que **La Leyenda de Santa Isabel** de Liszt dirigida por Joo queda 11 puntos por debajo del premiado; o en «lieder», **Amor y Vida de Mujer** y otros títulos de Schumann por Fassbaender y Gage, 10 por debajo del primero; en ópera, **Dido y Eneas** de Purcell con Norman y Leppard, con 12 puntos menos que el premiado; en «grabación histórica», los **lieder** de Schubert por Schwarzkopf y Fischer, a tan sólo 8 puntos del primer puesto; y finalmente, en «calidad técnica», la **Sinfonía Fausto** de Liszt por Solti, a 9 puntos del vencedor.

Casos opuestos son el de «música de vanguardia», en que la **Sinfonía y Eindrücke** de Berio más que duplica en votos al siguiente; el de «música orquestal de los siglos XIX y XX», donde el disco premiado casi triplica en puntos al segundo; en «música instrumental», las **Sonatas completas para piano** de Mozart aproximadamente duplica al que le sigue, **Suiza** de Liszt (ambos por el mismo intérprete, Barenboim); en «novedad significativa», **El Cumpleaños de la Infanta** de Zemlinsky aventaja en más del doble a **Unter Sternen** de Schoeck; y en «producción española», los discos de RNE casi triplican a las «Sonatas inéditas españolas del siglo XVIII». Pero el caso más espectacular en este sentido es de la «música de cámara», apartado en el que, salvo error, la grabación premiada —los **Ultimos Cuartetos** de Beethoven por el Melos— ha obtenido la puntuación más alta que recordamos en RITMO: todos los críticos que lo han apoyado lo han situado en primer lugar, y obtiene exactamente 4 veces más puntos que el situado a continuación.

Un par de aclaraciones sobre agrupamientos de discos en sendos apartados: en «grabación histórica», 9 críticos han votado por la serie completa «Los grandes tenores», mientras que uno más ha apoyado un disco concreto de esa serie (el de «El joven Di Stefano»): hemos optado por sumarle a la serie. Y en el caso de «producción española», 6 críticos han votado juntos los tres discos publicados por Radio 2, más otros dos han propuesto uno de ellos (el de Cathy Berberian y Bruno Canino). Hemos vuelto a sumarlos.

Jessye Norman ha resultado elegida «intérprete del año» con 79 puntos, 29 más que el que le sigue, Bernard Haitink. De Norman los críticos han apoyado, además, varios de sus discos: «La escuela de Viena», colección dirigida por Boulez en la que interviene la gran soprano; **20 Lieder** de R. Strauss, **12 Lieder** de Schubert, **Dido y Eneas** de Purcell (segundo lugar en ópera) y **La Bella Elena** de Offenbach. Elección, por tanto, una vez más, muy comprensible y respaldada.

Dentro de la intención que preside el Premio de la Dirección de RITMO, se otorga en esta XVII edición de «Los Mejores Clásicos» a la Fundación Banco Exterior en reconocimiento a la labor que en el campo discográfico ha llevado a cabo en 1986 como complemento de su acción en favor del desarrollo de actividades culturales, científicas y técnicas, y que en lo musical —dentro del área cultural— tan significativa viene siendo, sobre todo en la vertiente de la Pedagogía. Esa actividad discográfica está representada por tres producciones bien singulares: «Canción española del siglo XX» (Manuel Cid y Félix Lavilla), «El Arpa en el Renacimiento español» (María Rosa Calvo Manzano) y «Recordando a Donostia y Guridi» (Jorge Rovaina), que constituyen, por otro lado, la continuidad del proceso ya iniciado en el año anterior, con la edición de un álbum confiado al Cuarteto Renacimiento, «La herencia musical española en el Nuevo Mundo», un registro de música posgregoriana y renacentista de la América Hispana.

MUSICA ANTIGUA Y RENACENTISTA

Premio:

OCKEGHEM: Música profana completa. Medieval Ensemble of London. Peter & Timothy Davies. Decca Oiseau-Lyre 9-90044, 3 discos. Digital. Import. (72 puntos).



Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

PALESTRINA: Misa del Papa Marcelo. **ALLEGRI: Miserere.** **ANERIO. NANINO. GIOVANNELLI.** Coro de la Abadía de Westminster. Preston. Archiv.

ISAAC: Chansons, frottole y lieder. Medieval Ensemble of London. P. & T. Davies. Oiseau-Lyre.

DESPREZ: Música profana a 3 partes completa. Medieval Ensemble of London. P. & T. Davies. Oiseau-Lyre.

«**Canto Gregoriano de Navidad**». Schola de la Capilla de la Corte, Viena. Dopf. Philips.

OCKEGHEM: Misa Mi-Mi. Hilliard Ensemble. Hillier. EMI.

MUSICA DE VANGUARDIA

Premio:

BERIO: Sinfonía. Eindrücke. New Swingle Singers. Orquesta Nacional de Francia. Pierre Boulez. Erato NUM 75198. Digital. Import. (59 puntos).



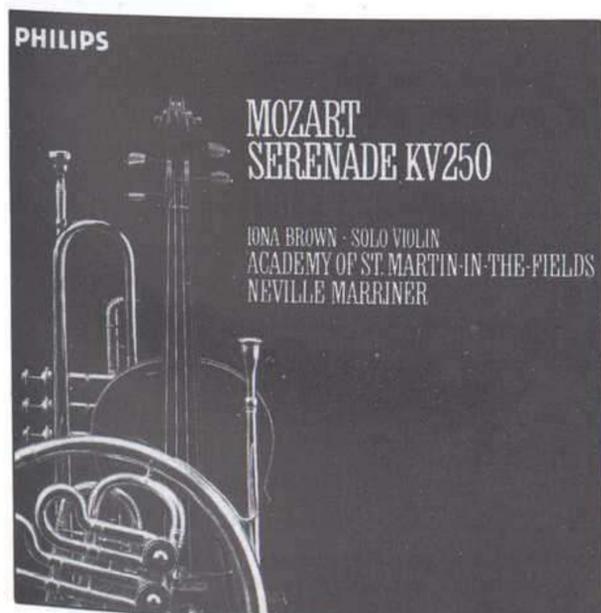
Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

NONO: Fragmente-Stille, an Diotima. Cuarteto LaSalle. D. G.
GUINJOAN: Trama. Orq. Sinfónica de Radio-Televisión Española. Guinjoan. RNE.
MESSIAEN: Sinfonía Tuangalila. Orq. Philharmonia. Pekka-Salonen. CBS.

MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Premio:

MOZART: Serenata núm. 7 "Haffner. Marcha K 249. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir Neville Marriner. Philips 416 154-1. Digital. Import. (65 puntos).



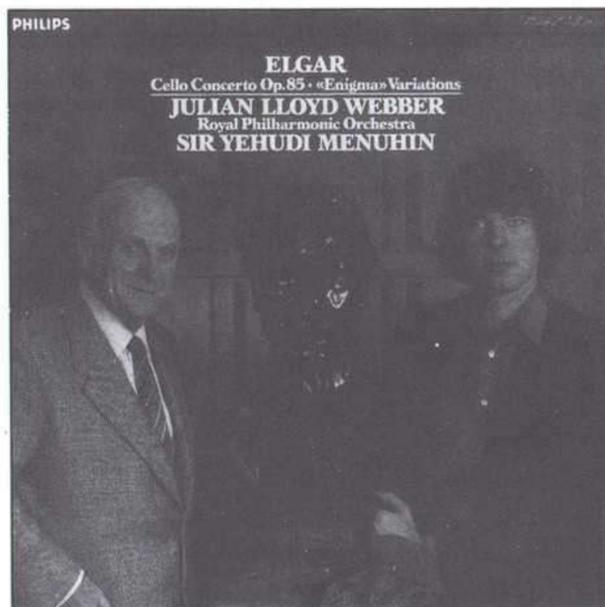
Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

CORELLI, LOCATELLI, MANFREDINI, TORELLI: Conciertos de Navidad. I Musici. Philips.
ALBINONI, AVISON, HAENDEL, HAYDN, PACHELBEL, PURCELL, VIVALDI. The English Concert. Pinnok. Archiv.
MOZART: Divertimenti K 287 y 138. Academy of St. Martin-Chamber Ensemble. Philips.
MOZART: Obras orquestales. Orqs. Philharmonia y New Philharmonia. Klemperer. EMI.
BACH: las 4 Suites orquestales. Camerata de Berna. Furi. Denon.
BACH: las 4 Suites orquestales. Musica Antiqua Colonia. Goebel. Archiv.
HAYDN: Sinfonías núms. 94 "Sorpresa" y 96 "Milagro". Academy of Ancient Music. Hogwood. Oiseau-Lyre.
HAYDN: Sinfonías núms. 44 "Fúnebre" y 77. Orpheus Chamber Orchestra. D. G.
HAYDN: Sinfonías "Sturm und Drang". L'Estro Armonico. Solomons. CBS.
MOZART: las 6 últimas Sinfonías. Orq. Filarmónica de Viena. Bernstein. D. G.
MOZART: Sinfonía núm. 40. BEETHOVEN: Sinfonía núm. 1. Orq. del Siglo XVIII. Brüggén. Philips.

MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Premio:

ELGAR: Variaciones Enigma. Concierto para violoncelo: J. Lloyd Webber. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director: Sir Yehudi Menuhin. Philips 416 354-1. Digital. Import (79 puntos).



Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

VAUGHAN WILLIAMS: Sinfonía núm. 7 "Antártica". Armstrong. Coro y Orq. Filarmónica de Londres. Haitink. EMI.
SCHUBERT: Sinfonías núms. 3 y 5. Orq. Filarmónica de Berlín. Barenboim. CBS.
R. STRAUSS: Vida de Héroe. Orq. Filarmónica de Berlín. Karajan. D. G.

LISZT: Sinfonía Fausto. Jerusalem. Coro y Orq. Sinfónica de Chicago. Solti. Decca.
SCHUBERT: Sinfonías núms. 2 y 8 "Inacabada". Orq. Filarmónica de Berlín. Barenboim. CBS.
ROUSSEL: Baco y Ariadna. El Festín de la Araña: fragmentos sinfónicos. Orq. Nacional de Francia. Prêtre. EMI.
ROTA: Concierto para arcos. BARBER. ELGAR. RESPIGHI. I Musici. Philips.
BRUCKNER: Sinfonía núm. 4 "Romántica". Orq. Filarmónica de Viena. Haitink. Philips.
DVORAK: Sinfonía núm. 9 "del Nuevo Mundo". SMETANA: El Moldava. Orq. Filarmónica de Viena. Karajan. D. G.
GRIEG: Suite Holberg. 2 Piezas Líricas. SIBELIUS: Karelia. El Cisne de Tuonela. Academy of St. Martin. Marriner. Philips.
STRAVINSKY: Divertimento. Suites 1 y 2. Octeto. London Sinfonietta. Chailly. Decca.
DEBUSSY: El Mar. Preludio. RAVEL: Dafnis y Cloe, suite núm. 2 Pavana. Orq. Filarmónica de Berlín. Karajan. D. G.
HONEGGER: Sinfonía núm. 1. Movimiento sinfónico núm. 3. Pacífic 231. Pastoral de Estío. Rugby. Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. Dutoit. Erato.

SCRIABIN: Sinfonía núm. 1. Toczyska, Myers. Coro Westminster. Orq. de Filadelfia. Muti. EMI.
R. STRAUSS: Sinfonía Alpina. Orq. del Concertgebouw, Amsterdam. Haitink. Philips.
BERWALD: las 4 Sinfonías. Orq. Sinfónica de Goteborg. Jarvi. D. G.

CONCIERTOS

Premio:

RACHMANINOV: Conciertos para piano núms. 2 y 4. Vladimir Ashkenazy. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Bernard Haitink. Decca 414 475-1. Digital. Import. (58 puntos).



Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

BRAHMS: Concierto para piano núm. 2. Zimerman. Orq. Filarmónica de Viena. Bernstein. D. G.
MOZART: los 4 Conciertos para trompa.

Baumann. Orq. de Cámara St. Paul. Zuckerman. Philips.

MOZART: Conciertos para clarinete y oboe. Pay. Pignet. Academy of Ancient Music. Hogwood. Oiseau-Lyre.

MOZART: Conciertos completos para piano. Perahia. English Chamber Orchestra. Perahia. CBS.

VIVALDI: Conciertos con guitarra, etc. Sollscher. Camerata de Berna. Furi. D. G.

VIVALDI: 6 Conciertos para fagot. Thunemann. I Musici. Philips.

MOZART: Concierto para clarinete. Quinteto para clarinete. King. English Chamber Orchestra. Tate. Cuarteto Gabrieli. Hyperion.

HAYDN: 3 Conciertos para violín. Lysy. Camerata Lysy Gstaad. Lysy. Claves.

R. STRAUSS: Don Quijote. MONN/SCHOENBERG: Concierto para violoncello. Ma. Orq. Sinfónica de Boston. Ozawa. CBS.

STANLEY: los 6 Conciertos para órgano. Gifford. Northern Sinfonia. CRD.

BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 5 "Emperador". Arrau. Orq. Estatal de Dresde. Davis. Philips.

TELEMANN: Conciertos dobles y triples. Academy of Ancient Music. Hogwood. Oiseau-Lyre.

F. MARTIN: los 2 Conciertos para piano. Balada para piano y orquesta. Antionioli. Orq. Filarmónica de Turín. Viotti. Claves.

DEVienne, IBERT, MOLIQUÉ: Conciertos para flauta. Marion. Orq. Filarmónica de la Ciudad de Niza. Valdés. Denon.

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. Pogorelich. Orq. Sinfónica de Londres. Abbado. D. G.

MUSICA DE CAMARA

Premio:

BEETHOVEN: los Cuartetos de cuerda de última época. Cuarteto Melos. Deutsche Grammophon 415 677-1, 4 discos. Digital. Import. (104 puntos).



Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

BRAHMS: Trío para clarinete. Trío para trompa. A. Schiff, Miembros del Nuevo Octeto de Viena. Decca.

BOCCHERINI: Cuartetos op. 6/3 y op. 44/2.

VERDI: Cuarteto. Nuovo Quartetto. Denon.

MOZART: Cuarteto para oboe. Divertimento K 251. Adagio K 580a. Holliger. Baumann. Cuarteto Orlando. Philips.

MOZART: Sonatas para violín y piano K 296, 305 y 306. Perlman, Barenboim. D. G.

"Sonatas para oboe entre 1700 y 1750". Dombrecht, W. Kuijken, Kohnen, Accent.

FRANCK, DEBUSSY, RAVEL: Sonatas para violín. Mintz, Bronfman. D. G.

MOZART: los 2 Cuartetos para piano y cuerda. Solti, Cuarteto Melos. Decca.

HAENDEL: 6 Sonatas en trío. The English Concert. Archiv.

MENDELSSOHN: los 2 Tríos para piano. Trío Borodin. Chandos.

MOZART: las grandes Sonatas para violín y piano. Grumiaux, Klien. Philips.

SCHUBERT: los Tríos completos para piano. Trío Beaux Arts. Philips.

SCHOENBERG: Noche Transfigurada. Suite op. 29. Ensemble Intercontemporain. Boulez. CBS.

SHOSTAKOVICH: Quinteto para piano y cuerda. S. Richter, Cuarteto Borodin. EMI.

MOZART, M. HAYDN, J. C. BACH. Obras de cámara con oboe y corno inglés. Holliger, Salvatore, París, Paternoster, Bucarella. Denon.

BRAHMS: las 3 Sonatas para violín y piano. 5 Danzas Húngaras. Perlman, Ashkenazy. EMI.

MUSICA INSTRUMENTAL

Premio:

MOZART: Sonatas completas para piano. Daniel Barenboim. EMI EX 270 324-3, 3 discos, y EX 270 327-3, 3 discos. Digital. Import. (74 puntos).



Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

LISZT: Años de Peregrinación, I: Suiza. Barenboim. D. G.

BACH: las 6 Suites Inglesas. Leonhardt. EMI.

BACH: Capricho BWV 992. Suite 996. Fan-

tasía y fuga 904. Toccata 914. Preludio, fuga y allegro 998. Leonhardt. Philips.

MENDELSSOHN: 3 Sonatas y 3 Preludios y fugas para órgano. Hurford. Decca.

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 30 y 31. Gilels. D. G.

MOZART: Sonatas completas para piano. Pires. Denon.

BACH: Fantasía y fuga BWN 537. Preludio y fuga 541. Toccata 566. Toccata y fuga 538 "Dórica". Chorzempa. Philips.

"Música rusa para piano". BALAKIREV, BORODIN, CUI, MUSSORGSKY, RIMSKY-KORSAKOV. Fingerhut. Chandos.

CHOPIN: Sonatas para piano núms. 2 y 3. Pollini. D. G.

TELEMANN: las 12 Fantasías para flauta sola. B. Kuijken. Accent.

TELEMANN: las 12 Fantasías para oboe solo. Holliger. Denon.

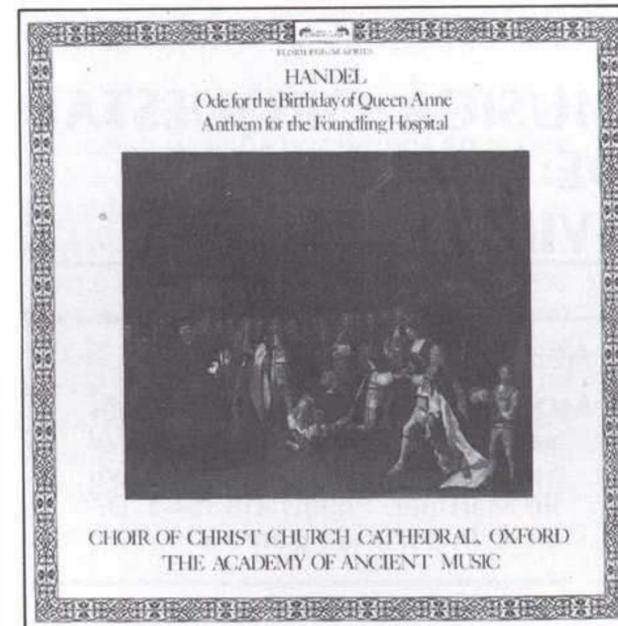
BACH: 15 Corales para órgano. Rilling. Denon.

"Clavecínistas ibéricos del siglo XVIII". Gálvez. Hispavox.

MUSICA VOCAL Y CORAL

Premio:

HAENDEL: Antífona para el Hospital Foundling. Oda para el Cumpleaños de la Reina Ana. Solistas, Coro de la Iglesia Catedral de Cristo. Academy of Ancient Music. Simon Preston. Decca Oiseau-Lyre 9-51020. Import. (57 puntos).



Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

LISZT: La Leyenda de Santa Isabel. Marton, Solyom-Nagy, Farkas, Kováts, Gáti, Gregor. Coro Budapest. Orq. Estatal de Hungría. Joo. Hungaroton.

HAYDN: Misa Nelson. Hendricks, Lipovsek, Araiza, Meven. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. Davis. Philips.

HAYDN: Misa para tiempos de guerra, "con timbales". Blegen, Fassbaender, Ahnsjo, Sotin. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. Bernstein. Philips.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 13 "Babi Yar". Rintzler. Coro y Orq. del Concertgebouw Amsterdam. Haitink. Decca.

VIVALDI: Nisi Dominus. Stabat Mater. Concierto en Sol menor. Bowman. Academy of Ancient Music. Hogwood. Oiseau-Lyre.

HAENDEL: Esther. Solistas. Coro de la Catedral de Westminster. Coro y Academy of Ancient Music. Hogwood. Oiseau-Lyre.

HAENDEL: Te Deum de Utrecht. Jubilate. Solistas. Coro de la Iglesia Catedral de Cristo, Oxford. Academy of Ancient Music. Preston. Oiseau-Lyre.

BACH: Misa en Si menor. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Gardiner. Archiv.

HAENDEL: las Antifonas de la Coronación. Coro y Academy of St. Martin-in-the-Fields. Marriner. Philips.

LISZT: Via Crucis. Coro de Cámara de Holanda. Leeuw. Philips.

SIBELIUS: Sinfonía Kullervo. Cantata Oma Maa. Tulen Synty. Saarinen, Hynninen. Coros y Orq. Filarmónica de Helsinki. Berglund. EMI.

"La Escuela de Viena", BERG, SCHOENBERG, WEBERN. Solistas. Orquestas. Boulez. CBS.

VIVALDI. Beatus Vir. Dixit Dominus. Solistas, Coro del St. John's College, Cambridge. English Chamber Orchestra. Cleobury. Decca Argo.

BACH: Misa en Si menor. Marshall, Baker, Tear, Ramey. Coro y Academy of St. Martin-in-the-Fields. Marriner. Philips.

BACH: Oratorio de Navidad. Auger, Hamari, Schreier, Schone. Collegium Bach, Stuttgart. Rilling. CBS.

wa-Sintow. Orq. Filarmónica de Berlín. Karajan. D. G.

«A la recherche de la musique perdue». Berberian, Canino. RNE.

SCHOECK: Enterrado vivo. Fischer-Dieskau. Orq. Sinfónica de la Radio de Berlín. Rieger. Claves.

SCHUBERT: La Bella Molinera. Prey, Bianconi. Denon.

SCHUBERT: 12 Lieder. Norman, P. Moll. Philips.

CHOPIN: Canciones completas. Söderström, Ashkenazy. Decca.

SCHUBERT: Bajo las Estrellas. Fischer-Dieskau, Holl. Claves.

OPERA

Premio:

R. STRAUSS: La Mujer sin sombra. Nilsson, King, Rysanek, Hesse, Berry, Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Karl Bohm. Deutsche Grammophon 415 472-1, 3 discos. Import. (77 puntos).



Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

PURCELL: Dido y Eneas. Norman, Allen, McLaughlin. Coro y English Chamber Orchestra, Leppard. Philips.

ZEMLINSKY: El Cumpleaños de la Infanta. Nielsen, Haldas, Riegel, Weller, Studer. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Berlín. G. Albrecht. Schwann.

BELLINI: I Capuleti ed i Montecchi. Gruberova, Baltsa, Raffanti, Howell. Coro y Orq. de la Royal Opera House, Covent Garden. Muti. EMI.

BIZET: La jolie fille de Perth. Anderson, Kraus, Quilico, Van Dam, Bacquier, Zim-

ROGAMOS NOS FACILITEN SU CODIGO POSTAL TODOS AQUELLOS SUSCRIPTORES EN CUYA ETIQUETA DE DIRECCION NO FIGURE ESTE DATO.

mermann. Coro y Nueva Orq. Filarmónica de Radio Francia. Prêtre. EMI.

MONTEVERDI: L'Incoronazione di Poppea. Malfitano, Elwes, Alliot-Lugaz, Honeyman, Lesne, Gal, Visse, Goldthorpe. La Grande Escurie et La Chambre du Roy. Malgoire. CBS.

OFFENBACH. La Belle Helene. Norman, Aler, Bacquier, Lafont, Burles, Alliot-Lugaz. Coro y Orq. del Capitolio de Toulouse. Plasson. EMI.

MOZART: El Rapto en el Serrallo. Kenny, Schreier, L. Watson, Salminen, Gahmlich. Coro y Orq. de la Opera de Zurich. Harnoncourt. Telefunken.

VERDI: Otello. Domingo, Ricciarelli, Díaz. Coro y Orq. del Teatro de la Scala, Milán. Maazel. EMI.

VIVALDI: L'Incoronazione di Dario. Elwes, Ledroit, Lesne, Verschaeve, Poulenard, Mellon, Visse. Ensemble Baroque de Nice. Bezzine. Harmonia Mundi France.

GRABACION HISTORICA

Premio:

Serie «I Grandi Tenori» (Gigli, Del Monaco, Lauri Volpi, Pertile, Caruso, Schipa, Tamagno, Di Stefano, Bergonzi, Corelli). EMI. (77 puntos).



Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

SCHUBERT: 12 Lieder. Schwarzkopf, Fischer. EMI.

BRAHMS, SCHUBERT, SCHUMANN: Lieder. Ferrier, Walter. Decca, Grandi Voci.

BEETHOVEN: las Sonatas y Variaciones para violoncelo y piano. Casals, Serkin. CBS.

WEILL: Canciones de teatro. Lenya. Coro y Orq. M. Levine. CBS.

PUCCINI: La Bohème. Los Angeles, Bjorling, Merrill. Coro y Orq. Sinfónica RCA Víctor. Beecham. EMI.

Alfred Deller. Decca, Grandi Voci.

VERDI: Requiem. Schwarzkopf, Domínguez, Di Stefano, Siepi. Coro y Orq. del Teatro de La Scala, Milán. De Sabata. EMI.

CARISSIMI, MONTEVERDI, DVORAK: Dúos. Schwarzkopf, Seefried, Moore. EMI.

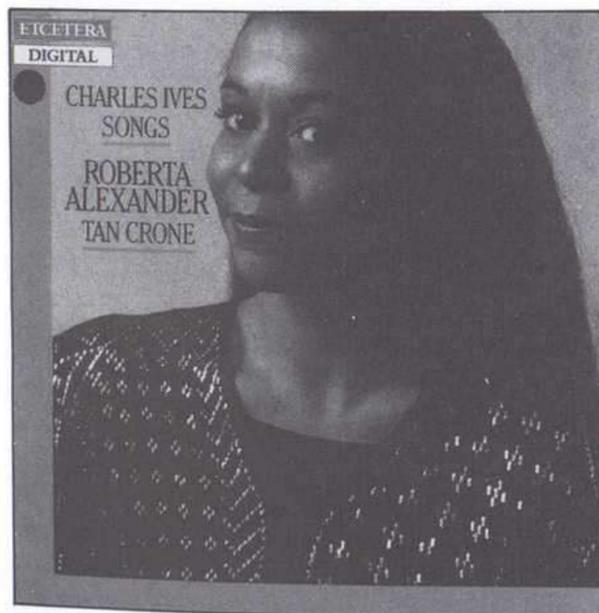
BACH: Suites para violoncelo núms. 3 y 4. Casals. EMI.

PUCCINI: Arias y dúos. Tebaldi, Di Stefano, Taddei. Fonit Cetra.

LIEDER

Premio:

IVES: 26 lieder. Roberta Alexander, Tom Crone. Compact Disc Etcetera ETC 1020. Digital. Import. (59 puntos).



Otros discos votados por orden decreciente de puntuación:

SCHUMANN: Amor y Vida de Mujer. Ciclo de Lieder Op. 24. 6 Lieder. Fassbaender, Gage, D. G.

R. STRAUSS: 20 Lieder. Norman, Parsons. Philips.

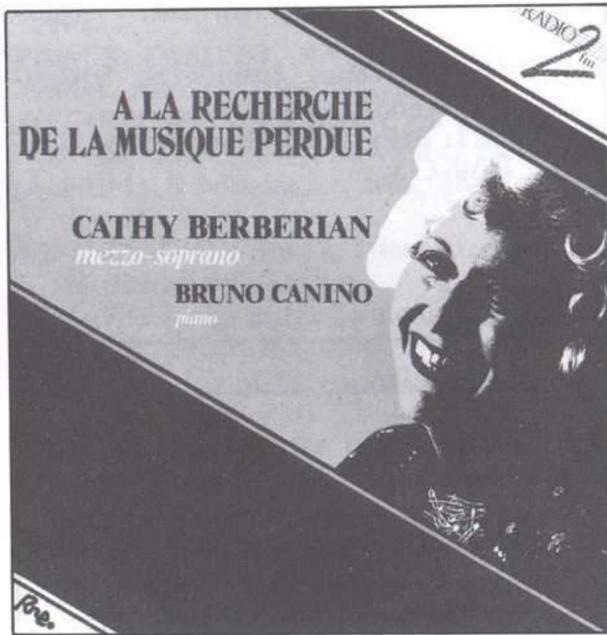
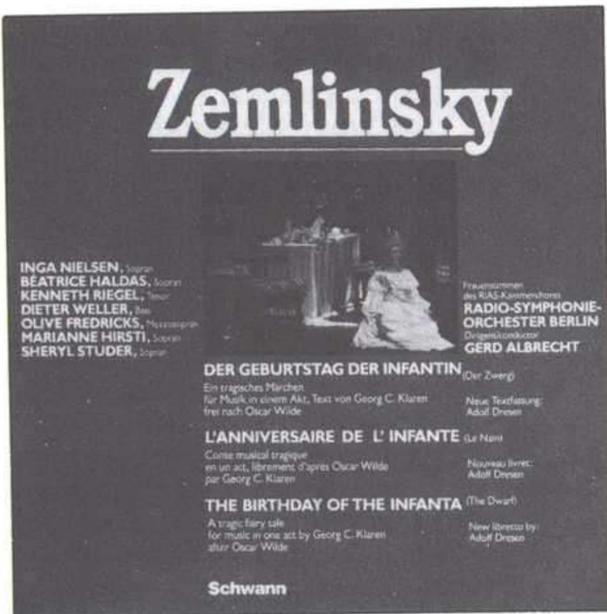
R. STRAUSS: los 4 últimos Lieder. Die heilige drei Könige. Escenas de Capriccio. Tomo-

NOVEDAD SIGNIFICATIVA

Premio:

ZEMLINSKY: El Cumpleaños de la Infanta. Nielsen, Haldas, Riegel, Weller, Studer. Coro RIAS. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Gerd Albrecht. Compact-Disc Schwann CD 11626. Digital. Import. (79 puntos).

recherche de la musique perdue (Berberian/Canino), APR 002; «**Música contemporánea española**» (Guinjoan, Fernández Guerra, Pérez Maseda), APR 003; **Lieder de Schubert y Weber** (P. M. Martínez, N. Daza), APR 001. (60 puntos).



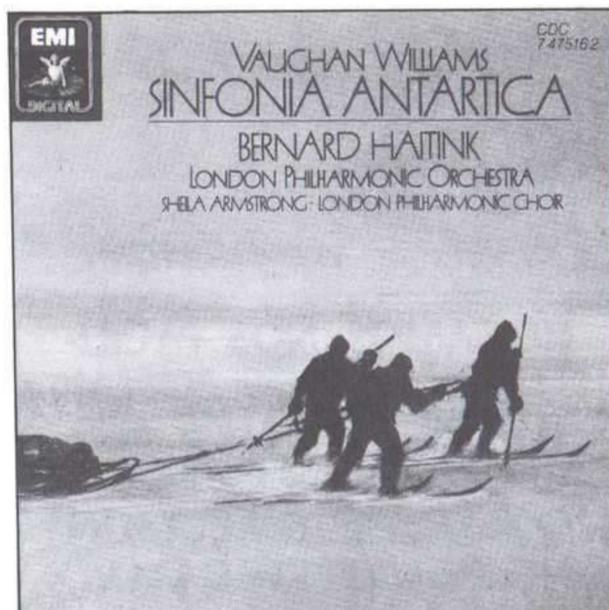
Otros disco votados, por orden decreciente de puntuación:

«**Sonatas españolas inéditas del siglo XVIII**». Baciero. Hispavox.
LISZT: Armonías Poéticas y Religiosas. Barrio. Diapasón (Dial).
BAGUER: Sinfonías. Orq. de Cámara Reina Sofía. Ensayo.
«Música del Descubrimiento». Grupo Vocal Gregor. Coral de la Universidad de Cádiz. Diputación de Cádiz.
«Certamen Internacional de Masas Corales de Tolosa». IZ.
«Clavecínistas Ibéricos del siglo XVIII». Gálvez. Hispavox.

CALIDAD TECNICA

Premio:

VAUGHAN WILLIAMS: Sinfonía núm. 7 «Antártica». Armstrong. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink. EMI 2703181. Digital. Import. Ingeniero de sonido: Christopher Parker. (40 puntos).



Otros disco votados, por orden decreciente de puntuación:

LISZT: Sinfonía Fausto. Solti. Decca.
BEETHOVEN: Cuartetos de última época. Cuarteto Melos. D. G.
LISZT: Suiza. Barenboim. D. G.
ROTA: Concierto para arcos. BARBER, ELGAR, RESPIGHI. I Musici. Philips.
HAYDN: Misa para tiempos de guerra, «con timbales». Bernstein. Philips.
PALESTRINA: Misa del Papa Marcelo. ALLEGRI. ANERIO. GIOVANNELLI. Preston. Archiv.
MENDELSSOHN: Obras para órgano. Hurford. Decca.
RACHMANINOV: Conciertos para piano núms. 2 y 4. Ashkenazy/Haitink. Decca.
BACH: Obras para órgano. Chorzempa. Philips.
PURCELL: Dido y Eneas. Norman/Leppard. Philips.
MOZART: Cuarteto para oboe, etc. Hollger, Cuarteto Orlando. Philips.
«Canciones Populares». BACH, BRAHMS, DVORAK, MENDELSSOHN, SCHUMANN, TCHAIKOVSKY, etc. Collegium Vocale Colonia. Fromme. CBS.
MOZART: Sinfonías núms. 36 «Linz» y 38 «Praga». Orq. Filarmónica de Viena. Bernstein. D.G.
BACH: Misa en Si menor. Gardiner. Archiv.

SERIE ECONOMICA:

Orquestal y conciertos



Premio:

HAYDN: Sinfonías núms. 100 «Militar» y 102. Orquesta New Philharmonia, Londres. Otto Klemperer. EMI Acorde 037-1006111. (58 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

MAHLER: Sinfonía núm. 5. Rückert-Lieder. Baker. Orq. New Philharmonia. Barbirolli. EMI Acorde.
BRAHMS: Concierto doble para violín y violoncello. Oistrakh, Rostropovich. Orq. de Cleveland. Szell. EMI Acorde.
DVORAK: Sinfonía núm. 7. Orq. Filarmónica de Londres. Giulini. EMI Acorde.
SIBELIUS: Sinfonía núm. 2. El Cisne de

PRODUCCION ESPAÑOLA

Premio:

Discos producidos por Radio Nacional de España (Radio 2): «A la

Tuonela. Orq. Hallé. Barbirolli. EMI Acorde.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 7. Orq. Philharmonia. Klemperer. EMI Acorde.

BRAHMS: los 2 Conciertos para piano. Barenboim. Orq. New Philharmonia. Barbirolli. EMI Acorde.

MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección». Schwarzkopf, Rossel-Majdan. Coroy Orq. Philharmonia. Klemperer. EMI Acorde.

MOZART: 6 Oberturas. Adagio y fuga. Música Funeral Masónica. Orq. New Philharmonia. Klemperer. EMI Acorde.

BEETHOVEN: Concierto para violín. Menuhin. Orq. New Philharmonia. Klemperer. EMI Master Series.

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. RACHMANINOV: 5 Preludios. S. Richter. Orq. Sinfónica de Viena. Karajan. D. G. Galleria.

GERSHWIN: Un Americano en París. Rapsodia en blue. Obertura Cubana. Orq. de Cleveland. Maazel. Decca Ace of Diamonds.

BRAHMS: Concierto para violín. Sonata para violín y piano núm. 2. Zukerman. Orq. de París. Barenboim. D. G. Galleria.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 «Patética». Orq. Filarmónica de Viena. Abbado. D. G. Privilege.

IVES: Sinfonía núm. 4. Obertura Robert Browning. Schola Cantorum Nueva York. American Symphony Orchestra. Stokowski. CBS Masterworks Portrait.

MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. RAVEL: Mi Madre la Oca. Rapsodia Española. Orq. Sinfónica de Chicago y Filarmónica de Los Angeles. Giulini. D. G. Galleria.

MOZART: Concierto para piano núm. 27. Concierto para 2 pianos. Emil y Elena Gilels. Orq. Filarmónica de Viena. Böhm. D. G. Galleria.

DVORAK: Sinfonía núm. 9 «del Nuevo Mundo». Orq. Philharmonia. Klemperer. EMI Acorde.

ROSSINI: Oberturas. Orq. New Philharmonia. Muti. EMI Master Series.

TCHAIKOVSKY: los 3 Conciertos para piano. Gilels. Orq. New Philharmonia Maazel. EMI Acorde.

MOZART: Sinfonías núms. 40 y 41 «Júpiter». Orq. Sinfónica de Londres. Abbado. D. G. Galleria.

HENZE: las 5 Sinfonías. Orq. Filarmónica de Berlín. Henze. D. G. Collector's Series.

RESPIGHI: Pinos, Fuentes y Fiestas de Roma. Orq. Sinfónica de Boston. Ozawa. D. G. Galleria.

Cámara e Instrumental



Premio:

BRAHMS: Sexteto de cuerda núm. 1. Scherzo FAE. Menuhin, Masters. Aronowitz, Walfisch, Gendron, Simpson. EMI Acorde 037-1002341. (58 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

SCHUBERT: Fantasía El Caminante. Sonata para piano núm. 13, D 664. S. Richter. EMI Acorde.

SCHUMANN: Carnaval. 3 Piezas del Album para la juventud. Benedetti-Michelangeli. EMI Acorde.

BEETHOVEN: las Sonatas y Variaciones para violoncello y piano. Casals, Serkin. CBS Masterworks Portrait.

HAYDN: Cuartetos «Amanecer» y «Emperador». Cuarteto Italiano. Philips Classics.

SCHUBERT: los 8 Impromptus. Barenboim. D. G. Galleria.

LIGETI: Lux Aeterna. Volumina. Cuarteto núm. 2. Estudio núm. 1. Cuarteto LaSalle. Zacher. Coro de la Radio de Hamburgo. D. G. Collector's Series.

MENDELSSOHN: Trío para piano núm. 1. Octeto. Horszowsky, Vegh, Casals. Conjunto del Festival de Malboro. CBS Masterworks Portrait.

MESSIAEN: La Natividad del Señor. Preston. Decca Enterprise.

SCHUMANN: Escenas de niños, Kreisleriana. Toccata. Horowitz. CBS Masterworks Portrait.

RACHMANINOV: Sonata núm. 2. 3 Etudes-tableaux. Momento musical. Preludio. Horowitz. CBS Masterworks Portrait.

PROKOFIEV: 10 Piezas de Romeo y Julieta. Sugestión diabólica. Concierto para piano núm. 1. Gavrillov. Orq. Sinfónica de Londres. Rattle. EMI Acorde Series.

D. SCARLATTI: Sonatas. Horowitz. CBS Masterworks Portrait.

CHOPIN: los 26 Preludios. Barcarola. Scherzo, Polonesa. Argerich. D. G. Galleria.

BACH: Obras para órgano. Walcha. D. G. Galleria.

GRAN TEATRE DEL LICEU

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA 1986/87

LA SONNAMBULA, V. Bellini. 22, 25, 27, 29 de enero.
Director de orquesta: Armando Gatto. Enedina Lloris/Rockwell Blake/Francesco Ellero.

LA BOHEME, G. Puccini. 7, 10, 12, 15 de febrero.
Director de orquesta: José Collado. Cecilia Gasdia/María Angeles Luis Lima/Enric Serra/Vicenç Esteve/Alfredo Zanazzo.

ADRIANA LECOUVREUR, F. Cilca. 20, 23, 26 de febrero, 1 de marzo.
Director de orquesta: Roberto Abbado. Mirella Freni/Fiorenza Cossotto/ Ermanno Mauro/Enric Serra/Piero de Palma.

RIGOLETTO, G. Verdi. 7, 9, 11, 13, 15 de marzo.
Director de orquesta: Romano Gandolfi. Leo Nucci/Adriana Anelli/Alfredo Kraus/ Alfredo Zanazzo.

BEATRICE DI TENDA, V. Bellini. 20, 22, 24, 27 de marzo.
Director de orquesta: Armando Gatto. Cecilia Gasdia/Leo Nucci/Raquel Pierotti/ Vincenzo La Scola.

LULU, A. Berg. 6, 8, 10, 12 de abril.
Director de orquesta: Friedrich Cerha, Patricia Wise/Franz Mazura/Jean van Ree/Hans Hotter.

LUCIO SILLA, W. A. Mozart. 30 de abril, 3, 6, 9 de mayo.
Director de orquesta: Julius Rudel. Ezio de Cesare/Jenny Drivala/Raquel Pierotti/Julia Conwell.

LUCIA DI LAMMERMOOR, G. Donizetti. 15, 18, 21 24 de mayo.
Director de orquesta: Friedrich Haider. Edita Gruberova/Denes Gulyas/Enric Serra/ Roberto Scandiuzzi.

WERTHER, J. Massenet. 2, 6, 10, 14 de junio.
Director de orquesta: Alain Guingal. Renata Scotto/Alfredo Kraus/Enric Serra/Montserrat Alavedra/Alfonso Echeverría.

SAFFO, G. Pacini. 21, 24, 27, 30 de junio.
Director de orquesta: Manfred Ramin. Montserrat Caballé/Joan Pons/Alicia Nafé.

ORQUESTA Y CORO DEL GRAN TEATRO DEL LICEU

Directores del Coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri.

LOCALIDADES:

VENTA ANTICIPADA: Horario de 8 a 15 h., de lunes a viernes y de 9 a 13 h., los sábados, en las oficinas del carrer Sant Pau, 1 bajos, 08001 Barcelona. Teléfs. 318 92 77, 318 99 50, 318 50 62 y 318 51 66.

VENTA EL DIA DE LA FUNCION. En la taquilla de la Rambla dels Caputxins, 65, Teléfs. 301 67 87 de 11 a 14 h. y desde las 16,30 h.

INFORMACION. Taquillas: Teléfs. 318 92 77, 318 99 50, 318 50 62 y 318 51 66.

Administración: Teléfs. 318 91 22.

Vocal, coral y ópera



Premio:

HAYDN: Misas núms. 7, 9, 10 y 12. Solistas, Coros y Orquestas Filarmónica de Nueva York y Sinfónica de Londres. Leonard Bernstein. CBS Masterworks Portrait M3P 39845, 3 discos. Import. (57 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

MOZART: Misa en Do mayor, K 427. Te Kanawa, Cotrubas, Krenn, Sotin. Coro Ambrosiam. Orq. New Philharmonia. Lppard. EMI Acorde.

F. MARTIN: Jedermann. 3 Escenas de La Tempestad. Fischer-Dieskau. Orq. Filarmónica de Berlín. F. Martín. D. G. Collector's Series.

PRAETORIUS: Danzas y Motetes. Coros y Early Music Consort, Londres. Munrow. EMI Master Series.

JANACEK: Misa Glagolítica. Lear, Roessel-Majdan, Haefliger, Crass. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. Kubelik. D. G. Collector's Series.

PURCELL: Odas para el Aniversario de la Reina Mary (1962 y 1964). Burrowes, Bowman, Brett, Lloyd. Early Music Consort, Londres. Munrow. EMI Acorde.

BRAHMS, MOZART: Requiems. BRUCKNER: Te Deum. Solistas, Coros y Orqs. Walter. CBS Masterworks Portrait.

MOZART: Requiem. Donath, Ludwig, Tear, Lloyd. Coro y Orq. Philharmonia. Giulini. EMI Acorde.

PUCINI: La Bohème. Beecham. EMI Grandes Intérpretes.

BERG: Suite de Lulú. Attenberg-Lieder. 3 Piezas para orquesta. M. Price. Orq. Sinfónica de Londres. Abbado. D. G. Collector's Series.

MOZART: El Rapto de el Serrallo. Rothenberg, Gedda, Grist, Frick, Unger. Coro de la Opera y Orq. Filarmónica de Viena. Krips. EMI Grandes Intérpretes.

M. A. CHARPENTIER: Magnificat. Te Deum. Solistas, Coro del King's College, Cambridge. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Ledger. EMI Master Series.

BRUCKNER: Misa núm. 3. Stader, Hellmann, Haefliger. Borg. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. Jochum. D. G. Collector's Series.

LISZT: Misa Húngara de la Coronación: Coro y Orq. de la Iglesia de la Coronación, Budapest. Ferencsik. D. G. Collector's Series.

HINDEMITH: Requiem por aquellos a los que amamos. H. Koch. D.G. Collector's Series.

JANACEK: Diario de un Desaparecido. Haefliger, Griffel, Kubelik. D. G. Collector's Series.

MENDELSSOHN: El Sueño de una Noche de Verano. Oberturas de Oberón y El Cazador Furtivo. Mathis, Boese. Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Baviera. Kubelik. D. G. Galleria.

MOZART, ROSSINI: Arias. Von Stadé. Orq. Filarmónica de Rotterdam. De Waart. Philips Classics.

Trevor Pinnock
Murray Perahia
Riccardo Muti
Bruno Walter
Paul Dombrecht

PREMIOS DE LA DIRECCION DE RITMO

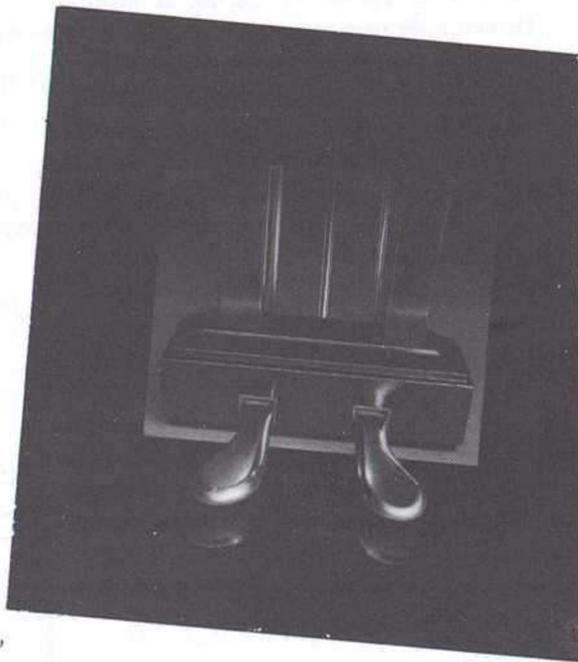
A la Fundación Banco exterior, por sus producciones:

«Canción española del siglo XX» (Manuel Cid y Félix Lavilla)

«El Arpa en el Renacimiento español» (María Rosa Calvo Manzano)

«Recordando a Donostia y Guridi» (Jorge Rovaina)

INTERPRETE DEL AÑO



Premio:

JESSYE NORMAN (79 puntos).

Otros intérpretes votados, por orden decreciente de puntuación:

Bernard Haitink
Cuarteto Melos
Emil Gilels
Medieval Ensemble of London
Gustav Leonhardt
Peter Hurford
Daniel Barenboim
Leonard Bernstein
John Eliot Gardiner
Hansjorg Schellenberger
Christopher Hogwood
Arthur Grumiaux
Antony Pay
Carlo María Giulini



PARTICIPANTES EN LAS VOTACIONES:

- Salustio Alvarado.
- Gonzalo Badenes.
- Rafael Banús.
- Santiago Bueno.
- Francisco Chacón.
- Luis Dalda.
- Luis C. Gago.
- Enrique Gámez.
- Fernando Gil Olalla.
- Jorge González Giner.
- Pedro González Mira.
- Alvaro Marías.
- Juan Ignacio de la Peña.
- Carlos Ruiz Silva.
- Tartessos (dos críticos).

Discoteca básica

«DER FREISCHÜTZ», DE WEBER

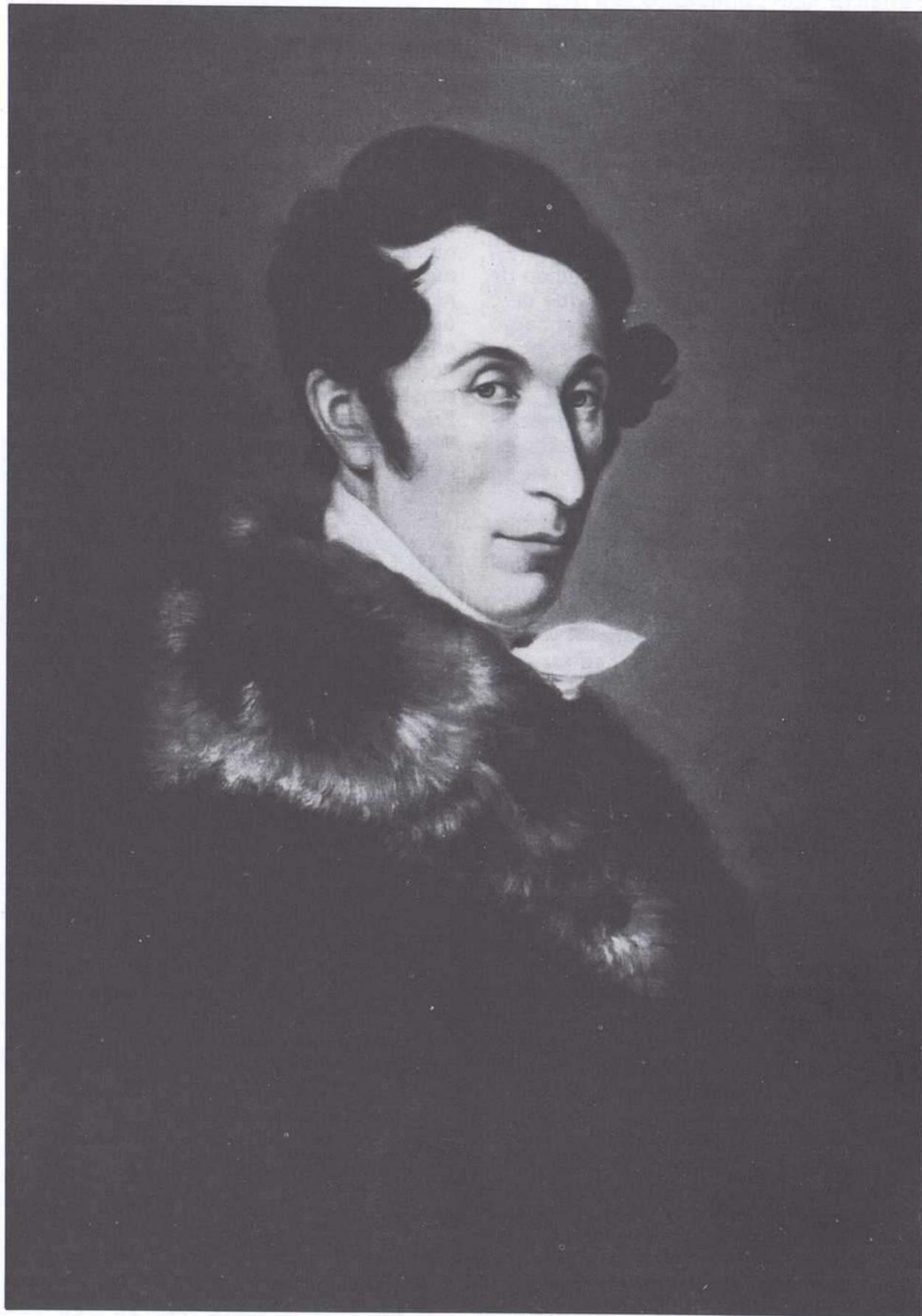
Por Rafael Banús

Los orígenes de la Opera romántica alemana

El 18 de junio de 1821, fecha del estreno de **Der Freischütz** en el Königliches Schauspielhaus de Berlín (recientemente restaurado como sala de conciertos), se considera la eclosión de la ópera romántica nacional alemana. Ya se habían dado varios intentos de creación de un teatro musical absolutamente propio como reacción a la influencia extranjera, principalmente italiana.

Mozart se propuso eclipsar a Antonio Salieri y Vicente Martín y Soler con sus «Singspiele» **El Rapto del Serrallo** y **La Flauta mágica**. Esta última contiene numerosos temas populares y otros enlazados con la tradición litúrgica luterana. **Fidelio**, de Beethoven, pese a su fuerte influencia francesa; **La Familia suiza**, de Joseph Weigl; **Fausto** y **Jessonda**, de Spohr, y varios títulos de Schubert (**Claudina de Villa Bella**, **Los Amigos de Salamanca**, **Los Hermanos gemelos**, **Alfonso y Estrella** y **La Guerra doméstica**, entre otros) prepararon, con mayor o menor fortuna y éxito, el camino para la aparición de un género puramente alemán. Posiblemente sea **Ondina**, ópera en 3 actos con libreto y música de E. T. A. Hoffmann (autor muy preocupado por la adecuada relación entre palabra y música, y acérrimo defensor de la cultura autóctona), basada en el cuento de Friedrich de la Motte Fouqué y estrenada en la Opera Real de Berlín el 3 de agosto de 1816, con los fantásticos decorados del arquitecto prusiano Karl Friedrich Schinkel, el antecedente más claro de la ópera de Weber.

El éxito de **Der Freischütz**, aparte por sus razones puramente musicales, como la inclusión de fluidas y pegadizas melodías que rápidamente pasaron a la tradición alemana hasta el punto de haber olvidado su origen culto (como la canción de la corona de flores), se debió también a las connotaciones sociales y políticas del Berlín de la época de la restauración. El entusiasmo nacionalista de las guerras de liberación contra Bonaparte se vio frenado por el conservadurismo centralista del Congreso de Viena y la unión de las grandes potencias del momento (las monarquías de Prusia, Austria y Rusia) en la Santa Alianza. El gobierno de Federico Guillermo III de Prusia trajo consigo de nuevo la institución de una fuerte censura. Las asociaciones estudiantiles fueron prohibidas, y numerosas obras literarias fueron confiscadas. Entre ellas, no sólo títulos emblemáticos como el **Guillermo Tell**, de Schiller o el **Egmont**, de Goethe, sino también **El Príncipe de Homburg**, de Heinrich von Kleist y **Meister Floh**, de Hoffmann. La capital prusiana, célebre por su gran actividad y animación, se refugia en el espectáculo. Berlín se convierte en el centro cultural de la época. Allí



actúan la actriz Henriette Sontag, la bailarina Fanny Esler y el niño prodigio Felix Mendelssohn. Carl Friedrich Zelter dirige la vida musical berlinesa, orientada aún hacia el Clasicismo. En la Opera, Gaspare Spontini es el protegido del rey de Prusia, como antes lo fuera en París de Napoleón y la emperatriz Josefina. Spontini trata de reverdecer los laureles de **La Vestale** con el estreno, el mismo año de **Der Freischütz**, de una gran ópera de Weber. Heinrich Heine, en sus **Cartas desde Berlín**, escribe con su habitual ironía sobre la adopción de frases y melodías determinadas en el habla cotidiana procedentes de **Der Freischütz**, a la vez que se declara partidario de la estética de Weber.

La figura de Weber

Nacido en Eutin el 18 de noviembre de 1786, en el seno de una familia de gran tradición musical (era primo de Aloysia y Constanza Weber), Carl Maria von Weber impulsó decisivamente la ópera nacional almenana en un momento crítico en el que aún no se habían fijado sus características propias frente a los estilos foráneos dominantes. Su educación musical, de corte clásico (entre sus profesores se encuentra Michael Haydn), le posibilita la consecución de una perfecta factura en toda su producción, lo que no impide la aparición de elementos plenamente románticos junto a los rígidos esquemas

formales. Ya antes de comenzar los estudios musicales, Weber correteaba entre las bambalinas del teatro ambulante propiedad de su padre, con el que viajó por toda la geografía alemana, y subió por primera vez a un escenario a los seis años. En 1798 escribe su primera ópera, **El Poder de la Música y del Vino**, a la que siguen **La Muchacha muda del Bosque** (1800), **Peter Schmoll y sus vecinos** (1801), **Silvana** (1808) —refundición de **La doncella**, de 1800—, la música escénica para **Turandot** de Schiller, basada en el cuento de Gozzi (1809) y el cuento oriental **Abu Hassan**, en un acto (1810), todas ellas antes de llegar a la célebre trilogía formada por **Der Freischütz** (1817-1820), **Euryanthe** (1821-23) y **Oberon** (1824-26). En 1820, Weber trabaja en la elaboración de la ópera cómica **Los tres Pinto**, que dejó incompleta. Meyerbeer recibió el encargo de terminarla, pero finalmente la concluyó Mahler en 1888, con música de otras composiciones de Weber. Habría que añadir la música para la comedia **Preziosa**, de P. A. Wolff, estrenada en Dresde en 1820, cuyo argumento se basa en la novela de Cervantes **La Gitanilla**. La música, formada por piezas instrumentales, coros, melodramas (pasajes hablados sobre fondo musical) y canciones, logró, con su colorido exótico pseudohispánico y zingaro —ritmo de bolero, sonido de tamborín, triángulo y cascabeles—, una gran popularidad. El resto de su producción aparece a menudo como encargo (los virtuosistas y nada desdeñables **Conciertos**, **Concertino** y **Quinteto** para clarinete, dedicados a Heinrich Joseph Baermann) o como páginas de circunstancias (los once cantos de la colección de Theodor Körner **Lira y espada**, así como **La carcería salvaje de Lützow** y la cantata **Combate y victoria**, de clara exaltación nacionalista, inmersas en el marco idealista de las guerras de liberación). Las dos **Sinfonías**, ambas en Do mayor, las escribió cuando estaba al servicio del duque Federico Guillermo de Württemberg, y las principales de sus composiciones para piano (la **Sonata en Do mayor, Op. 24**; las **Variaciones Op. 28**, y el **Concierto en Mi bemol mayor, Op. 32**) datan de 1812, año de una extensa gira por las principales alemanas como intérprete de piano. Este origen, que no responde en principio a necesidades internas, no menoscaba la calidad de las obras de Weber, pues supo elevarlas muy por encima de meros encargos, si bien revela que el verdadero interés del compositor residía en su extensa producción escénica. Entre los proyectos que no llegó a realizar dentro de este campo figura un **Tannhäuser** basado en Brentano.

La composición de **Der Freischütz**

Weber llevó una vida de viajero impenitente, bien por motivos laborales (las estancias, algunas de ellas inferiores a un año, en Viena —estudio con el abate Vogler—, la actual Wrocław, Stuttgart, Mannheim, Darmstadt, Praga, Munich y Berlín, entre otras ciudades) o para conocer a venerables patriarcas del arte (Goethe, Beethoven, Meyerbeer). Pero, en la segunda década del pasado siglo, su vida se vuelve más sosegada.

En 1814 se enamora de la cantante Caroline Brandt, con la que comienza un turbulento romance, que se ve interrumpido por numerosos altibajos, como el viaje de Weber a Munich en 1815. A mediados de 1816, durante la estancia del compositor en Berlín, es nombrado maestro de capilla de la corte real de Sajonia, y debe centrar su actividad en la Opera de Dresde. Esto hace posible una estabilidad que permite reanudar la relación entre el compositor y la cantante. Weber introdujo importantes reformas en la vida musical de la capital de Sajonia: extensos períodos de ensayos, con gran interés hacia el libreto; ampliación de la orquesta y el coro; mejoras e innovaciones escénicas, tales como el decorado y la iluminación, y creación de un repertorio que hiciera posible la instauración de una ópera romántica genuinamente alemana, en oposición a la ópera italiana, que florecía en Dresde con la figura del empresario Morlacchi. El libretista Johann Friedrich Kind escribe expresamente para Weber el texto de **Der Freischütz**, una obra muy romántica, lúgubre y hermosa, según palabras del propio compositor.

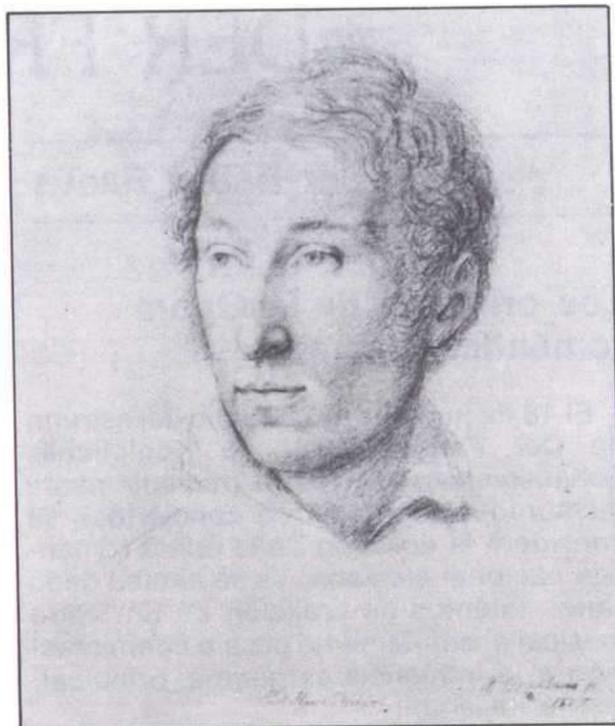


Caroline von Weber, esposa del compositor. Pintura al óleo realizada por su hijo Alexander, hacia 1840.

El 4 de noviembre de 1817, Weber y Caroline Brandt se casan en Praga. 1818 es un año lleno de felicidad. Weber trabaja en el **Freischütz**, mientras compone la **Cantata** y la **Obertura de júbilo, Op. 58 y 59**, así como la **Misa en Mi bemol mayor, Op. 75**, también conocida como **Freischütz-Messe**, la más grandiosa de las composiciones sacras de Weber, en la que se aprecia fuertemente la influencia de su música teatral.

En 1819, año del **Rondó brillante, Op. 62**, y la **Invitación al vals**, que en 1841 orquestaría Berlioz (uno de los grandes admiradores de Weber), popularizada por la coreografía creada en 1911 por Fokine para Nijinski con el gauteriano título **El espectro de la rosa**, la desgracia comienza a hacer mella en la familia Weber con la muerte de la hija del matrimonio, nacida en el afortunado año anterior, y el comienzo de la enfermedad tuberculosa del compositor. Todo ello se refleja en **Der Freischütz**, en su lado sombrío, subterrá-

neo. La obra queda terminada el 13 de mayo de 1818.



Retrato de Carl Maria von Weber, por A. Grünbaum. 1817.

Ya en 1817, Karl Graf Brühl, intendente del Teatro Real (Königliches Schauspielhaus) de Berlín, había adquirido los derechos para su estreno, cuando el título de la ópera era **Die Jägersbraut (La novia del cazador)**, que indica el protagonismo del personaje de «Agathe». **Der Freischütz** se representó por vez primera el 18 de junio, con un gran éxito de crítica y público. Los ensayos habían comenzado el 4 de mayo. Weber escribe al libretista Friedrich Kind: *Podemos celebrar una victoria con salvas de cañón. Der Freischütz ha dado en el blanco.* E. T. A. Hoffmann, en su actividad periodística, escribe una crítica sobre el estreno: *En lo que concierne a la música, debemos declarar sin reservas que, desde Mozart, no se ha compuesto nada más significativo para la ópera alemana que Fidelio de Beethoven y este Freischütz. Weber, al parecer, ha recopilado con audacia en un foco todos los rayos de su extraordinario genio, esparcidos en innumerables composiciones melódicas e instrumentales, ya que aquí encontramos de nuevo el interesante espíritu con todas sus célebres peculiaridades. Novedad en forma y expresión, fuerza y audacia, incluso insolencia en las armonías, extraña riqueza de la fantasía, humor insuperable, admirable profundidad en las intenciones, y todas estas características con el sello de la originalidad. Estos son los elementos con los que Weber ha tejido su más reciente partitura. Adentrándonos en cada detalle, encontramos una abundancia de melodías, que se desarrollan de modo cantable, un conocimiento magistral de los efectos instrumentales, que haría necesario un estudio en profundidad, y una exacta familiaridad con la fuerza teatral de la música, con la que Weber sabe obtener a menudo con los motivos más breves un efecto sorprendente en el corazón del oyente, como bien se recordará en sus canciones de la máxima sencillez. Si otros luchan y se esfuerzan, parece que Weber bromea en confianza con la Musa, si bien sabe obtener siempre de ella sus mejores dotes, ya que es su favorito.*

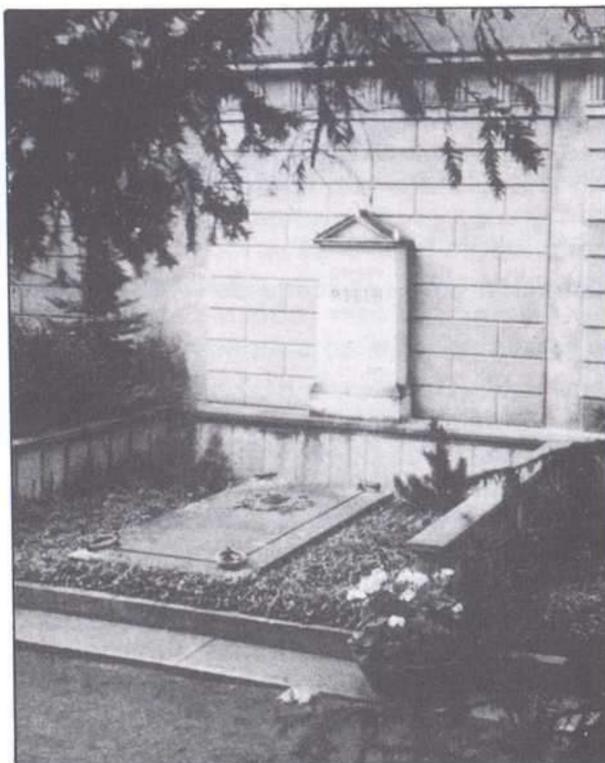
El mismo año del estreno de **Der Freis-**

chütz, Weber comienza a trabajar en **Euryanthe**, por encargo del empresario Domenico Barbaia. El propietario del Kärntner-Theater quería repetir el éxito de **Der Freischütz** con una obra similar, pero Weber no quería ser clasificado como autor de «singspiel» y, además, quería disipar las dudas de algunos críticos reacios a su arte, para lo que eligió la forma y el asunto de una gran ópera heroica. **Euryanthe** se estrenó en Viena el 25 de octubre de 1823 y no alcanzó el pretendido éxito, pese a la buena acogida inicial que demuestran las palabras de Weber a su esposa: *Todo estuvo bañado de felicidad. Los cantantes, el coro, la orquesta, todos estaban locos de alegría y casi me asfixiaron con caricias.* Pronto se alzaron las primeras críticas contra Weber. El escritor Franz Grillparzer, en sus «Diarios y relatos de viajes», dice así: *Ningún rastro de melodía, no sólo de una simple melodía agradable, sino incluso de cualquier tipo de melodía. Ideas incoherentes, unidas únicamente por el texto y sin consecuencia musical interna.* Luchando contra el incongruente libreto de Helmine von Chézy (autora también del mediocre texto para **Rosamunda**, de Schubert), Weber logró una ópera unitaria, sin diálogos hablados, que anticipa muchos de los recursos que luego utilizará Wagner en sus primeros títulos.

La novedad armónica, con sus poco habituales modulaciones, y una orquestación de riqueza aún mayor que la hallada en **Der Freischütz**, así como la inspiración romántica de gran parte de su música, hacen de **Euryanthe** una de las obras más logradas de su autor, en la que se anuncia el lirismo dramático de **Lohengrin**.

El progresivo empeoramiento de la salud de Weber a causa de la tuberculosis le impidió continuar avanzando por el camino iniciado en **Euryanthe**. Un nuevo encargo, esta vez de la dirección del Covent Garden de Londres, fue el origen de la composición de **Oberon**. De nuevo trabajó sobre un libreto lleno de intrigas y disparates, obra del arqueólogo y poeta James Robinson Planché, basado en «El sueño de una noche de verano», de Shakespeare y en la epopeya «Oberon o el juramento del rey de los elfos» de Christoph Martin Wieland, uno de los máximos representantes de la literatura del período preclásico alemán, junto a Klopstock y Lessing. Weber compone **Oberon** en el balneario de Ems, en París y en Londres. La ópera se estrena el 12 de abril de 1826. Construida, de nuevo, en números independientes unidos por diálogos, **Oberon** contiene, dentro de su irregularidad, algunos de los mejores ejemplos de toda la producción de su autor, como la poderosa aria de «Rezia», la ligereza casi rossiniana de la Obertura, la dramática escena de la tormenta y el bellissimo cuadro marino en el reino de «Oberon», en el que se oye la inspiradísima melodía que luego utilizará Mendelssohn en **El sueño de una noche de verano**. En una carta al libretista, Weber se manifiesta sobre la obra: *Seguramente, la construcción de una ópera inglesa es completamente distinta a la de una alemana; la ópera inglesa es más un drama con canto. Estos dos actos contienen las máximas bellezas. Me adentraré en ellos con ahinco e ilusión y procuraré no quedar por detrás de los mismos. Puede confiar en la estima que siento por*

*su obra tanto más cuando tengo que repetirla que la construcción del conjunto resulta muy ajena a mis ideas y principios. La aparición de tantos actores principales, que no cantan, la ausencia de música en los principales momentos, todo ello priva a nuestro **Oberon** del título de ópera y la hará poco apropiada para todos los demás teatros en Europa. Para mí, esto es un asunto muy peliagudo, pero dejémoslo.* Consciente de la calidad de la ópera, Weber trató de revisarla, con la sustitución de diálogos hablados por recitativos cantados, pero fue abatido por la enfermedad y murió en Londres, la noche del 4 al 5 de junio de 1826, en casa de su anfitrión británico, el compositor Sir George Smart; es enterrado el 21 de junio en la iglesia de Moorfield. En 1844, sus restos son trasladados a Dresde y colocados en el panteón familiar, cercano a la sepultura de Friedrich Kind, libretista de **Der Freischütz**.



Tumba del compositor en el cementerio católico de Dresde-Friedrichstadt.

Richard Wagner pronunció un discurso lleno de elogios, en el que glosó la figura de Weber: *¡Nunca vivió un músico más alemán que tú! Adonde quiera que te llevara tu genio, a qué lejano e increíble reino de la fantasía, siempre quedaba unido con aquellos millares de suaves tallos a este corazón del pueblo alemán, con el que llorabas y reías, como un niño fiel cuando escucha las leyendas y cuentos de la patria. Sí, era esta candidez la que guió a tu espíritu de hombre como su ángel guardián, y lo conservó siempre puro y casto. Y en esta honestidad residió tu originalidad: como conservaste siempre esta maravillosa virtud sin empañarla, no necesitaste inventar ni imaginar nada, solamente necesitabas sentir y así hallaste también lo más genuino. Conservaste hasta la muerte esta elevadísima virtud, nunca pudiste sacrificarla, nunca te desprendiste de esta herencia de tu origen alemán, nunca quisiste traicionarnos. Observa, ahora te hace justicia el inglés, te admira el francés, pero sólo puede amarte el alemán. Tú has sido un bello día de su vida, una gota caliente de su sangre, una parte de su corazón. ¿Quién podrá re-*

prendernos, si quisimos que tus cenizas también fueran una parte de su tierra, de la querida tierra alemana?».

Posteriormente, autores como Heinrich Marschner (**El vampiro**, 1828; **Hans Heiling**, 1833), Albert Lortzing (**Zar y carpintero**, 1837; **Der Wildschütz**, 1842; **El herrero**, 1846; **Hans Sachs**, 1840), Otto Nicolai (**Las alegres comadres de Windsor**, 1849) y Peter Cornelius (**El barbero de Bagdad**, 1858) retomaron la vía emprendida por Weber con la inclusión de los aspectos considerados puramente alemanes, lo sobrenatural y fantástico, melodías populares, temas medievales y, en lo musical, el uso de estructuras basadas en motivos, que darán paso al «leitmotiv» wagneriano. Las primeras óperas de Wagner (**Las hadas**, **La prohibición de amar**, **Rienzi**, pero también **El holandés errante**, **Lohengrin** e incluso **Tannhäuser**) son deudas de Weber. Es significativo que, más allá de las fronteras germánicas, dos compositores tan preocupados por la creación de una ópera nacional en sus respectivos países como Héctor Berlioz y Arrigo Boito realizaran adaptaciones para la representación de **Der Freischütz** en Francia e Italia. El primero de ellos, además, decidió dedicarse a la composición después de presenciar una interpretación de esta obra en París. Como se puede apreciar, por encima de los rasgos considerados más puramente alemanes, la obra de Weber contiene un sustrato revolucionario que conmocionó a toda la vida musical europea.

Consideraciones sobre **Der Freischütz**

Para glosar la figura de Weber en nuestra sección «Discoteca básica» hemos escogido **Der Freischütz** por ser la más popular de sus obras y, por tanto, estar más representada en la discografía. Para comenzar, señalemos una explicación del título, que ha sido vertido al castellano como **El cazador furtivo** o, más raramente, como **El francotirador**. El término «Freischütz» aparece en alto alemán y señala a



Ilustración para **Der Freischütz**.

la persona que dispara con «Freikugeln», aquellas balas que, según la superstición popular, están embrujadas y siempre dan en el blanco. En 1529, consta que un monje húngaro realizaba diariamente tres de estos tiros y fue ejecutado por ello. En 1586, el «Freischuss» o tiro embrujado se documenta por primera vez en las actas judiciales de Rostock. Antes de 1600, aparece en un libro sobre brujería la primera prueba de la creencia supersticiosa en las balas mágicas y se condena por brujería a quien las utilice. En libros de leyendas y de caza se leen numerosas instrucciones y recetas para conseguir estas balas, que siempre están en relación con un pacto con el diablo. En la terrible Guerra de los 30 Años (1618-48) proliferan las narraciones y la creencia en el tema. Y es en la miserable Bohemia inmediatamente posterior al final de esta Guerra donde Friedrich Kind sitúa la acción de **Der Freischütz**. En 1810, Friedrich Laun publica su «Libro de los espíritus», en el que se incluye la narración de Johann August Apel «La leyenda del cazador furtivo», que se remonta a una colección de 1730, si bien contiene nuevos motivos sobre el concurso de tiro que resultan esenciales para la ópera de Weber. En 1812, el compositor de la corte de Munich Carl Borromaus Neuner escribe un **Freischütz**, en el que se incorpora a la acción la figura de un ermitaño, con lo que la acción termina felizmente. En 1817, Weber encarga a Johann Friedrich Kind, abogado y poeta de Dresde, la elaboración de un libreto basado en la citada novela de Apel. Kind, que conoce la ópera de Neuner, escribe el texto en diez días, al principio con el título **La novia del cazador**. Weber, como se ha dicho, comienza en julio de 1817 con la composición y la termina el 13 de mayo de 1820 en la capital de Sajonia.

El escritor Ludwig Borne señaló el éxito apoteósico de la obra como *guerra musical de liberación* para derribar al tirano Rossini. **Der Freischütz** se convirtió en un patrimonio del pueblo, que originó una verdadera moda. En todas las casas, en las calles y en el campo se escuchaban melodías de **Der Freischütz**, en diferentes instrumentaciones y armonizaciones. La sociedad de la época denominada Biedermeier, burguesa, anquilosada y conservadora, hizo de ella su medio de expresión musical, con adaptaciones domésticas, algunas de ellas de dudoso gusto. Pero **Der Freischütz** participa también de la cara oscura del Romanticismo. En ella tienen cabida lo macabro, lo irracional, lo demoníaco. La naturaleza que vemos en **Der Freischütz** no es relajante, sino el reflejo de lo que Novalis veía en ella, un *terrible molino de la muerte*. Esta es la naturaleza que se descubre en la aterradora escena que transcurre en la Garganta del Lobo, llena de alucinaciones, visiones y fantasmagorías relacionadas con el cazador negro «Samiel», el personaje que simboliza las fuerzas del mal y que, de modo muy curioso, nunca canta, solamente habla.

Der Freischütz no había podido desprenderse del cliché de una ópera popular (en el peor sentido de la palabra), el símbolo de una anquilosada sociedad tradicional, hasta que, muy recientemente, directores como Carlos Kleiber o Rafael Kubelik, y registas como Ruth Berghaus (Berlín), Gilbert Deflo (Bruselas), Pier Luigi Pizzi (Bolonia), Gotz Friedrich (Londres) o Joa-



Ilustración para la escena de la Garganta del Lobo.

chim Herz (Dresde), la despojaron de toda esta ganga acumulada a lo largo del tiempo y le dieron su nueva y auténtica dimensión. El director escénico Achim Freyer, en la Ópera de Stuttgart, utilizaba los medios más burdos de las fiestas populares alemanas y los deformaba, creando así un nuevo universo estético muy adecuado para la obra. Añadía, además, una primera escena hablada, a modo de prólogo, en la que «Agathe» visita al «eremita» y éste le da las rosas que la protegerán de la muerte, consiguiendo así dar una dimensión cíclica a la acción de la obra.

La obra comienza con una espléndida Obertura, que se inicia con el motivo de la naturaleza, entonado por las trompas sobre la cuerda. La quietud es interrumpida, al final de la introducción lenta, por un «pizzicato» encima del trémolo de la cuerda. Aparece el tema del cazador negro, dramático y tenso, al que sigue el alegre y exultante final de la primera aria de «Agathe».

En un principio, el libretista había escrito dos escenas, en las que el «eremita», presagiando el drama, intercede por «Agathe» y le entrega unas rosas que le protegerán de la muerte. Estas escenas fueron eliminadas por consejo de Caroline, la prometida del compositor, para que la acción comenzara directamente en la taberna, si bien han sido retomadas en algunas producciones recientes, con lo que se consigue otorgar una unidad cíclica al argumento y explicar la presencia del «eremita» al final de la obra. La versión habitual se inicia, pues, con la escena popular, en la que incluso se incluyen instrumentos campesinos para burlar al cazador «Max». Se organiza un concurso de tiro, en el que resulta vencedor el campesino «Kilian», provocando el desconsuelo de «Max», hasta entonces el mejor tirador de la comarca.

Si no gana, al día siguiente, la competición de tiro, no podrá ser nombrado guardabosques, y, por consiguiente, perderá la mano de «Agathe», hija de «Kuno», el actual guardabosques. Se le acerca «Kaspar», otro cazador, bebedor y tramposo, que le habla de unas balas mágicas. En un expresivo trío, «Max», «Kaspar» y «Kuno» dialogan sobre un bello y consolador fondo coral, que acaba en vigorosa intervención de los cazadores. Los campesinos entran en la taberna al marcado ritmo de un despreocupado vals.

En una gran escena al estilo de la ópera italiana, con recitativo dramático y aria lírica, «Max» expone su dolor y recuerda la felicidad pasada. El aria termina de modo trágico cuando «Max» llega a la desesperación. Aparece el burlón «Kaspar»,



«Agathe» en ilustración para la primera de sus dos grandes arias.

que, en una canción de bebedores totalmente alemana, invita a «Max» a que olvide sus penas. «Kaspar» coge el arma y dispara contra una inmensa águila, maravillando a «Max», que ve en su compañero a la única persona capaz de ayudarle a ganar en el concurso. «Kaspar» le cuenta la historia de las balas encantadas y le invita a que vaya a cogerlas con él esa misma noche en la Garganta del Lobo. «Max» accede, y «Kaspar» canta una brillante aria, de gran espectacularidad vocal.

El acto segundo nos lleva al vestíbulo de la casa del guardabosques. Allí, «Agathe» y su prima «Aennchen» tratan de volver a colgar el retrato de un antepasa-

do, que se había desprendido de la pared y estuvo a punto de alcanzar a «Agathe» (primer indicio del peligro que corre la joven). En un delicioso dúo se describen las diferentes personalidades de cada una de ellas. «Agathe» es tímida, piadosa, recogida; «Aennchen», en cambio, es juguetona, ágil, divertida, como vemos en el bolero a la manera española que entona a continuación. «Agathe», sola, desarrolla la primera de sus dos grandes arias, formada también al estilo italiano de recitativo, aria y «cabaletta». Aparece «Max», que se despide para encaminarse hacia el lóbrego lugar, lo que da pie a un terceto que oscila entre un dramatismo efectista a la italiana y algunos espontáneos destellos líricos. La segunda escena es la más innovadora de toda la obra. En la Garganta del Lobo, Weber da rienda suelta a toda su fantasía. Sobre un sombrío trémolo de la cuerda se oyen las voces de los espíritus. Suenan las doce campanadas, y «Kaspar» emprende la invocación a «Samiel», a modo de melodrama (hablado sobre la música).

que, por haber burlado a Dios (la leyenda de Nimrod), está condenado a adentrarse en el bosque todas las noches, etc. La dinámica progresa hasta alcanzar un espléndido crescendo, que desemboca en un brusco y repentino final coincidiendo con el alba. Un breve interludio orquestal, sin gran interés, con el motivo del estribillo del coro de cazadores, abre el tercer y último acto. En una corta escena (que en ocasiones se suprime), los cazadores conversan sobre el inminente torneo. «Max» pide a «Kaspar» una última bala, pero éste le responde que ya ha gastado seis, y no le queda más que una, que guardará para la prueba. En algunas versiones se oye un disparo, que hace que «Agathe» se despierte de una pesadilla y entone una bellísima «cavatina» a modo de plegaria.

Entra «Aennchen», tratando de animar a su prima con una alegre romanza al estilo francés, compuesta poco antes del estreno. Luego hace pasar a las damas de honor; éstas cantan una canción estrófica muy simple pero muy agradable, que hizo furor en todo Berlín. «Agathe» abre la cesta con la corona de flores y, en su lugar, encuentra una corona de difunto. Horrorizada, pide a «Aennchen» que use las flores del «eremita» para hacer la corona. Con la melodía de la canción de las damas de honor (ahora en modulación a modo menor, como indicación de aumento de tensión) nos dirigimos a un paisaje de romántica belleza, en el que el príncipe «Ottokar» preside el concurso de tiro. Los cazadores entonan el alegre y célebre coro, con su pegadizo estribillo. Un gran concertante terminará la obra. «Max» dispara en el instante en que aparece «Agathe», que cae al suelo desvanecida. «Kaspar», que ha trepado a una rama de un árbol cercano y resulta herido, ya que las rosas han salvado la vida de «Agathe» y «Samiel», necesita una víctima. Antes de morir, unas últimas palabras manifiestan su origen demoníaco, lo que da origen a un interesante canon en boca de los presentes. «Max» confiesa su culpa y está a punto de ser desterrado por el príncipe, cuando llega el «eremita», que vive como ermitaño en una cueva de los alrededores. Su intervención, apoyada en la solemnidad de los instrumentos de

viento, otorga un aura casi mística a la escena. En un duelo dialéctico entre los representantes de los dos poderes (el religioso y el político) se resuelve el destino de «Max»: recibe un año de prueba para demostrar su inocencia.

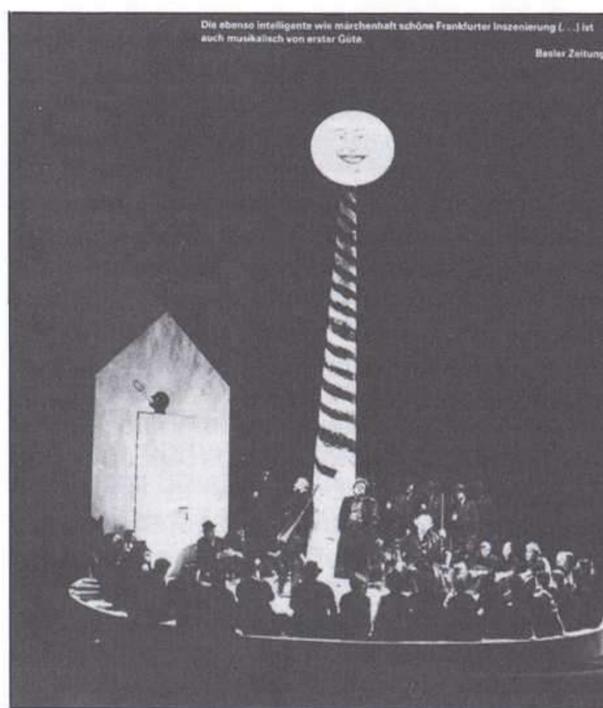
Todos los personajes, a ritmo de un elegante vals, expresan su felicidad, antes de disponerse a entonar una conmovedora plegaria. La moraleja de la historia es remarcada en unas ágiles frases finales: *Quien sea puro de corazón e inocente podrá confiar en la misericordia del Padre.*

Las versiones tradicionales

La primera versión corresponde a una toma en vivo del Festival de Salzburgo de 1954, unos meses antes de la muerte de Wilhelm Furtwängler. **Der Freischütz** no figura entre las obras a menudo dirigidas por el mítico director alemán, y en su lectura se advierte una cierta ausencia de familiaridad con algunos pasajes de la ópera. En concreto, las escenas populares del primer acto tienen una plasmación excesivamente densa, de acuerdo a la lentitud de los «tempi» que dominan en su versión. A excepción de estos momentos, la interpretación de Furtwängler presenta un gran interés debido a la profunda grandiosidad y trascendencia con que contempla la partitura. La mencionada lentitud, que ofrece bastantes problemas a los cantantes, dota al conjunto de un peso casi místico. Lleno de misterio y transcendencia, que alcanza cotas sublimes en la plegaria final, en las arias de «Agathe» y en una Obertura en la que se detienen las habituales coordenadas de tiempo y lugar. La escena de la Garganta del Lobo (o, más bien, lo que de ella nos permite oír la escasa calidad sonora de la grabación pirata) está llena de misterio y de profundo conflicto, sin ninguna concesión espectacular. La Orquesta Filarmónica de Viena muestra su indiscutible clase y su entrega al discurso de Furtwängler, al igual que el excelente Coro de la Opera Estatal de Viena. La representación, no obstante, acusa los más de treinta años transcurridos, y el diálogo resulta envejecido. Varios de los cantantes que forman el reparto aparecen también en los siguientes registros. Al frente de ellos hay que destacar a Elisabeth Grümmer, posiblemente la mejor intérprete del frágil y emotivo personaje de «Agathe», uno de los más entrañables de todo el repertorio germano, y que parece haber sido compuesto expresamente para las características vocales y expresivas de la soprano alemana. El candor natural, que conjuga con cierta ingenuidad, sentido amoroso y religiosidad, encuentra en la Grümmer los adecuados acentos que elevan al personaje por encima de una simple heroína popular y la convierten en enlace con la «Elisabeth» del **Tannhäuser** wagneriano, papel en el que la Grümmer también ha brillado con resplandor propio. La unión espiritual que logra con Furtwängler convierten sus dos grandes escenas en momentos inolvidables de la historia de la ópera. Junto a ella, encontramos una de las mejores intérpretes del personaje de «Aennchen»: Rita Streich, que incluye en el particular brillo de su bella voz de «soubrette» la suficiente dosis



«Agathe» y «Aennchen». Primera escena del segundo acto.



Moderno montaje de **Der Freischütz**. Opera de Frankfurt, 1983.

de picardía, sin ningún atisbo de vulgaridad, y una gran soltura. Hans Hopf dota a «Max» de una magnífica voz de tenor heroico, a la que no acompañan la sutileza interpretativa ni el necesario cuidado de la línea de canto. Kurt Böhme, por su parte, hace un Kaspar en exceso rudo, poco misterioso y escasamente matizado. Otto Edelmann es un «eremita» sin aura, Alfred Poell un suficiente «Ottokar» y Karl Doench un gracioso y entonado «Kilian».

La segunda grabación se efectuó un año después, como producción radiofónica de la WDR de Colonia, y presenta ciertos efectos teatrales en los diálogos. En ella volvemos a encontrar a Elisabeth Grümmer, Rita Streich, Alfred Poell y



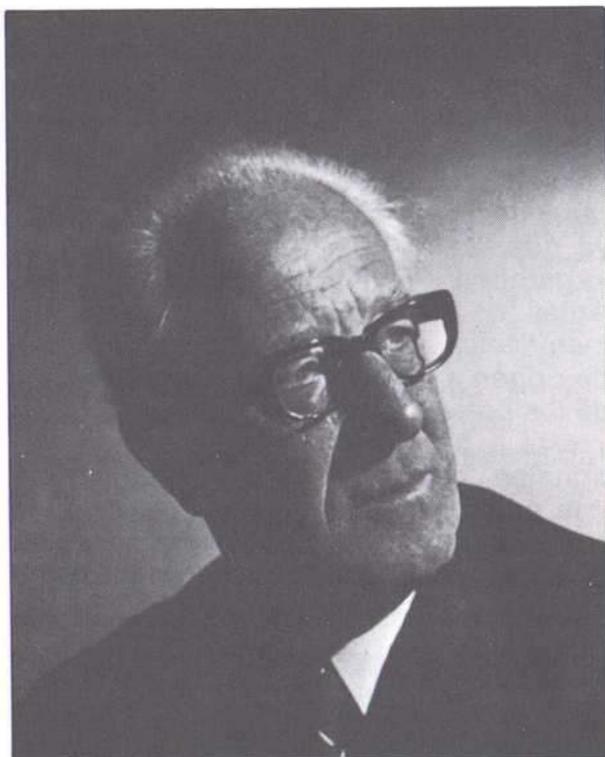
Elisabeth Grümmer: probablemente, la «Agathe» ideal.

Hans Hopf, que repiten sus interpretaciones con parecida fortuna, aunque hay que decir que el último presenta aquí un mejor estado vocal, que hace paliar, en parte, las insuficiencias antes apuntadas. Junto a ellos, el discreto «Kaspar» de Max Proebstl, y la falta de nobleza de Kurt Böhme como «eremita», de potente y profunda voz. El mayor atractivo de la versión es la estupenda dirección de Erich Kleiber, que, curiosamente, apunta algunos rasgos de la original versión que registrará veinte años después su hijo Carlos. Introduce ya aquí la elegancia rítmica que otorgue su auténtico valor a las intervenciones de «Aennchen» y a las de ésta con su pariente «Agathe», y que hacen recordar el elemento italianizante presente a menudo en las interpretaciones de este director (recordemos, por ejemplo, su espléndida dirección de **I Vespri siciliani**, recogida en vivo por la firma Cetra). La dirección rezuma personalidad y carácter, y mantiene en todo momento el clima dramático.

El registro de Joseph Keilberth, de 1959, resulta relativamente decepcionante por lo que se podía esperar de una batuta tan afín a la música del Romanticismo alemán y de sus epígonos. Ciertamente, poco se puede objetar a su direc-

ción, que resulta correcta y teatral (aunque también con algún desajuste), pero no consigue transcender el mundo expresivo de Weber. Y tampoco obtiene un rendimiento especialmente destacable de una agrupación del nivel de la Orquesta Filarmónica de Berlín, a pesar de la correcta toma sonora (reprocesada digitalmente, con lo que ha ganado en presencia y empaque). Afortunadamente, Keilberth manifiesta su arte en la dirección de las dos arias de «Agathe», con lo que contamos, por fin, con un documento específicamente discográfico de la interpretación de Elisabeth Grümmer, aquí en la cima de sus posibilidades expresivas y vocales. Podemos disfrutar de la belleza de su voz, con ese timbre precioso, al borde del sonido fijo por su gran pureza de emisión, y su inmejorable adecuación. El punto más flojo de la versión es el resto del reparto, a excepción de Hermann Prey, el más brillante de todos los «Ottokar»: la encantadora Lisa Otto desafina como «Aennchen», Karl Christian Kohn no pasa de lo gris como «Kaspar», Gottlob Frick no está en su papel como «eremita» (será un buen «Kaspar», como veremos) y Rudolf Schock no puede disimular su rudeza como «Max». Pese a todo, la posibilidad de escuchar en condiciones a la mejor de las «Agathe» otorga a este registro un importante valor.

El registro de 1960 de Eugen Jochum presenta una de las más sólidas producciones del **Freischütz**. La dirección reúne



Jochum grabó la obra en 1960. Se trata de una importante versión.

muy sabiamente una construcción ejemplar con una inteligente e inspirada penetración en el misterio de la obra. Versión plenamente sinfónica, con gran peso en la dirección orquestal, vibrante, apasionada, y también con ese especial halo espiritual de las interpretaciones de Jochum. La Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, como también posteriormente con Kubelik, tiene una prestación de gran clase. Jochum capta el carácter demoníaco de muchos pasajes (intervenciones de «Kaspar» en el primer acto), siempre dentro de un clima de equilibrio y un gran cuidado por captar el sonido auténticamente weberiano, para lo que sabe tratar cada uno de los ritmos populares que

fuyen con toda naturalidad a lo largo de la obra. El elenco de cantantes es uno de los más homogéneos de cuantos han registrado la partitura. Irmgard Seefried se acerca bastante a la «Agathe» ideal, a la que dota de un femenino recato, gracias a su preciosa voz, oscura y entubada, manejada con maestría, y que en ciertos momentos ofrece mayor riqueza y variedad que la de Grümmer, si bien no llega a alcanzar la total identificación con el personaje de ésta. Rita Streich sigue siendo la más valiosa de las «Aennchen», y aquí podemos disfrutar en buenas condiciones sonoras de la calidad de su voz. Kurt Böhme repite su «Kaspar», aunque con un resultado superior, más maduro e intencionado, y con mejor resolución de los parámetros puramente musicales, con lo que se convierte en uno de los máximos intérpretes del maligno cazador. Richard Holm posee una agradable voz de tenor lírico, con inflexiones de buen gusto, mas a su «Max» le falta personalidad, tanto vocal como expresiva. Francamente acertados el «Ottokar» de Eberhard Waechter, el «Kuno» de Albrecht Peter, el «eremita» de Walter Kreppel y el «Kilian» de Paul Kuen, perfectamente creíbles. La toma sonora es de alto nivel, lo que permite una clara audición de una de las más sugerentes escenas de la Garganta del Lobo. La versión no contiene el intermedio orquestal al tercer acto, con el tema del coro de cazadores, ni el siguiente cuadro hablado.

De comienzos de la década de los años 60 es la interpretación de Robert Heger, director centrado en el «singspiel» y la ópera romántica alemana con excelentes resultados (como sus versiones de **Martha** de Flotow y **Zar y Carpintero** de Lortzing). Su unitario **Freischütz** participa del ambiente popular de los cuentos alemanes. Su visión del bosque, el misterio, los fantasmas y las apariciones, pero también la de las fiestas populares y las recogidas arias de «Agathe», contienen este sabor legendario e irreal, que da una nueva visión tradicional de la obra, tan válida como la antes citada de Jochum, y realizada igualmente con una sólida técnica, que cuenta con el apoyo de la Orquesta Estatal de Baviera. Las voces consiguen, con ciertos altibajos, integrarse en la tónica de Heger. Así, si el «Max» de Nicolai Gedda hubiera encajado mejor en



Nicolai Gedda hace un «Max» tenso y de marcada modernidad.

una visión más MODERNA (presenta un héroe con grandes tensiones internas), su canto se acopla bien con la naturalidad de la lectura, y resulta en este sentido uno de los más destacados. Walter Berry es un magnífico MALO de cuento, que además canta muy bien. Erika Köth es una vivaz «Aennchen», ligera y desenvuelta. Franz Crass ofrece un «eremita» de nobles acentos. Birgit Nilsson comenzó su carrera con el personaje de «Agathe», y trata de integrarse, gracias a su buen gusto musical, en el carácter intimista, sin conseguirlo plenamente. No alcanza, por supuesto, el nivel de su magnífica «Rezia» en la grabación de **Oberon** dirigida por Kubelik, por citar el ejemplo de un personaje de Weber que ha encarnado la gran soprano sueca. Su voz resulta, igualmente, poco adecuada en los diálogos, interpretados por los propios cantantes. La grabación cuenta con una notable toma sonora (uno de los primeros registros estereofónicos).



La versión de Lovro von Maticic presenta, en general, poco interés.

Menor interés, en general, presenta Lovro von Maticic al frente de la Opera Alemana de Berlín. Su dirección denota un buen clima teatral, con buenas dosis de dramatismo, aunque también con repentinas alteraciones de «tempo» poco justificadas, y de las que se resiente la interpretación. El mayor atractivo reside en la «Agathe» de la recientemente fallecida Claire Watson. Si la línea vocal no resulta siempre adecuada, su instrumento y la interpretación corresponden perfectamente al personaje, al que dotan de un innegable encanto. Lotte Schädle es una pizpireta «Aennchen», Gottlob Frick un maléfico «Kaspar» (en el que se advierten ya ciertos rasgos wagnerianos) y Rudolf Schock ofrece aquí una interpretación de «Max» de mucho mayor interés a la de 1959 con Keilberth, por lo que se puede comprender el éxito causado por su aliento juvenil y espontáneo (frente a una discutible línea de canto) en el público alemán. La grabación ofrece una poderosa toma sonora de origen, maleada por el descuidado prensado nacional. Está llena de efectos, en exceso poderosos, para realzar la parte teatral.

Un giro radical

La irrupción de Carlos Kleiber en el campo del disco en 1973 con la grabación de **Der Freischütz** supuso no sólo una revolución copernicana en la discografía de esta obra, sino uno de los acontecimientos fonográficos más destacados de las últimas décadas. Su versión de la obra continúa, a mi juicio, todavía imbatida. Consiguió así el director berlinés que la afición mundial se interesara de nuevo, o por vez primera, por la obra de Weber, que parecía haber caído en la trivialización pintoresquista y, con ello, había perdido muchos adeptos. En sus manos, **Der Freischütz** supone un verdadero descubrimiento. Una técnica directorial portentosa, de auténtico virtuoso de la orquesta, alcanza la genialidad en una escena de la Garganta del Lobo insuperada. Las arias del personaje de «Kaspar» poseen auténtico carácter diabólico. La orquesta weberiana adquiere una personalidad mucho más genuina y auténtica, llena de incisividad y contrastes, y se convierte en auténtica protagonista de la obra. Por otro lado, Kleiber se mantiene al margen del tópico romántico alemán, y las escenas domésticas ganan en calidad musical (una gran elegancia en el ritmo y el acento) y pierden en vulgaridad «kitsch». Claro que este planteamiento tiene el peligro de distanciamiento, y así a las arias de «Agathe», admirablemente realizadas, les falta un poco más de unción, y la plegaria final no termina de conmover.



Carlos Kleiber realiza la versión más completa.

Es, sobre todo, una visión espléndidamente realizada y llena de personalidad, que abre nuevas posibilidades a una partitura que parecía anquilosada en su posible rigidez formal. Obtiene de la excelente Staatskapelle de Dresde un rendimiento verdaderamente espectacular y a la vez cálido, muy preocupado por la tímbrica, y una intervención plenamente entregada del magnífico Coro de la Radio de Leipzig. Curiosamente, la célebre Obertura no es realizada como un poema sinfónico en sí mismo, sino como una auténtica introducción al drama, lo que le ocurrirá de nuevo a Kleiber en su estu-

penda grabación del **Tristán** de Wagner. La diseccionadora versión contiene un fuerte carácter irónico en las escenas populares del primer acto y en el coro de cazadores, así como en la brillante plasmación del breve intermedio orquestal. La depuración se observa también en la realización de los diálogos, encomendados a un grupo de actores dirigidos por Joachim Herz, que otorgan verosimilitud teatral por la ausencia de melodramatismo. El reparto es, posiblemente, el más equilibrado de cuantos han grabado la obra. Si Peter Schreier posee un timbre lírico-ligero no muy adecuado al personaje de «Max», logra una verdadera creación gracias a su musicalidad; el conocimiento del lirismo romántico alemán y una gran expresividad. Parece que el personaje de «Kaspar» aguardaba a Theo Adam, plenamente convincente por su timbre de gran colorido, su fraseo incisivo y maléfico, con fuerte dosis de cinismo, y su gran personalidad teatral, además de una musicalidad irreprochable. Gundula Janowitz, en el aspecto puramente vocal (en un momento magnífico) es una de las mejores «Agathe». Su bellísima y pastosa voz, así como su depurada técnica y el cuidado fraseo, impiden cualquier objeción. Lástima que, como le suele ocurrir, no esté plenamente entregada a su personaje y mantenga una cierta frialdad y distanciamiento. Defectos éstos que no aparecen en la maravillosa «Aennchen» de Edith Mathis, impecablemente cantada y dicha con verdadera gracia y mordacidad. Bern Weigl es un «Ottokar» de lujo, Siegfried Vogel y Günter Leib están muy entonados como «Kuno» y «Kilian», y solamente Franz Crass defrauda un poco en su encarnación del «eremita», inferior a la que realizara con Robert Heger. La grabación es excelente, y hace posible escuchar en plenitud los inagotables recursos de la Staatskapelle en manos de Kleiber. En disco compacto, se aprecia, dentro de esta calidad global, un sonido algo metálico.

Las últimas grabaciones

La versión dirigida por Rafael Kubelik, grabada en Munich en 1980, se podría definir como una versión tradicional que contempla los hallazgos de la versión de Carlos Kleiber, aunque se coloca en las antípodas de ésta. Yo la calificaría, aun a riesgo de parecer paradójico, como una versión tradicional MODERNIZADA. La concepción de Kubelik es de «tempi» amplios y reposados, sin la garra nerviosa de Kleiber, aunque con un mayor peso ensañador. Es en cierto modo, furtwaengleriana (incluso más que la dirigida por el propio Furtwaengler), y toda ella está impecablemente pensada y realizada. La opción de Kubelik es perfectamente defendible, máxime cuando alcanza un resultado admirable y obtiene de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera un colorido y un virtuosismo que, en esta obra, hacen que pueda ser comparada con las mejores agrupaciones. Resulta también más equilibrada que la de Kleiber, pues sabe alcanzar la grandeza casi mística del final de la obra y sumergirse plenamente en ella. Por otra parte, la «prueba de fuego» de la ópera, la escena



Versión tradicional, la que realiza Rafael Kubelik.

de la Garganta del Lobo, está realizada con un gran dramatismo y una técnica igualmente virtuosa. A pesar de todo, y es un juicio puramente personal, no me parece tan RADICAL COMO la de Kleiber, y también le faltan sus destellos de genialidad, por lo que me gusta menos que la de aquél. El director checo ha tenido también menor fortuna en elección del reparto, especialmente en el caso de René Kollo, en un mal momento vocal (que superó más tarde), y que confunde el lirismo de Weber con el dramatismo del Wagner más exacerbado, y resulta fuera del lugar. La interpretación es exagerada, con escasa matización, y poco interiorizada. La voz, en principio, es la adecuada para el personaje de «Max», aunque, como ya se ha dicho, no estaba en plenitud de facultades. Hildegard Behrens resulta, en cambio, una «Agathe» bastante apropiada. Su voz, de color un tanto monocromo, fomenta el lado desvalido del personaje, a lo que también ayuda un vibrato propio muy bien controlado y que sabe utilizar para lograr momentos excelentes en la escena final. El temperamento de la cantante alemana da al papel un grado de fatalismo que resulta nuevo y muy atractivo. Las dos grandes escenas de «Agathe» son cantadas con cuidada línea y depurado fraseo, aunque la Behrens necesita los grandes papeles de Wagner y Strauss para dar la exacta medida de su arte. La voz de Peter Meven no es de gran calidad, pero el cantante sabe aprovechar incluso estas limitaciones para hacer una labor plenamente convincente, con la necesaria dosis de rudeza y brutalidad. Helen Donath es una «Aennchen» muy correcta, pero se podía esperar mucho más de ella, una mayor seguridad vocal y personalidad interpretativa, pues es una gran conocedora de este repertorio y el papel es completamente adecuado a sus características. Muy bien el «Ottokar» de Wolfgang Brendel y sensacional el «eremita» de Kurt Moll, el más impresionante de todos los grabados, que lleva inmediatamente a relacionar este «deus ex machina» que conduce al final feliz con el «Sarastro» de **La Flauta mágica** mozartiana. La grabación, realizada poco antes de la aparición de los registros digitales, es extraordinaria, y aún ha ganado al ser trasladada al disco compacto.

La última grabación realizada hasta la

fecha es el único registro en vivo disponible en disco compacto. Corresponde a la inauguración de la Opera Semper de Dresde, después de su reconstrucción, el 13 de febrero de 1985, y se beneficia de la magnífica acústica del teatro. Los resultados musicales no llegan al nivel de los de **El Caballero de la Rosa**, grabado por las mismas fechas, pero demuestra una auténtica labor de equipo. Todo ello queda avalado por la calidad de los conjuntos de la Opera de Dresde y la veracidad del trabajo teatral, a las órdenes de Joachim Herz, cuya dirección de los diálogos se ha vuelto más tensa y crispada, en comparación con los de la versión de Kleiber, doce años antes. La dirección musical de Wolf-Dieter Hauschild opta por una lectura camerística, con gran cuidado por la línea orquestal, pero se queda a medio camino, sin alcanzar auténtica fuerza dramática. La labor de la Staatskapelle es inferior a la conseguida con Kleiber. El coro, en cambio, tiene una intervención entusiasta y muy entregada. Al revés de lo que suele ocurrir en la discografía de esta obra, es superior la actuación de los cantantes masculinos. Ekkehard Wlashiha («Kurwenal» en el **Tristán** del Festival de Bayreuth del verano pasado) hace un vigoroso «Kaspar», de gran presencia. Reiner Goldberg, aunque ya no posee el broncineo timbre con que dotó a «Parsifal» en el film de Syberberg, canta con buen gusto y sabe expresar todo el lirismo del personaje de «Max», sin recurrir a falsos efectos de dudoso gusto, y la voz tiene un agradable color. Theo Adam canta aquí el «eremita», y lo hace con su proverbial calidad. Como «Kilian» hallamos una saludable prestación del prometedor Olaf Baer. En cuanto a las mujeres, Jana Smitkova es un «Agathe» algo cansada, aunque con ese sugerente color propio de las voces eslavas, y Andrea Ihle una simpática «Aennchen», un tanto justa.

Conclusiones

Las nueve versiones de **Der Freischütz** comentadas alcanzan, en general, una respetable altura. La mejor, desde el punto de vista global, tanto por la calidad del reparto como por la personalidad de la dirección, me parece la de Carlos Kleiber, seguida muy de cerca, con las reservas expuestas, por la de Rafael Kubelik. Después, por este orden, las de Eugen Jochum, Erich Kleiber, Robert Heger Keilberth, Wolf-Dieter Hauschild y Lovro von Matacic. La de Wilhelm Furtwängler, por sus especiales características, la colocaría en otra línea.

Me gustaría citar, para terminar, algunas ausencias en la discografía de esta ópera. Por ejemplo, las «Agathe» de Victoria de los Angeles y Pilar Lorengar, muy elogiadas por la crítica (Lorengar ha grabado las arias en un recital de ópera alemana para Decca). Falta también la «Aennchen» de Lucia Popp (que, en la actualidad, podría hacer ya «Agathe»), así como el «Kaspar» de Kurt Moll (sus arias, incluidas en un disco Orfeo, son magníficas). No quisiera tampoco olvidar la exquisita recreación de las dos arias de «Agathe» por Elisabeth Schwarzkopf, bajo la dirección de Walter Süßkind, en una grabación EMI de los años cincuenta.

LAS VERSIONES COMENTADAS

Los intérpretes se indican en el siguiente orden: «Ottokar» (barítono), «Kuno» (bajo), «Agathe» (soprano), «Aennchen» (soprano), «Kaspar» (bajo), «Max» (tenor), «eremita» (bajo), «Kilian» (tenor o barítono).

Alfred Poell, Oskar Czerwenka, Elisabeth Grümmer, Rita Streich, Kurt Böhme, Hans Hopf, Otto Edelmann, Karl Doench, Claus Clausen. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Wilhelm Furtwängler. Fonit Cetra LO 21, 1954 (Grabación en vivo). **Interpretación:★★★★. Sonido:★.**

Alfred Poell, Heiner Horn, Elisabeth Grümmer, Rita Streich, Max Proebstl, Hans Hopf, Kurt Böhme, Kurt Marscher. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia (WDR). Director: Erich Kleiber. IGI 300, 1955. **Interpretación:★★★★. Sonido:★★.**

Hermann Prey, Ernst Wiemann, Elisabeth Grümmer, Lisa Otto, Karl Christian Kohn, Rudolf Schock, Gottlob Frick, Wilhelm Walter Dicks. Coro de la Opera Alemana, Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Joseph Keilberth. EMI EX 29 0696, 3, 1959 (Reprocesamiento digital). **Interpretación:★★★. Sonido:★★★.**

Eberhard Waechter, Albrecht Peter, Irmgard Seefried, Rita Streich, Kurt Böhme, Richard Holm, Walter Kreppel, Paul Kuen. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Director: Eugen Jochum. DG Privilege 2726061, 1960. **Interpretación:★★★★. Sonido:★★★.**

Wolfgang Anheisser, Dieter Weller, Birgit Nilsson, Erika Koth, Walter Berry, Nicolai Gedda, Franz Crass, Jürgen Forster. Coro de la Opera Estatal de Baviera. Orquesta Estatal de Baviera. Director: Robert Heger. EMI 065-28351-53. **Interpretación:★★★★. Sonido:★★★.**

Claudio Nicolai, Fritz Ollendorff, Claire Watson, Lotte Schadle, Gottlob Frick, Rudolf Schock, Kurt Böhme, Klaus Lang. Coro y Orquesta de la Opera Alemana, Berlín. Director: Lovro von Matacic. Ariola-Eurodisc SAX 700/6, 1967. **Interpretación:★★★. Sonido:★★★.**

Bernd Weikl, Siegfried Vogel, Gundula Janowitz, Edith Mathis, Theo Adam, Peter Schreier, Franz Crass, Günter Leib. Coro de la Radio de Leipzig. Staatskapelle de Dresde. Director: Carlos Kleiber. DG 2720 071. (CD 415 432-2), 1973. **Interpretación:★★★★. Sonido:★★★★.**

Wolfgang Brendel, Raimund Grumbach, Hildegard Behrens, Helen Donath, Peter Meven, René Kollo, Kurt Moll, Hermann Sapell. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Director: Rafael Kubelik. Decca 67 99 083 (CD 417 119-2), 1980. **Interpretación:★★★★. Sonido:★★★ (CD★★★★).**

Hans-Joachim Ketelsen, Gunther Emmerlich, Jana Smitková, Andrea Ihle, Ekkehard Wlashiha, Reiner Goldberg, Theo Adam, Olaf Baer. Coro de la Opera Estatal de Dresde. Staatskapelle de Dresde. Director: Wolf-Dieter Hauschild. Denon CD C37-7433/5, 1985 (Grabación en vivo. Digital). **Interpretación:★★★. Sonido:★★★★.**

Ensayo discográfico

GRABACION DE TODA LA MUSICA PROFANA DE OCKEGHEM

Por Gonzalo Badenes

OCKEGHEM: Obra profana completa. The Medieval Ensemble of London. Directores: Peter y Timothy Davies. Decca L'Oiseau-Lyre 9-90044 (D 254 D3), 3 discos. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

No se conoce con absoluta certeza la fecha y lugar exactos de nacimientos de Johannes Ockeghem, aunque las investigaciones más recientes lo sitúan hacia 1410 y en las ciudades de Hainault o Dendermode, ambas en el Flandes oriental (su familia procedía de Okegem, una localidad situada veinte kilómetros al este de Bruselas). Los primeros datos fiables corresponden a 1443/44, cuando se le cita entre los chantres de la catedral de Notre Dames, en Amberes. En 1446 formaba parte de la capilla de música del duque de Borbón, Carlos I, en Moulins. Durante los siguientes cuarenta años Ockeghem sirvió a Carlos VII, Luis XI y Carlos VIII, reyes de Francia, siendo sucesivamente chantre, primer capellán de canto y, a partir de 1465, maestro de la capilla de canto del rey. Hacia 1460 fue designado para el lucrativo puesto de tesorero en la Abadía de St. Martin de Tours, (cuyo superior era el propio Rey de Francia). En 1470 estuvo en España, en misión diplomática (al parecer, fue entonces cuando arregló la canción de Juan Cornago **Qu'es mi vida preguntays**, que figura en la presente colección). El duque de Milán lo reclamó para su capilla y volvió a Flandes en 1448, acompañado por un gran séquito. Su muerte, hacia 1495, fue «deplorada» y cantada por poetas y músicos.

La obra de Ockeghem, ubicada en la segunda mitad del siglo XV, corresponde a la etapa de afirmación de la escuela polifónica franco-holandesa (con él se sitúan Busnois, Obrecht y Josquin Desprez), basada en una estructura armónica compleja, en la cual la antigua jerarquía ostentada por el «cantus firmus» viene a producir una paulatina igualación jerárquica de las diferentes líneas vocales.

Ockeghem fue uno de los autores más admirados y respetados de la época. Recordemos los homenajes que, en vida, le tributaron Gréban, Compere, Glareán, etc., las alabanzas de Francesco Florio («Hic solus inter cantores omnino vitio caret, omni abundat virtute») o Guillaume Cretin que lo evoca como «vostre maistre et boin pere» o Johannes Tinctoris («optimus compositor ac dulcedinis accuratus exquisitor»). Recordemos la **Lamentatione** que le dedicó Erasmo o la genial **Déploration** de Josquin Desprez.

La admiración fue suscitada más por la

excelsa calidad que por lo relativamente corta producción del maestro flamenco (se conservan once misas, un requiem, nueve motetes y unas treinta composiciones profanas). Existe un espectacular motete a 36 voces (el **Deo Gratias**, publicado en 1542 por Petrejus, en Nuremberg, dentro del **Tomus tertius psalorum**), sobre el cual se cimentó la creencia en un Ockeghem cerebral, preocupado ante todo por los aspectos técnicos del arte, algo frío y distante, para quien la expresión era un elemento secundario. Todavía Riemann lo consideraba como «padre de la imitación continua». Krenek ha contribuido a desmontar este lugar común al poder de manifiesto el interés de Ockeghem por la interpretación y «coloración» del texto, que le lleva a un estilo «moderno» en el sentido de las audaces disonancias que vienen a chocar con la moderación reclamada por un Tinctoris.

Se ha señalado que el genio de Ockeghem convenía mejor a las macroestructuras de la misa —donde brilla por su originalidad y sobria modernidad— que a la microestructura de la *chason*, de la *bergerette* o de la *ballade*. Pero la audición del presente álbum, que recoge la práctica totalidad de su obra profana, revela el refinamiento, la imaginación y la variedad que adornan estas obras, aparentemente menores. La «varietas», tan apreciada por sus contemporáneos, evita cualquier tentación repetitiva y Ockeghem nos deslumbra por su genial conciliación de novedad y

convención —ejemplo de esta última son las palabras clave «dueil», «maleur», «confort» o «plaisir», obligatoriamente acentuadas dentro del rígido esquematismo de la poética del amor cortés. Características señaladas de estas obras son la declamación silábica, las imitaciones rigurosas y la textura a tres voces: el «cantus» (melodía principal) que se combina con el «tenor» (voz inmediatamente inferior) y ambas con una tercera («contratenor»).

Piezas vocales, en su mayoría, alternan aquí con seis composiciones instrumentales. La parte vocal corre a cargo de contralto, contratenor, tenor y dos barítonos. Las instrumentales es la típica formación a base de flautas de pico, flauta travesera, dulzaina, chirimía soprano y contralto, sacabuche, viella, fidel, laúd, arpa y quintón (antiguo soprano de viola).

La actuación del Medieval Ensemble of London me ha parecido, en todo momento, admirable. Jamás decae la atención en estas treinta composiciones, desgranadas con soberana maestría por el conjunto inglés. La presentación es, como suele ocurrir con la serie Florilegium, de primera calidad, tanto en el aspecto sonoro (grabación y prensado inmaculados) como en el del libreto, que recoge las letras cantadas, un penetrante estudio de Peter Davies y una referencia bibliográfica y las fuentes de los manuscritos conservados.

Una publicación por todos los conceptos ejemplar y, para mí, candidata al premio RITMO de música antigua para 1986.



Crítica discográfica

BACH: Concierto para dos violines, Conciertos para violín BWV 1056 y 1041. Concierto para tres violines BWV 1056. János Rolla, Kálmán Kostyál y Zoltan Tfirst, violines. Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest. Director: János Rolla. Hungaroton SLPD 12723. Digital. Import.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★

Desde el punto de vista romántico, desde el cual durante tanto tiempo se ha mirado, aún se mira la obra de Bach, en especial según la teoría de las tres «Bes» (Bach, Beethoven, Brahms) podía parecer normal que Bach sólo tenga en su catálogo dos conciertos para violín y uno para dos violines, amén de las reconstrucciones a partir de conciertos para clavicémbalo, de las que, en el presente disco, se ofrecen dos ejemplares. Pero estos tres Conciertos, más otra media docena de hipotéticos, son una cantidad realmente exigua, si se compara, aun sin llegar a los extremos de un Vivaldi, con los NIVELES DE PRODUCCION de la época. Por esto, se puede colegir que el concierto para violín, junto con la sonata-trío, no era uno de los géneros favoritos de Bach, tan prolífico en otros terrenos. Con todo, es innegable que Bach supo crear un estilo muy personal de concierto para violín, alejado de la imitación más o menos servil de los modelos vivaldianos, tal como la practicaban contemporáneos suyos como Jean-Marie Leclair, Johann Georg Pisendel o Johan Helmich Roman. Sin tener la brillantez de los conciertos de Vivaldi, ni el aparato virtuosístico de los de Tartini o Locatelli, los Conciertos para violín de Bach exigen una técnica violinística mucho más profunda de lo que en un principio parece. Y esta engañosa FACILIDAD de los Conciertos del Cantor ha sido el escollo mortal contra el que se han estrellado tantos y tantos concertinos de formaciones camerísticas que, por aquello de que, por un lado, son de Bach, (¡ah, la tiranía del repertorio!) y, por otro lado, no son ni de Locatelli ni de Tartini (¿quién es el guapo que así como así les hinca el diente?), se han atrevido, insensatos, con estos Conciertos, con resultados que en no pocos casos han caído en lo bochornoso.

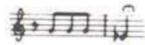
Ni que decir tiene que en este disco no se llega a tan graves y lamentables extremos, faltaría más, aunque algo de esto hay. János Rolla, director habitual de la Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest, como violinista no es ningún fuera de serie. En estos Conciertos, empleando un simil taurino, «cumple con sus toros y les hace una faena aseada», si bien, en determinados pasajes, como, por ejemplo, en el *Presto* final del **Concierto en Sol menor**, reconstruido a partir del **Concierto para clavicémbalo en Fa menor BWV 1056**, produce la desazonadora sensación de que estas obras le vienen un pelín grandes. Y otro tanto puede decirse de los otros dos solistas de la presente grabación. Kálmán Kostyál y Zoltán Tfirst, quienes, junto con János Rolla, están

algo más entonados en el **Concierto en Re mayor para tres violines**, que es reconstrucción hecha a partir del **Concierto en Do mayor para tres clavicémbalos BWV 1064**.

Y como si János Rolla como director hubiera contagiado a la Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest su no excesivo lucimiento como solista, en esta ocasión dicho conjunto no alcanza esos felicísimos resultados a los que tan mal acostumbrados nos tiene. Es indudable que el Clasicismo es su punto fuerte, con versiones discográficas, modélicas en su género, de obras de C.P.E. Bach, de Jan Václav y de Carl Stamitz, de Joseph y Michael Haydn y, sobre todo de Mozart (a quien literalmente BORDAN), al lado de las cuales, estos Conciertos de Bach, aunque estén correctamente interpretados, desmerecen.

Para colmo de males, el sonido no es todo lo bueno que cabía esperar —aunque esto es más bien achacable al ejemplar a mi disposición con tendencia a la FRITURA, que a la grabación en sí— y, desde luego, estos inconvenientes no se darán en el formato compact-disc, en el que también está disponible.

Como todos los sellos discográficos han de tener en su fondo de catálogo una versión de los **Conciertos para violín** de Bach (¿por qué esa obcecación por lo trillado, en perjuicio de otras obras dignas de atención?) no podía faltar la de la firma Hungaroton que, en este caso, no hará historia.—**SALUSTIO ALVARADO**.



BARBER: Concierto para piano; Concierto para violín. John Browning, piano. Isaac Stern, violín. Orquesta de Cleveland (**Concierto piano**). Orquesta Filarmónica de Nueva York. Directores: George Szell (**Concierto piano**), Leonard Bernstein. CBS Masterworks Portrait 7464-39070-1. Import.

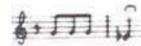
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

En este nuevo disco de la serie económica media de importación «Masterworks Portrait» se recogen dos obras poco conocidas e infrecuentes en las salas de concierto, al menos en Europa, los **Conciertos para violín, y para piano**, de Samuel Barber, piezas que el autor norteamericano escribió los años 1939 y 1962, respectivamente. La primera, aunque bien escrita y con un movimiento lento inspirado (no así el tercero, de un virtuosismo bastante vacío), no supera la categoría de obra menor; su corte neorromántico aparece algo desgastado. La segunda, por el contrario, se puede situar entre lo más interesante de la producción sinfónica de su autor (**Adagio para cuerdas** aparte, música ésta absolutamente maestra). Mucho más atrevida en sus planteamientos que la anterior (dentro del CLASICISMO que preside la mayor parte de la obra de Barber), cuenta con un primer movimiento bravo y excitante,

de espléndida factura rítmica; un lento magnífico, de sincero carácter nacionalista y contagioso lirismo; y un tercero que si bien resulta excesivamente TRANSCENDENTE mantiene el interés de la partitura. Son obras, pues, merecedoras de ser conocidas, y en este sentido hay que alabar el buen criterio de CBS española al ofrecer al aficionado español la oportunidad de adquirir el disco en nuestro país.

Las respectivas interpretaciones son prácticamente redonda la del **Concierto para piano** y espléndida la del **Concierto para violín**. La dirección de Szell en la primera es perfecta (parece que su conocimiento de esta música era total) y a la parte de piano, a cargo de John Browning, no se le puede poner reparo alguno. De la versión del **Concierto para violín** me ha gustado mucho la dirección de Bernstein, honesta y sentida, y algo menos la intervención de Stern, que, aunque se muestra muy músico, no logra estar lo suficientemente cálido, particularmente en los pasajes de mayor lirismo y más cantados. A pesar de ello, creo que la interpretación se puede calificar de excelente.

La grabación (en la contraportada del disco no se dice en qué fecha fue realizada, aunque puedo imaginar que en los 60) es floja, incluso contando con su presunta antigüedad. Resulta metálica y al sonido, en general, le falta cuerpo y presencia. De todas las maneras, no tengo inconveniente en recomendar este disco; no parece probable que otros grandes nombres se vayan a ocupar a corto plazo de esta música, en lo que al disco se refiere.—**PEDRO GONZALEZ MIRA**.



BEETHOVEN: Oberturas: Las ruinas de Atenas; Coriolano; Leonora núm. 1; Las criaturas de Prometeo; Egmont. Leonora núm. 3. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Sir Colin Davies. CBS Im 42103. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

He aquí un interesante y precioso disco con **Oberturas** de Beethoven. Interesante porque incluye, junto a las más populares piezas de esta parcela compositiva del autor de Bonn, otras más infrecuentes como **Las ruinas de Atenas** o **Las criaturas de Prometeo**; y precioso porque las versiones que contiene no están incidiendo en los aspectos tópicos de estas piezas, sino en sus valores más propiamente musicales. Al margen de que esto guste más o menos, se trata de realizaciones muy a tener en cuenta.

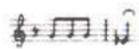
Sir Colin Davis nos propone un Beethoven de perfiles sonoros redondeados, muy ortodoxo en su clasicismo, más majestuoso y amplio que titánico o nervioso. Soberanamente ejecutadas (la claridad y el análisis son portentosos), son versiones que buscan el equilibrio sonoro y la moderación expresiva. Pero ello sin incurrir en ningún momento en manierismos falaces o engolamientos artificiosos. Los acordes suenan con profundidad y honestidad y el discurso está tan bien planificado que el mensaje último de las obras se hace perfectamente creíble. Sin embargo, y esto es ya apreciación personal, se echa en falta (particularmente en obras como la **Obertura de Egmont** o **Leonora III**) algo más de rotundidad y tormento. Colin Davis, al contrario, apuesta por una visión más melancólica para sus versiones y en cierta medida exenta de rebeldía. Lo que, a mi entender, no resta un ápice de valor e interés a las mismas. **Coriolano**, por ejemplo, es un prodigio de redondez y belleza, por no hablar del buen partido que Davis extrae a la pequeña **Las ruinas de Atenas**.

La grabación no me ha acabado de convencer. Le falta presencia sonora y el grupo de la uerda no suena integrado en el resto de la orquesta, que, por otro lado, exhibe un hermoso sonido, a excepción del primer oboe, cuyo sonido y LASTIMERA forma de tocar me ha molestado bastante. En cualquier caso, un disco



Sir Colin Davis propone un Beethoven de perfil sonoro clásico.

recmendable. Especialmente para los que NO ESTEN por un Beethoven visionario y sacado fuera de su tiempo.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



DARIAS: Suite de siete tonos. Flores Chaviano, guitarra. EMEC: 7446/3.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

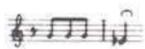
Hemos de comenzar señalando el agrado con que se recibe una grabación reciente de una obra de autor español. El hecho de haber sido producida por un Ayuntamiento, el de Alcoy, lugar de residencia de Javier Darías y de cuyo Conservatorio es director, y editada por EMEC, son todos ellos hechos por los que hemos de congratularnos en cuanto que contribuyen a la tan necesaria difusión de la música contemporánea española.

La trayectoria del autor de la **Suite de siete tonos** resulta singular, entre otros motivos porque ha estado marcada por la búsqueda constante de la fusión entre su obra teórica y su práctica musical. Sus inquietudes estéticas, aun similares a las de otros compositores españoles de vanguardia, se reflejan formalmente en expresiones marcadamente individuales, intentando abarcar un campo heterogéneo de problemas teóricos que luego aplicará a su producción musical. De hecho, Darías ha publicado desde 1977 hasta ahora varios trabajos de investigación (*Aportaciones técnicas a la composición contemporánea*, RITMO, núm. 540, Madrid, 1984; *Fundamentos matemáticos de la armonía tradicional*, RITMO, núm. 549, Madrid, 1984; *Fundamentos matemáticos (II)*, *De la escástica tradicional a la serie*, RITMO, Madrid 1986; *La armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*, Ed. Quiroga, Madrid) además de alguna otra publicación que aparecerá en breve.

Ciñendonos a la obra que hoy nos ocupa, es el tercero de los LP grabados con obras de Darías, y, tratándose del resultado de la labor de un investigador tan polifacético, es de suponer que marca un eslabón en su carrera. En la **Suite de siete tonos** se utiliza la interválica como método efectivo de organización, precisamente a base de intervalos de cuarta. Se puede decir que el acorde de cuarta actúa como antagonista o diferenciador de la forma de composición utilizada en el siglo XX respecto a la del XIX, en el que se utilizaba fundamentalmente el de tercera. El ejemplo al que se alude tradicionalmente es al llamado «Acorde místico» de Scriabin. En el caso del Sistema del Ciclo Cerrado de Cuartas la diferencia estriba, tal y como señala Ramón Barce (Prólogo al *Nuevo Tratado de Armonía* de Alois Haba, Real Musical, Madrid 1984), en que el autor hace derivar de este acorde una escala, estableciendo así una «fuerte coherencia y permite desplazamientos de una región acústica a otra conservando perfectamente sus relaciones acórdicas y estilísticas».

Hay que añadir que no obstante la compacidad del método de composición empleado, el resultado de esta construcción armónica resulta de

una ligereza sorprendente para el oyente. Se trata de una música clara, fluida, realizada para guitarra de la que Flores Chaviano, a la que está dedicada, extrae un sonido austero pero siempre familiar y agradable de escuchar, alcanzando especial encanto en los últimos tonos.—**GEMMA PEREZ ZALDUONDO.**



HAYDN: los 6 Trios Op. 38 para flauta, violín y violonchelo. Barthold Kuijken, flauta travesera; Sigiswald Kuijken, violín; Wieland Kuijken, violonchelo. Accent, ABC 47807 D. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Los **Trios para flauta, violín y violonchelo Op. 38** de Haydn habían sido publicados ya en España en la interpretación del Trio Schulz (Telefunken 6.35395-1/2), y dos de ellos (los números 2 y 6) en la versión de lujo de Rampal/Stern/Rostropovich (CBS D37786). Si la versión de los Schulz era ya muy digna, a pesar del sonido un tanto opaco del flautista Wolfgang Schulz, la de Rampal/Stern/Rostropovich era deslumbrante por su refinamiento tímbrico, su exquisito virtuosismo y por la fluidez y vitalidad de la interpretación. No estaban, pues, fáciles las cosas para los hermanos Kuijken al abordar estas obras con instrumentos originales, y sin embargo los resultados fueron excelentes. La interpretación de los Kuijken llama la atención por su carácter recio y enérgico, que evita en buena medida acentuar lo que de galante y rococó pueda haber en estas obras; en lugar de subrayar lo que esta música pueda tener de exquisita miniatura dieciochesca —lo que puede resultar fácilmente empalagoso— los Kuijken se toman esta música, habitualmente considerada como menor y ligera, más en serio de lo que los intérpretes acostumbran. Interpretación seria y masculina, lo que no quiere decir en modo alguno carente de refinamiento o de preciosismo, pero que se centra directamente en el contenido musical de las obras antes de recrearse en el encanto de sus femeniles y curvilíneos perfiles. En este sentido los Kuijken, formados en la interpretación barroca, abordan la música de Haydn desde esta perspectiva, acaso conscientes de los peligros de una visión dulzona y almibarada, que seduce en principio pero que termina por minimizar el contenido de la música del clasicismo.

Por lo demás la aproximación de los Kuijken es exquisita: por su belleza tímbrica, por la precisión de su articulación y su dinámica, por la perfecta compenetración de los tres instrumentos, que hacen auténtica música de cámara. Este preciosismo instrumental otorga a la interpretación un refinamiento que suaviza, justifica, esta aproximación, acaso un punto adusta, a la música del clasicismo. Ante la belleza de los resultados cabría preguntarse si a menudo los intérpretes no han cargado las tintas en el lado dulce y galante del clasicismo, en especial por lo que se refiere a las pequeñas

formas camerísticas, haciendo aparecer como banal y anecdótica una música que tal vez no lo sea tanto. El sonido penetrante de las cuerdas de tripa, las incisivas articulaciones de los arcos clásicos, los sonidos sin vibrato de la flauta de una llave, parecen refrescar la atmósfera, excesivamente perfumada, del gabinete dieciochesco.—**ALVARO MARIAS.**



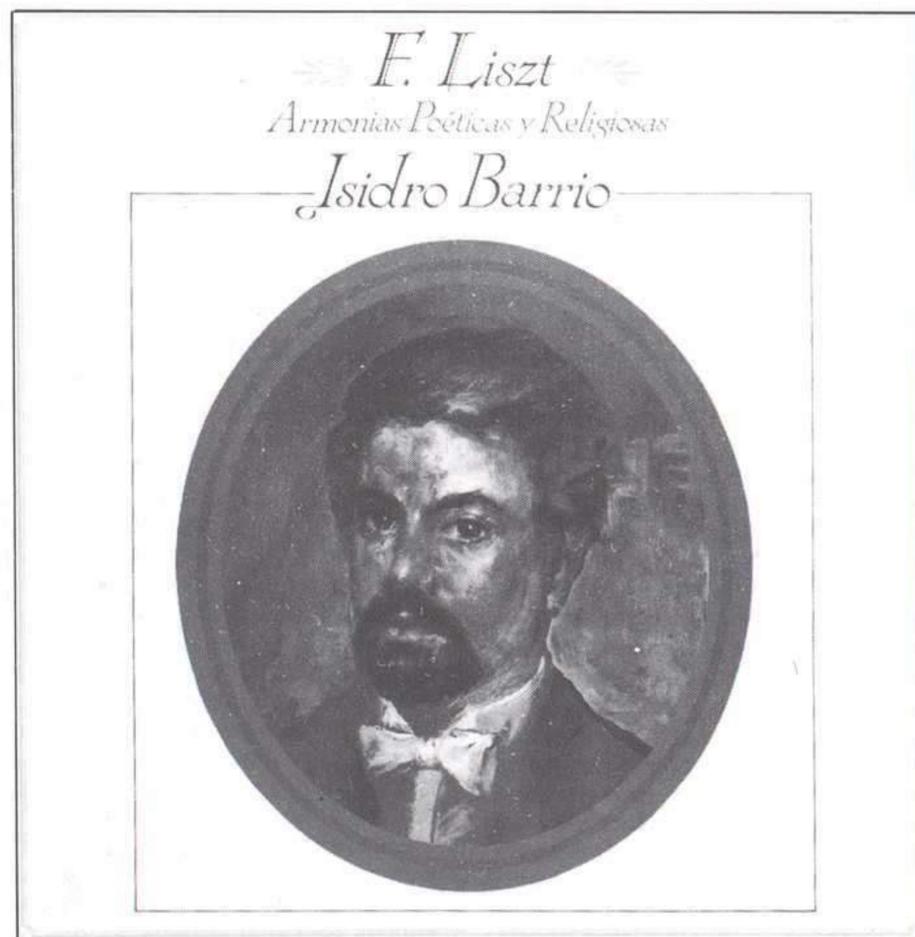
LISZT: Armonías Poéticas y Religiosas («Invocación», «Bendición de Dios en la Soledad»; «Pensamiento de los muertos», «Padre Nuestro», «Ave María», «Himno del niño al despertar», «Funerales», «Miserere según Palestrina», «Andante Lamentoso» y «Cántico de amor». Isidro Barrio, piano. Diapasón (Dial) 52.5096-7, 2 discos.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

Isidro Barrio es un pianista, un músico, sorprendente. Y digno de admiración. No hay más que seguir su historial de grabaciones discográficas para darse cuenta de que es un artista comprometido, por más que a primera vista parezca algo INTREPIDO: suficiente músico como para enfren-

tarse con éxito a tamañas empresas? Veamos.

En primer lugar es necesario constatar que Isidro Barrio ha desarrollado ya una importante carrera en el extranjero, algo que en nuestro país lo sabe menos gente de la que sería deseable. Con estas señas de identidad Barrio no programa en España conciertos POPULARES que le sirvan para explotar sus triunfos foráneos, sino que hace cosas como interpretar por primera vez (¡¡), aquí, el ciclo completo de las **Armonías Poéticas y Religiosas**, de Liszt. Sólo por esto merecería un importante reconocimiento. Pero hay más, bastante más. Su versión es magnífica, de una gran altura (hablo ahora de la del disco). Así que no estamos ante un oportunista; más bien al contrario, ante un excelente músico y buen pianista. Su técnica es sólida, frasea muy bien, matiza con cuidado y gusto, rubatea como los grandes y, sobre todo, es enormemente musical. En el orden interpretativo, y por lo que a sus versiones de Liszt se refiere, he de decir que, a mi juicio, interpreta con autoridad, capacidad reflexiva, conocimiento de la música y madurez considerables. Y ello supone un doble mérito: por un lado, es bueno en sí mismo, claro, pero por otro conlleva la virtud de ser resultado interpretativo importante a partir de una música que pocos han entendido (y



Portada del disco de Isidro Barrio, con *Armonías Poéticas y Religiosas*, de Liszt.

me remito a su registro de las **Variaciones Diabelli**, de Beethoven, pieza que pocos pianistas se han atrevido a grabar, y, naturalmente, al que ahora se va a comentar, nada más y nada menos que una integral de las **Armonías Poéticas y Religiosas**, de Liszt. Pocas concesiones hace Barrio; va directamente al grano, a lo mejor y más selecta música. ¿Acaso sigue la táctica, sospechosamente comercial, de tocar o grabar lo que nadie interpreta, para así evitar comparaciones peligrosas? ¿Hay dentro de él el

entienden), lo que, obviamente, multiplica el valor de la calidad.

Una pena que la grabación no esté a la altura de las circunstancias. Bueno, no llega a ser mala, pero ni ha conseguido captar bien el sonido de Isidro Barrio, ni ha logrado unos niveles de reproducción a la altura de lo que es posible hacer hoy (es analógica, a pesar de estar producida en 1986 —al menos eso es lo que reza la contraportada— y el prensado es deficiente).—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

LIZST: Don Sancho. Gérard Garino, Julia Hamari, István Gáti, Katalin Farkas, Ildikó Komlósi, Maria Zádori y Gábor Kállay. Coro de la Radiotelevisión Húngara. Orquesta de la Opera Estatal de Hungría. Director: Yámas Pál: Hungaroton HCD 12744-45-2. 2 discos. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: ****

Don Sancho o el castillo del amor, primera y única ópera de Franz Liszt, fue escrita entre 1824 y 1825, año este último que conoció su desgraciada presentación en la Real Academia de la Música de París. Liszt, siguiendo los pasos de Mozart, y después de que Beethoven estuviera en su frente el famoso beso del recital en la Redoutensaal vienesa, había llegado a la capital francesa con moral de niño prodigio, dispuesto a CONQUISTARLA. Sin embargo, nada más llegar se le puso la primera zancadilla: no fue admitido en el Conservatorio por ser extranjero. Un poco como venganza (y deseos de demostrar rápidamente sus condiciones), escribió **Don Sancho**. Al público parisino, en POSESION de la UNICA verdad operística posible, le faltó el tiempo para condenar la pieza (estuvo cuatro días en cartel), que, desde entonces, ha dormitado cual castigada walkiria.

La obra es un interesante ejercicio de un muchacho de 14 años, aun careciendo de verdadera personalidad propia (Mozart, Gluck, Rossini, y también Weber, Beethoven y Donizetti, constituyen para la misma sendas FUENTES de inspiración) posee innegables valores. Está construida con rigor y tiene el mérito del oficio, algo particularmente remarkable si se tiene en cuenta que está escrita por un Liszt todavía niño. Sorprende la temática escogida, que en cierta medida revela una madurez insólita: «Don Sancho», para ganar el amor de «Elzire», ha de entregar su vida. Naturalmente todo se va a arreglar al final, y tal prueba no va a suponer más que una pequeña trampa urdida por las fuerzas del amor, en pro de la glorificación de la fidelidad amorosa. Nada de anormal hay en este tratamiento (tan de moda, por otro lado), salvo que supone un evidente enlace con la futura dramaturgia wagneriana y ello a través del último Gluck y Weber más que de Mozart (piénsese qué cosas hacía Mozart de pequeño. **Bastián y Bastiana** o **La Finta semplice**, por ejemplo). Parece que el asunto es al menos digno de ser tenido en cuenta. En cualquier caso, y sutilezas aparte, la obra se escucha bien; melódicamente raya a gran altura, y si en un noventa por ciento es distendida y agradable, los números inmediatamente anteriores al inevitable final feliz, aquellos en que «Don Sancho» cae en duelo por amor y «Elzire» expresa su pena para con el mismo, están resueltos dramáticamente con una profundidad, inspiración y técnica propias del compositor consagrado.

Cualquier biografía de Liszt no dedica más de cuatro o cinco líneas a esta obra. Por consiguiente, la grabación que se comenta, primer registro mundial, debe ser recibida con los brazos abiertos. Se trata de un

excelente trabajo en el que la mayor parte de los cantantes realizan una magnífica labor y que cuenta con la dirección de un Tamas Pál cuyo oficio está a la altura de las circunstancias. A destacar las intervenciones de las mujeres (sobre todo Julia Hamari, en su vocalmente comprometido papel, y Katalin Farkas) y el tenor Gérard Garino, en el papel de «Don Sancho». En términos generales no es una interpretación deslumbrante, pero el nivel medio es bastante alto.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



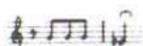
MAHLER: Sinfonía núm. 1. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Lorin Maazel. CBS IM 42141. Digital. Import.

Interpretación: ***
Sonido: *****

Poco aporta esta **Primera** de Mahler al panorama discográfico de la obra. Encuadrada dentro del ciclo que Lorin Maazel está grabando para CBS, tampoco me parece, además, su Mahler más logrado. Por otra parte, es tal la inflación de «**Primeras**» de Mahler que hay en el mercado de discos, que a la hora de valorar un nuevo trabajo sobre esta popular pieza el punto de partida ha de situarse a un nivel de exigencia considerablemente alto. Es inevitable.

Maazel es un director que siempre aporta puntos de vista a tener en cuenta en sus interpretaciones. Pero es también un músico desigual, que, mostrándose en casi todas las ocasiones original, sólo llega a convencer en algunas. Esta **Primera** de Mahler, por ejemplo, es una versión personal, pero, a mi juicio, poco interesante. El primer movimiento resulta aburrido, trabajoso... parece que Maazel no se sienta motivado al dirigir esta música (algo, por otro lado, bien comprensible). Sonora es suave y, a veces, algo desvaído; en lo expresivo le falta fuerza, vida. Algo parecido sucede en el segundo, en el que toda la sección central es PEGAJOSA, muy blanda. El tercero es quizás el más personal de toda la interpretación; sin embargo su pretendida originalidad está al borde del rebuscamiento y la insinceridad. El cuarto, por último, no pasa en ningún momento de lo discreto. Desde luego este tiempo se ha oído mejor bastantes veces (Giulini, Abbado, Solti...). Como sucediera en el primero, da la impresión de que Maazel sólo se preocupa por realizar una correcta lectura.

La grabación es excelente, pero también en esto el disco en cuestión está superado (Solti/Decca). Por consiguiente, no me parece recomendable. De las numerosas versiones de la «**Titán**» que se pueden encontrar en el mercado me quedaría con la de Solti (nueva grabación, claro), que también está disponible en disco compacto.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



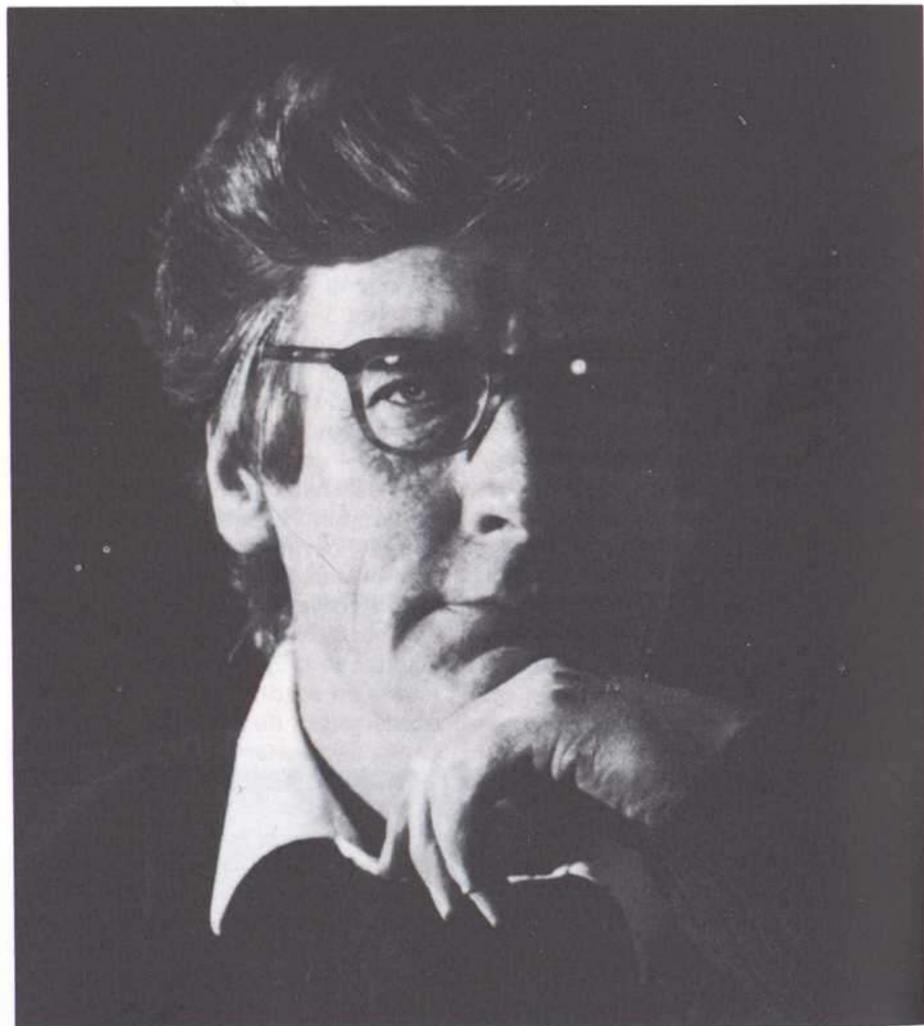
MENDELSSOHN: Obras para Órgano: Sonatas Op. 65 núms. 2, 3 y

6. Los 3 Preludios y Fugas, Op. 37. Peter Hurford, al órgano de la Catedral de Ratzeburg. Decca Argo 414 420-1. Digital. Import.

Interpretación: ****
Sonido: *****

Ya de por sí el contenido del disco es atractivo e interesante, pues no son muchas las grabaciones dedicadas a la obra organística de Mendelssohn. De las 6 **Sonatas Op. 65** que escribió para el instrumento, publicadas en 1845, el disco contiene tres. Junto a éstas, se incluyen los 3 **Preludios y fugas Op. 37**, publicados ocho años antes que las anteriores, es decir en 1937. Ya hemos hablado del intérprete Peter Hurford en otra ocasión, refiriéndonos a su versión de la **Misa de Los Conventos** de F. Couperin. En esta ocasión nos encontramos con un Hurford más identificado con la música para órgano de Mendelssohn que con la del Barroco Francés. Como todos sabemos, la producción de Mendelssohn destinada al instrumento rey está vinculada en muchos aspectos al pasado, aunque el IDIOMA de su música pertenezca al s. XIX Mendelssohn utilizó órganos barrocos y en su música se deja sentir, sobre todo en los numerosos pasajes contrapuntis-

mente su acertada versión del **Preludio y fuga en Sol mayor, Op. 37/2**, o la que nos ofrece de la **Sonata núm. 6**, sobre el Coral «Vater Unser». Pése a las acertadísimas registraciones escogidas por Hurford, acordes plenamente con el espíritu y el estilo de la música organística de Mendelssohn, habría que hacer alguna objeción en alguna de ellas, como es el caso de la **Sonata núm. 3**, en cuyo compás 24 de la primera parte («con moto maestoso»), Mendelssohn especifica una disminución dinámica («un poco meno forte») en el cambio de modalidad (de La mayor a La menor). En esta ocasión Hurford realiza un brusco contraste entre el «forte» del comienzo (FF) y el «un poco meno forte» que a continuación sigue. Lo mismo podríamos decir del artificial decrescendo, realizado por Hurford con una disminución en la registración, del final del «Andante tranquilo» de esta **Sonata**, o del que efectúa en el Andante final de la **núm. 6**, cambios dinámicos que ya están escritos en la misma música y que no necesitan de una disminución en la registración. Asimismo nos llama la atención el empleo del registro de «Trompeta española» (lenguetería exterior horizontal) que Hurford nos hace oír al final del Allegro Molto de la **Sonata núm. 6**, registro del órgano que no va ni con el estilo ni con el espíritu de esta música. Con todo, el

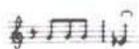


Peter Hurford, un organista que imprime seriedad a sus interpretaciones.

ticos, la influencia de aquél, junto a su admiración por la música de J.S. Bach. El instrumento de la Catedral de Ratzeburg, aun siendo de nueva construcción, se adapta perfectamente a las exigencias de la música de Mendelssohn y la sonoridad escogida por Hurford para sus versiones es igualmente acertada. En cuanto a la interpretación propiamente dicha, Hurford nos transmite en toda su dimensión estas bellas páginas del Mendelssohn organista, especial-

mente su acertada versión del **Preludio y fuga en Sol mayor, Op. 37/2**, o la que nos ofrece de la **Sonata núm. 6**, sobre el Coral «Vater Unser». Pése a las acertadísimas registraciones escogidas por Hurford, acordes plenamente con el espíritu y el estilo de la música organística de Mendelssohn, habría que hacer alguna objeción en alguna de ellas, como es el caso de la **Sonata núm. 3**, en cuyo compás 24 de la primera parte («con moto maestoso»), Mendelssohn especifica una disminución dinámica («un poco meno forte») en el cambio de modalidad (de La mayor a La menor). En esta ocasión Hurford realiza un brusco contraste entre el «forte» del comienzo (FF) y el «un poco meno forte» que a continuación sigue. Lo mismo podríamos decir del artificial decrescendo, realizado por Hurford con una disminución en la registración, del final del «Andante tranquilo» de esta **Sonata**, o del que efectúa en el Andante final de la **núm. 6**, cambios dinámicos que ya están escritos en la misma música y que no necesitan de una disminución en la registración. Asimismo nos llama la atención el empleo del registro de «Trompeta española» (lenguetería exterior horizontal) que Hurford nos hace oír al final del Allegro Molto de la **Sonata núm. 6**, registro del órgano que no va ni con el estilo ni con el espíritu de esta música. Con todo, el

para órgano del maestro alemán. La grabación digital es de altísima calidad.—**LUIS DALDA GERONA.**



MONTEVERDI: 18 Madrigales del Segundo Libro de Madrigales. Collegium Vocale, Colonia. Director: Wolfgang Fromme. CBS IM42131. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Hay pocos momentos en la Historia de la Música que resulten tan atractivos y curiosos para nosotros —vapuleados a diestro y siniestro, y muchas veces martirizados, por tal maremagnum de estéticas y corrientes tan frecuentemente opuestas y enfrentadas entre sí— que aquellos alegres momentos —no sólo musicales— de finales del Renacimiento Italiano por un lado, con su refinadísima polifonía, lujuriosa y fluida, y los primeros balbuceos del Barroco por otro, donde se libera la disonancia para mejor adecuar la música a la expresión de los sentimientos.

Es el Madrigal —y con él Monteverdi— el que vive el papel fundamental en Italia entre los siglos XVI y XVII a través de estas dos corrientes estilísticas nunca enfrentadas (el estilo antiguo, severo y el moderno u ornamentado). En manos de Monteverdi es donde se puede observar la enorme evolución que experimenta esta música —que acabará por el camino del Drama Musical—, desde su primer libro de Madrigales, que aparece cuando cuenta 19 años de edad (1587), hasta el octavo y último, con 71 (1638).

El presente disco contiene 18 de los 21 Madrigales del 2º Libro, publicado en Venecia con 1590, de donde se han omitido 3 por no adecuarse a las tesituras vocales del Collegium Vocale Köln.

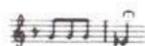
Comienza el disco con el largo Madrigal en dos secciones **Non si levará encor** (con texto de Torcuato Tasso) en el nuevo estilo, de una compleja y expresiva estructura musical; y finaliza con la ballada **Cantai un tempo** de Pietro Bembo, un ejercicio acrobático, primoroso y fluido en el estilo antiguo. Entre uno y otro, un largo paseo por apasionados y rendidos amores, deseos de muerte, veneraciones ardientes y murmullos de naturaleza de este 2º Libro de Madrigales, sobre poemas de Tasso, Casone, Bentivoglio, Guarini, Gottifredi y Bengo, que nos proporciona un auténtico gozo.

La interpretación que de ellos hace el Collegium Vocale Köln es modélica no sólo por su sabio sentido del tiempo, empaste y fraseo, sino por el veraz dramatismo que imprimen al texto y por esa especie de misterio en la manera de conjugar en una idea cinco voces que se expresan individualmente a la perfección.

La carrera discográfica de este grupo es ejemplar además de extraordinariamente lógica. Se dieron a conocer en nuestro país con el álbum «Los más bellos Madrigales», donde demostraron cómo se puede acometer esta música desde un estudio serio, pero a la vez con una inter-

pretación libre e inspirada. Continuaron con el magistral «Madrigales del Libro IV de Gesualdo de Venosa», inigualable en su género y con esa joya que es «Flqk Song», donde dan un repaso a todo tipo de composiciones vocales sobre temas populares. Todos esperábamos que grabaran un Monteverdi y así ha sido. Sigamos pensando en que dedique el próximo álbum a Cipriano de Rore, y ojalá se cumplan nuestros deseos.

La grabación es muy buena, aunque molesta el constante preeco y algún que otro «petardo» que sorprende de vez en cuando. Se incluyen los textos en cuatro idiomas y un curioso estudio del primer Madrigal por P. E. Carapezza, que añade al final: «En las otras piezas todo ocurre de forma más simple y evidente: las solas imágenes del texto serán la mejor guía para una audición clarividente». De acuerdo.—**FERNANDO PALACIOS.**



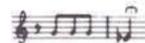
MOZART: Cuartetos para flauta K 285a, 285b y 298. Barthold Kuijken, flauta travesera; Sigiswald Kuijken, violín; Lucy van Dael, viola; Wieland Kuijken, violonchelo. Accent. ACC 48225D. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

A pesar de que su virtuosismo es más moderado que el de los **Conciertos para flauta**, los **Cuartetos con flauta** mozartianos son obras particularmente difíciles. Es muy problemático conseguir el equilibrio adecuado entre la flauta y los instrumentos de cuerda, y más aún lograr una timbrica coherente, que permita poner de manifiesto el virtuosismo y brillantez de la parte solista sin que se pierda la dimensión estrictamente camerística de esta música. El resultado es un panorama discográfico verdaderamente poco afortunado. Así, la excelente versión del Trío Grumiaux es deslucida por un mediocre trabajo del flautista William Bennett (Philips 65 98 684), mientras que las versiones de Redel/Koeckert (Arion 38 243) o de Lardé/Via Nova (Erato STU 70976) están lejos de resultar convincentes, por citar tan sólo algunos de los registros existentes.

¿Quién podía imaginar que una versión con instrumentos originales, en la que la flauta barroca está ya al límite de sus posibilidades, iba a dar la vuelta a la discografía, colocándose en un plano infinitamente superior a cualquier otra grabación de estas obras? Era muy difícil imaginárselo, sobre todo después de los dudosos resultados de la grabación de los **Conciertos para flauta** de Mozart realizada con flauta barroca por Vester/Brüggen (seon RL 30386); pero lo cierto es que la interpretación de Barthold Kuijken raya la perfección. Por lo pronto, el sonido de Kuijken es de una belleza increíble: un sonido compacto, con cuerpo, cuyo centro es tan sólido que se diría se puede tocar con los dedos, que empasta maravillosamente con los instrumentos de cuerda y a la vez se distingue nitidamente de ellos. Kuij-

ken utiliza una flauta de una sola llave (es decir, una flauta en la tradición barroca) en lugar de una flauta de cinco llaves más evolucionada, pero consigue con ella una calidad técnica que ya quisieran lograr muchos flautistas modernos con una flauta Böhm. La flauta empleada —una copia de August Grenser— posee un timbre claro, brillante y rico en armónicos, idóneo para el repertorio clásico; un sonido más nitido y definido aunque menos íntimo que el de la mayor parte de las flautas barrocas. Desde un punto de vista técnico, el trabajo de Barthold Kuijken es impecable: resulta asombrosa la facilidad y nitidez de la articulación y la perfección de la afinación, tan problemática en las flautas barrocas y cuya precisión se acrecienta al prescindir totalmente de vibrato, ese recurso expresivo que en nuestros días se ha convertido en el constante comodín que todo lo enmascara. Barthold Kuijken defiende —lo que es dudoso históricamente— la interpretación carente por completo de vibrato, lo que exige como contrapartida una exactitud absoluta en la afinación, una calidad tímbrica máxima y sobre todo un planteamiento de la dinámica particularmente exigente. En este sentido la interpretación es prodigiosa: es imposible tocar mejor el Adagio del **Cuarteto K 285**, en el que el sonido de la flauta sobre los *pizzicati* de la cuerda crea un clima de una sutileza tímbrica que ningún flautista moderno ha logrado, y en el que Barthold Kuijken matiza cada nota con una precisión dinámica escalofriante, manteniendo hasta lo impensable una afinación prodigiosa. En fin, una manera formidable de hacer música, que nos recuerda que Mozart todavía pertenece al *ancien régime*, que su música es anterior a la simplificación interpretativa que siguió a la revolución francesa y que alcanza su plenitud en la aristocrática manera de moldear en la tímbrica y en la dinámica de cada nota, antes que en lograr la igualdad sonora y la planificación de grandes periodos dinámicos, características que se iban a convertir en los principales valores interpretativos muy poco tiempo después. Junto al solista, los tres instrumentistas de cuerda realizan un trabajo tan impecable como coherente técnica y estilísticamente, dando como resultado un registro modélico de lo que puede ser la interpretación —tantas veces fallida— del repertorio clásico con instrumentos originales.—**ALVARO MARIAS.**



MOZART: El rapto en el serrallo. A. Rothenberger, N. Gedda, L. Popp, G. Frick, G. Unger. Coros de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Josef Krips. EMI «Grandes Intérpretes» 153 1000703, 2 discos.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

EMI, en su reciente serie económica «Grandes Intérpretes», nos ofrece al fin esta versión de **El rapto en el serrallo**, grabada en 1966 y nunca publicada en nuestro país.

Josef Krips, su director, al frente de la Filarmónica de Viena, aparece una vez más como un consumado mozartiano (recordemos su **Don Giovanni** y sus Sinfonías de madurez, ambas publicadas descatalogadas) por su equilibrio y adecuación en el fraseo y en la elección del tiempo y del acento, acordes en todo momento con el carácter de esta ópera, a caballo entre lo lírico y lo bufo. El



Josef Krips, un mozartiano de primera línea. Su *Rapto* reúne un conjunto vocal impresionante.

conjunto vocal es el más redondo que se haya reunido, hasta la fecha, en las diferentes versiones discográficas. Todos se encuentran en especial estado de gracia. Dos de ellos, Gottlob Frick («Osmin») y Gerhard Unger («Pedrillo») ya habían grabado estos papeles en la versión de Beecham y están igual de espléndidos. Anneliese Rothenberger («Constanze»), a pesar de sus tiranteces en la zona aguda y de ciertos problemas con la coloratura (en esto la superaba Arleen Augér con Karl Böhm), da fuerza y carácter a su personaje y el debido lirismo. Nicolai Gedda («Belmonte»), salvo algún pequeño problema de entonación, nos envuelve con su legato y su línea de canto, hoy inencontrables. Lucia Popp («Blöndchen»), hace gala también de su buena escuela y de su voz, entonces en su momento de plenitud. La partitura no se ofrece completa. Se sigue la misma distribución de las arias que en la versión de Beecham y falta, como en ésta, el aria de Belmonte «Ich baue ganz», aunque la ópera sale beneficiada desde el punto de vista teatral, como bien vio Beecham, primer director en realizar estas alteraciones.

La presentación deja mucho que desear. La filial española de EMI, con su habitual descuido, nos escamotea el libreto, los comentarios son bastante parcos y no aclara quién canta cada papel. Todo intolerable en los tiempos actuales, aunque se trate de series económicas. El sonido, por otra parte, es bastante pobre, afectando sobre a la orquesta. La Filarmónica de Viena no destaca lo debido, resultando bastante plana. Más intolerable aún.

A pesar de estos fallos técnicos, la versión, por sus grandes virtudes artísticas, es de adquisición obligada, tanto para el que todavía no tenga esta ópera, como para coleccionistas que dispongan de otras versiones.—**JORGE G. GINER.**

MOZART: Misa «de la Coronación», K. 317. Misa «de los Gorriones», K. 220. Ave verum corpus, K 618. Exsultate, jubilate, K 165. Edith Mathis, Norma Porchter, Tatiana Troyanos, Donald Grobe, Horst R. Laubenthal, John Shirley-Quirk, Kieth Engen. Coro de la Catedral de Ratisbona. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Orquesta Statkapelle Dresden. Bernhard Klee (K 165). Deutsche Grammophon «Galleria» 419 060-1. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El disco original, a partir del cual se ofrece ahora, ampliado, en serie económica y reprocesado digital este otro, era uno de los más queridos de mi fonoteca. Siempre me había agradado esta versión de las más conocidas Misas de Mozart por Rafael Kubelik. Sin ser una grabación con excesivas pretensiones, acertaba plenamente en su planteamiento. No es la primera vez que dejo constancia desde estas páginas de los aciertos de Kubelik como director de Misas del período clásico (y recuerdo en particular una *Missa in tempore belli*, de Haydn, también para DG, muy bella): desde presupuestos tradicionales sabe conjugar lo sinfónico con la gracia y la frescura que demandan las partituras. En este disco, tanto la *Misa «de la coronación»* como la «de los Gorriones» están ofrecidas con increíble acierto, contando la segunda con la colaboración del Coro de la catedral de Ratisbona, mejor preparado que el de la Radio de Baviera, con voces más frescas y juveniles. Particularmente, el *Ave verum corpus* lo cantan como si lo hicieran cada domingo, con una naturalidad y acierto excepcionales.

Los solistas son todos de sobra conocidos. Hay voces mejores, pero éstos, no particularmente especializados en este tipo de música (como Donald Grobe, por ejemplo), quedan bien conjuntados. Destaca Edith Mathis, con la frescura de su voz y su talento para Mozart, quien sirve de unión para la inclusión de la pieza añadida a la presente edición y dirigida por Klee: el *Exsultate, Jubilate*. La Mathis está en plenitud de facultades, cantando como pocas las difíciles páginas de un Mozart a veces tiránico: en fin, su *Exsultate* adquiere una gran calidad interpretativa, muy bien acompañada por Bernard Klee.

El disco ha ganado sorprendentemente en sonido, y en minutación total. Si la serie continúa por este camino, puede desbancar incluso a las que fueron ediciones originales (¡a ver si pronto deciden ofrecerla también en Compact Disc!). Un disco, por tanto, de total acierto en lo interpretativo y técnico.—**SANTIA-GO BUENO.**



RODGERS Y HAMMERSTEIN: *South Pacific*, comedia musical. Kiri Te Kanawa (Nellie); José Carreras (Emile); Sarah Vaughan (Bloody Mary); Mandy Patinkin (Cable). Ambrosian Singers. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Jona-

than Tunick. CBS SM 42205. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Dentro del género de la comedia musical norteamericana, que alcanzó su mayor auge productivo en las décadas de los 40 y los 50, la labor del equipo realizada por Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II dio como fruto algunos de los más conocidos y apreciados títulos, tales como *Oklahoma* (1943); *The Sound of Music* (1959); y la comentada *South Pacific* (1949). Precisamente esta última ha merecido una consideración especial, por haber sido distinguida en 1950 con el Premio Pulitzer para drama, del que sólo se han beneficiado cinco comedias musicales hasta la fecha. Para mayor precisión, y aunque ambos autores han colaborado juntos muy estrechamente, la música se atribuye a Rodgers, mien-



La cantante de color Sarah Vaughan, en una reciente toma de un concierto en vivo.

tras que la letra es de Hammerstein y de Joshua Logan, sobre la novela de James A. Michener «Tales of South Pacific».

El tema está relacionado con la Segunda Guerra Mundial, y se desenvuelve en una isla del Pacífico Sur, donde una joven enfermera norteamericana («Nellie», Te Kanawa) conoce y cae prendada de un hacendado francés de mediana edad («Emile de Becque», Carreras) radicado en la isla desde hacía 45 años, y tras una curiosa aventura de la que resulta la trágica muerte de uno de los personajes («Cable»), y sin faltar experiencias románticas y prematuras alusiones al tema racial, se produce un clásico final feliz.

La obra ha estado iluminada desde el principio por una aura de prestigio y popularidad, interviniendo en su estreno el famoso bajo de ópera norteamericano Ezio Pinza y la conocida cantante de comedias Mary Martin, quienes la grabaron en disco la primera vez. Además fue llevada al cine por los años 50, y al disco varias veces. En esta ocasión, no obstante, se ha querido agrupar los mejores medios para conseguir una grabación de muy alta calidad y el resultado es excelente, uniéndose una vez más, tras la exitosa experiencia de la grabación de *West Side Story*, la gran pareja que forman Kiri Te Kanawa y José Carreras. El papel de

«Emile», originalmente para bajo, ha sido adaptado para tenor, y lo interpreta de manera excepcional José Carreras, quien aparte de sus cualidades vocales de todos conocidas, realiza una interpretación muy expresiva y vehemente, con espontaneidad y bien traído romanticismo, siendo muy adecuado su ligero acento extranjero para su papel del personaje francés. Excelente, especialmente en la conocida romanza «Some enchanted evening», pieza clave de la obra, rematado al final con un hermoso pianísimo. Por su parte, Kiri Te Kanawa (que por cierto es nativa del Pacífico Sur, Australia), se encuentra totalmente a sus anchas. Realiza una interpretación intachable, llena de matices, y de las inflexiones más adecuadas al estilo y al personaje, brillando en todo momento sus excelentes dotes vocales y musicales. Por otra parte, es preciso destacar de manera muy especial la singularísima y realmente extraordinaria labor de Sarah Vaughan, con su estilo personalísimo, con acentos de jazz, sobre todo en la hermosa romanza «Baly Ha'i», llena de magia y sensualidad. Otro personaje importante es el del «Teniente Cable», que es interpretado con mucha soltura y buen hacer musical por el tenor Mandy Patinkin, voz muy lírica que resulta acertada por ofrecer contraste con la más ancha de Carreras. Suman un total 18 los personajes, interpretados, salvo los citados, por miembros de los Ambrosian Singers, grupo vocal de indudable calidad que muestra en esta grabación su gran solvencia profesional.

Todo este excelente reparto está apoyado y realzado por la magnífica labor de la London Symphony Orchestra, a cargo de Jonathan Tunick, quien la dirige con brillantez y transparencia, destacando el colorido y la fluidez melódica, y transmitiendo con acierto el carácter desenfadado, animoso y romántico de la obra.

La calidad técnica del disco es muy buena, con sonido bien balanceado, buena dinámica y planos, y correcta presencia sonora. Se acompaña un encarte con los textos en inglés, así como interesantes comentarios, con traducciones al francés y alemán.

Resumidamente, un disco atractivo, realizado con un reparto de excepción, que contribuye a realzar las amables melodías de esta comedia musical de calidad.—**FRANCISCO CHACON.**



D. SCARLATTI: 14 Sonatas. Vladimir Horowitz, piano. CBS Masterworks Portrait 39762. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Con cierto retraso (el centenario del nacimiento de Domenico Scarlatti fue el año pasado, como sabemos) se publica este disco del legendario Horowitz.

Al contrario de lo que les ha ocurrido a otros discos del pianista americano, éste, afortunadamente, no se ha quedado antiguo. Aquí Horowitz se muestra muy cuidadoso con el estilo y aunque de vez en cuando corre más de lo debido o se le vaya la mano en los mordentes —típicos

modos de escuela pianística antigua—, está, en general, sobrio y contenido, y la versión que nos ofrece de estas catorce *Sonatas* se puede seguir considerando modélica.

Por otra parte, la selección de Sonatas de Scarlatti que hizo Horowitz para este disco es ejemplar. De estas catorce joyas no se sabe cuál destacar. Son pequeñas obras maestras todas y las hay para todos los gustos y situaciones: cortesanías, populares, saltarinas, melancólicas, desgarradas, jacarandosas, con *DUENDE*, etc. Disco que adquisición obligatoria que viene a llenar un hueco importantísimo de una lista muy pobre, desgraciadamente. La grabación (no figura la fecha original) es correcta. Los comentarios de carpeta en tres idiomas, no es castellano. El disco es de importación, pero de serie económica.—**JORGE G. GINER.**



SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 5. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: André Previn. RCA GL 84630. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

SHOSTAKOVICH: Concierto para piano núm. 2; Sinfonía para cuerdas Op. 118 a. Dimitri Shostakovich, piano. I Musici de Montreal. Orquesta Sinfónica de Montreal. Directores: Maxis Shostakovich (Concierto) y Yuli Turovsky. Chandos ABRD 1155. Digital. Import.

Interpretación: ★★
Sonido: ★★

SHOSTAKOVICH: Conciertos para piano núms. 1 y 2. André Previn, piano (núm. 1). Leonard Bernstein, piano. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Leonard Bernstein. CBS, Masterworks Portrait, 60504. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

SHOSTAKOVICH: Concierto para violoncelo y orquesta núm. 1; Sinfonía núm. 1. Mstislav Rostropovich, violonchelo. Orquesta de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy. (Concierto). Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Leonard Bernstein. CBS, Masterworks Portrait 60284. Import.

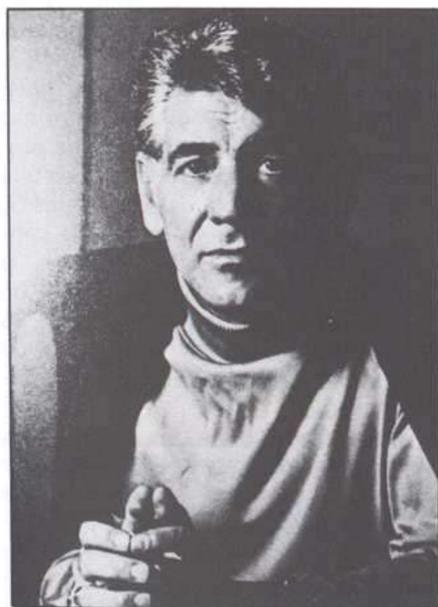
Interpretación: ★★★★★ (Concierto)
★★★★ (Sinfonía)
Sonido: ★★★★★

Siempre constituye un placer tener que hablar de ediciones sonoras relacionadas con obras infrecuentes en el catálogo discográfico español. No es el caso de la *Sinfonía núm. 5* de Shostakovich, de la que hay varias buenas versiones, pero si el de su *Concierto para violoncelo núm. 1* o

sus **Conciertos para piano**. De ahí que, al menos los dos discos CBS reseñados más arriba, deban ser recibidos con júbilo por el aficionado. Tanto más si está en concreto interesado en la música del autor soviético.

Previn grabó esta **Quinta** el año 1966. Aparece ahora, reprocesada, en una serie de importación que RCA lanza en el mercado español. Se trata de una gran **Quinta** de Shostakovich, pero en todo caso no tan redonda como la que el mismo Previn registrara doce años más tarde para EMI (con la Orquesta Sinfónica de Chicago). Fundamentalmente, en lo que se refiere al último movimiento, en ésta de RCA un tanto PASADO en el tempo y quizás demasiado caricaturesco. El resto de la interpretación está en la misma línea conceptual que Previn trazara, con posterioridad, en su registro de 1978: un Shostakovich amargo, mordaz, muy sarcástico, extremadamente crítico y de una densidad musical al borde de lo agotador. He dicho algunas veces desde estas páginas que Previn hace el Shostakovich que hoy parece más interesante.

Nada debe ser dogma en música, pero, insisto, parece que pensar hoy en un Shostakovich DOMESTICADO por sus propias circunstancias políticas constituye una soberana equivocación. Por eso no entiendo cómo su



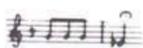
Leonard Bernstein, en la época que grabó estos discos. Ya hacía, entonces, un espléndido Shostakovich.

hijo, Maxim Shostakovich, director que ostenta importantes cargos musicales en la Unión Soviética hasta 1981, fecha en la que se exila de su país, puede ver la música de su progenitor de manera tan vana y exenta de conflictos. Como ya sucedería con sus versiones discográficas de los **Conciertos para violoncelo** (con Heinrich Schiff), en el **Concierto para piano núm. 2**, obra dedicada a él mismo; vuelve a decepcionar por la falta de compromiso ético con que plantea la versión. El primer movimiento está MINUCIOSAMENTE limpiado de tensiones; el segundo, una verdadera joya de eso que se ha dado en llamar música sentimental (algo que Maxim Shostakovich debería entender como nadie), no pasa de la lectura discreta y el tercero, recortado y un punto PIMPANTE, resulta PEQUEÑO y un tanto blando. A Dimitri Shostakovich (hijo de Maxim) le viene grande la obra, por otro lado. En cualquier caso, si esta versión no tiene interés alguno, menos relevante

es todavía la interpretación de la transcripción para orquesta del **Cuarteto núm. 10** (Rudolf Barshai), que dirigida por Yuli Turovsky aparece en la otra cara del disco. Es una versión insignificante y sosa, lo que viene acentuado por la intervención de un grupo de cuerdas (I Musici de Montreal) inadecuado por sonido y de escasa formación técnica. La versión se resiste mal por su morosidad, una vez, y exceso de ruido, otras. La toma sonora del disco, realizada en una iglesia, es, igualmente, bastante deficiente: posee mucha reverberación; no consigue que la orquesta (en las dos obras) suene con presencia y al piano (en la primera) se oye poco y muy mal. En fin, un disco muy censurable en todos los sentidos.

Al contrario, los dos discos restantes (**Conciertos para piano y Concierto para violoncelo y Primera Sinfonía**) son magníficos, aunque las grabaciones (1959/62 y 1959/73; respectivamente) se hayan quedado ya algo obsoletas. La versión del **Concierto para piano núm. 2** (Bernstein tocando y dirigiendo) es excelente, pero la verdaderamente antológica es la del **Núm. 1** (Bernstein dirigiendo y Previn tocando), obra, por otro lado, bastante más interesante que la anterior. De vitalismo casi desenfrenado, rezuma a la vez un escepticismo desolador: lejos de constituir ello una contradicción es, a mi entender, el binomio que, bien tratado, mejor define la música del compositor soviético. De la versión del **Núm. 2** destacaría sobre todo el movimiento lento; aquí Bernstein CANTA poniendo al descubierto de forma honesta y sincera toda la melancolía e incertidumbre que encierra la pieza. Un disco, en definitiva, indispensable. Como también lo es el que contiene la mítica versión que Rostropovich (dirigido por Ormandy) realizó del **Concierto para violoncelo núm. 1** para el disco, poco después del estreno, en Filadelfia, de la obra. Técnicamente es difícil esperar que este **Concierto** se pueda tocar mejor; en el aspecto expresivo es una interpretación lírica que prácticamente se constituye en homenaje y panegírico (a) de los valores musicales puros del compositor soviético. El disco se completa con una interpretación de la **Primera Sinfonía** (Bernstein) muy bien planteada en todos los sentidos, pero que, una vez más, no acaba de calar en el complejo y sorprendentemente maduro mundo sonoro de la obra. Es una buena opción, aunque pienso que ésta es una **Sinfonía** de la que todavía no se puede recomendar una versión de referencia.

En conclusión, un disco estupendo (**Quinta Sinfonía**); otro a olvidar y otros dos de obligada adquisición. Particularmente el que incluye el **Concierto para piano núm. 1**.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. Ivo Pogorelich, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 415 122-1. Digital.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. Barry Douglas, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Leonard Slatkin. RCA 5708-1-RC. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. DOHNANYI: Variaciones sobre una canción de cuna. Andras Schiff, piano. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 417 294-1. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★ (Tchaikovsky)
★★★★★ (Dohnanyi)
Sonido: ★★★★★

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. RACHMANINOV: Preludios núms. 3, 6, 8, 12 y 13. Sviatoslav Richter, piano. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon «Galleria» 419 068-1. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Cuatro versiones más (¡por si hubiera pocas!) del famosísimo **Primer Concierto para piano** de Tchaikovsky en poco tiempo (una, la de Richter/Karajan, ya estaba editada anteriormente; ahora ha pasado a serie económica y se le añaden **5 Preludios** de Rachmaninov).

La primera de las anotadas en el encabezamiento, a cargo de Pogorelich y Abbado, posee grandes virtudes: una grabación suntuosa y espectacular, un piano impresionante y lleno de hallazgos personales —algo muy de agradecer en una obra tan manida— y de un mecanismo que deja estupefacto, pues Pogorelich salva las mayores dificultades con la mayor facilidad y limpieza, y posee una gama dinámica excepcional. Pero también algunos defectos, a juicio de quien esto escribe: ciertos rebuscamientos y pretenciosidad, una intención a ratos de resultar original por encima de todo, un sonido en ocasiones demasiado percetivo y una dirección orquestal no muy convencida y un tanto manierista y empalagosa en varios pasajes, así como algo descuidada (!) en algún momento.

Barry Douglas, pianista irlandés de 26 años, ha obtenido el primer premio en el Concurso Tchaikovsky de Moscú 1986 (el primer no ruso desde 1958, en que lo consiguió Van Cliburn). Es evidente —aunque habría que escucharle más músicas— que se trata de un gran pianista, y no sólo por su solidísima técnica: su interpretación es seria, honesta, rigurosa y muy musical. Su sonido es de gran calidad y su fraseo denota una madurez muy infrecuente a su edad. Dosisifica adecuadamente pasión e introspección. La dirección de Slatkin es muy acertada en líneas generales, sin nada especialmente destacable —a no ser ciertas libertades de tempo en el finale— para bien o para mal. En conjunto, mejor que la de Abbado. La grabación es irreprochable y está a la altura de los tiempos, pero el disco

está prensado a un volumen un poco bajo.

La versión de Andras Schiff y Solti aporta un nuevo frescor a la tan oída partitura, al despojarla de buena parte de su trascendentalismo y pretenciosidad: suena aquí más NATURAL, muy apasionada y vibrante, aunque puedan echarse en falta momentos de mayor reposo e introspección en el primer movimiento. Schiff posee una depuradísima técnica, pero no una sonoridad tan poderosa como a veces parece exigir la escritura. La dirección de Solti es quizás algo apresurada en el primer movimiento (tal vez para despojarlo de retórica y ampulosidad), pero es formidable en el resto, habiendo detalles impresionantes —la apabullante Orquesta de Chicago— en el finale.

Las **Variaciones** de Erno Dohnányi se escuchan y se graban, incomprensiblemente, muy rara vez. El catálogo NECESITABA de una grabación, y nos viene de su discípulo Solti, que la realiza con una devoción y entrega insuperable, siendo asimismo sensacional la actuación del joven pianista (húngaro, como el compositor y el director): una versión DE REFERENCIA. Este es, además, el disco mejor grabado de los cuatro, con un perfecto equilibrio y sin la tendencia a lo espectacular del de D.G.

El **Concierto** de Tchaikovsky por Richter/Karajan continúa siendo un clásico discográfico que no ha perdido un ápice de vigencia. Es un modelo en todos los sentidos, y escuchándolo se tiene la rara sensación de que no debe ser de ningún otro modo. La grabación, de 1962 e inmejorable en su tiempo, ha mejorado incluso con el reprocesado digital. Los **5 Preludios** (de los 6 que grabó para D.G. ¿Por qué se habrá suprimido el otro?) de Rachmaninov también son un ejemplo de fe y comprensión de una música tantas veces maltratada.

Las versiones del **Concierto** tchaikovskiano por Pogorelich/Abbado y Douglas/Slatkin ocupan todo el disco, lo cual a estas alturas no es muy admisible, pues los discos permiten hoy una duración que duplica la de éstos. Al margen de esta consideración, la primera de ellas puede tener interés por su originalidad y opulenta toma sonora, y la segunda por ser el primer disco de un pianista que, si no se frustra, será un nombre familiar en lo sucesivo.

La de Schiff/Solti añade al **Concierto** una obra de 24'20", que por cierto constituye el mayor atractivo del disco y que podría decidir su compra, ya que es una obra de considerable valor de la que no hay ninguna otra grabación y que está inmejorablemente interpretada.

De todas maneras, la opción de Richter/Karajan es, para el **Concierto**, la más ventajosa, pues la interpretación es la más indiscutible de las cuatro, la grabación es de estupenda calidad, se completa con 13 minutos y pico de música de Rachmaninov... y el precio es mucho más bajo.

Con todo, si Vd. quiere hacerse con la mejor interpretación del **Primer Concierto** de Tchaikovsky, yo le diría que se comprase la de Gavrillov/Muti (EMI «Master Series», con otros 23 minutos adicionales de Tchaikovsky, Balakirev y Liszt). Pero sería una pena que Vd. desconociera las **Variaciones** de Dohnányi... en fin, la decisión final es suya.—**TARTESSOS.**

TELEMANN: Suite en Sol menor. Sonata en Si bemol mayor. Partita II en Sol mayor. Sonata en Sol menor. Paul Dombrecht, oboe barroco; Wieland Kuijken, violonchelo barroco; Robert Kohnen, clave. Accent ACC 48013 D. Digital. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

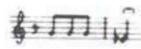
La personalidad del oboe barroco es bien distinta a la del oboe moderno; la anchura de su taladro, la amplitud de su pabellón, las características de su caña, determinan una sonoridad más poderosa, brillante y en cierto modo más acre y agresiva, que la del oboe moderno; una sonoridad que todavía nos evoca que hasta hacía muy poco tiempo los instrumentos de lengüeta estaban totalmente asociados con la música al aire libre. El oboe moderno francés está en las antipodas de esta concepción; la escuela francesa logró recoger, moderar, la sonoridad del oboe, hasta convertirlo en uno de los instrumentos más dulces e íntimos de la orquesta; una sonoridad ideal para dialogar con la flauta o el clarinete, capaz de alcanzar el piano y el pianísimo en casi toda la extensión del instrumento, a veces incluso en el registro grave, tan poco propenso para estas dinámicas. Sin embargo la tradición barroca sobrevivió en una considerable medida en el oboe vienes, de tubo y pabellón más anchos, y en consecuencia de sonido más redondo, brillante y agresivo, mientras que la escuela germánica generalmente buscaba un compromiso entre ambas tendencias.

Sin entrar en los siempre discutibles juicios de valor o en las cuestiones de preferencia personal, es indudable que el oboe barroco es mucho menos íntimo y refinado que el oboe moderno, pero por contrapartida es más valiente, más viril, más incisivo. Podríamos decir que, por mucho que amemos las sonoridades aterciopeladas de un Pierlot o un Lardot, el oboe barroco es en mayor medida un oboe, es más un instrumento de lengüeta, posee en mayor grado ese carácter punzante y un punto asilvestrado de «les anches».

La manera de tocar de Paul Dombrecht responde a la perfección a la visión que acabamos de esbozar del oboe barroco: su sonido es poderoso, de un brillo casi deslumbrante, y sin embargo puede no carecer de ternura y refinamiento. Con todo, es un oboe que no teme ser agresivo, que no busca la dulzura de otros oboístas barrocos —como David Reichenberg— y que, aun dominando un amplio espectro dinámico, no muestra una tan acusada preocupación por los efectos dinámicos como Ku Ebbinge.

La manera de tocar de Paul Dombrecht es extremadamente natural y enérgica, de una sutileza sin preciosismos, de un refinamiento nada almiarado. Su manera de hacer música responde al principio que rige su técnica: Dombrecht es un intérprete enormemente claro, que sabe lo que quiere y lo transmite de la manera más directa e inmediata. No se piense en una forma de tocar elemental: no se trata de esto, porque su manera de comprender la música es enormemente lúcida, y Dombrecht no deja pasar un detalle a la hora de dar

sentido a la música: su ritmo es claro y enérgico; su acentuación también lo es; su dinámica —ya se ha dicho— es quizá un poco plana, pero esto responde a su concepción musical no preciosista; su sonido, casi totalmente carente de vibrato, es tan brillante como robusto; su afinación es espléndida y su mecanismo claro y poderoso. En fin, un intérprete excelente que domina el oboe barroco como domina la técnica y el estilo de la música que interpreta: un precioso recital Telemann en que encontramos esa capacidad del músico de Magdeburgo para tratar los instrumentos «dentro del gusto que les es propio por naturaleza». Los intérpretes del disco que comentamos saben también ser fieles a esta filosofía: no sólo por parte de Dombrecht, sino también por parte de Wieland Kuijken y de Robert Kohnen, que parecen querer adaptarse a su solista tocando la parte de continuo con una extremada claridad y energía.—**ALVARO MARIAS.**



WAGNER: Preludio del Acto I de Los Maestros Cantores; Preludio del Acto I de Lohengrin; Obertura de El Holandés Errante; Obertura de



El Wagner de Böhm ha sufrido una interesante evolución.

Tannhäuser; Preludio del Acto I de Parsifal. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Karl Böhm. Deutsche Grammophon, Galleria 419060-1. Import.

Interpretación: ★★★★★ (Maestros, Lohengrin, Parsifal)
★★★★ (resto)
Sonido: ★★★★★

Si todavía queda algún aficionado que no tenga catalogadas estas obras en su discoteca, con esta grabación tiene una buena oportunidad para hacerlo. No es, como veremos, un disco indispensable, pero no hay ninguna versión en él que lo descali-

fique. Es decir, todo está muy bien, y un cincuenta por ciento del mismo es magnífico. De manera que, teniendo además en cuenta que se reedita en serie económica media de importación, es una buena opción de compra. Naturalmente, no sólo para los que EMPIEZAN sino también para ese otro tipo de aficionado (y más si es wagneriano) que gusta de acumular versiones al menos interesantes.

Böhm, excelente wagneriano, grabó estas piezas orquestales del autor alemán entre 1979 y 1981; se trata, pues, de trabajos realizados al final de su vida, periodo al que pertenece una gran parte de su mejor legado interpretativo. Su Wagner evolucionó a lo largo de su carrera, y en este sentido se puede decir que al final de su existencia veía la música del compositor alemán menos cargada de grandeza épica y más circunscrita a un mundo psicológico de conflictos HUMANIZADOS. Lo que sucede es que, con las mejores intenciones desmitificadoras, no siempre consiguió en sus versiones la misma calidad e interés. Así por ejemplo, en el disco que se comenta ahora esa forma de ver las cosas funciona en **Maestros, Lohengrin y Parsifal**, y no tanto en las piezas del resto del mismo. Del **Preludio del Acto I de Los Maestros Cantores de Nuremberg** me ha gustado mucho su sencillez y

ternura. La versión del **Preludio del Acto I de Lohengrin** me ha resultado particularmente emotiva, emoción que Böhm es capaz de transmitir a pesar de ejecutar la pieza de forma bastante objetiva y sin hacer uso de «tempo» excesivamente lentos. La interpretación del **Preludio de Parsifal** es cálida y francamente distanciada de lo místico o del conflicto puramente religioso. El resto del disco es más que correcto, aunque no especialmente resaltable. **Holandés** resulta algo desigual, porque los contrastes animicos no están del todo bien planteados y a **Tannhäuser**, interpretación muy lírica, le falta a mi gusto una pizca de carácter.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

RECITALES

BACH: Contrapunctus IX. VIVALDI: Siciliano. HAENDEL: Hornpipe. RAMEAU: La Gallina. MOZART: Presto. BRAHMS: Danza húngara núm. 5. BERLIOZ: Marcha de Rákóczi. KODALY: Danza doble de Kálló. J. STRAUSS (padre): Marcha de Radetzky. JOPLIN: Regtime. Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest. Director: Janos Rolla. Hungaroton. SLPD 12663. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

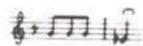
Al igual que las diferentes especies de pinzones, ya granívoros, ya insectívoros, que estudió Darwin en su famoso viaje en el *Beagle*, también los melómanos nos dividimos en dos grupos bien determinados: por un lado, los amantes de la música en vivo, con diferentes especies, como por ejemplo, la de los abonados al Real DE TODA LA VIDA, la de los operófilos y la de aquellos que, sin tener abono, NO SE PIERDEN UNA. Entre éstos, se suelen dar ejemplares notables por su heroísmo, como quienes son capaces de estarse toda una noche guardando cola, aunque también, dentro de este grupo, bulle una subespecie repulsiva: la de esa gente que, sin tener ni idea de música y sin haber pisado en su vida una sala de conciertos, están dispuestos a desembolsar una importante cantidad de dinero para asistir a la presentación de alguna figura de campanillas, por aquello de que ES DE MUY BUEN TONO, por ansia de figurar, o por alguna otra razón inconfesable.

Entre los aficionados a la música en conserva, conocidos globalmente como DISCOFILOS, también existe una notable diversidad: los hay monomaniacos, como aquel que colecciona docenas de versiones diferentes de su ópera favorita, los hay extensivos, como los que, según su mayor o menor capacidad económica procuran abarcar todo el repertorio, y los hay intensivos, con un grado más o menos elevado de especialización en determinados géneros, épocas, instrumentos, intérpretes, etc. Es indudable que en el discófilo se da un inequívoco afán de coleccionismo y tanto más en el discófilo especializado, como lo es quien firma estas líneas, que suele buscar la OBRA COMPLETA y la profundización en el conocimiento de tal o cual parcela del arte musical.

Pero como de todo ha de haber en la Viña del Señor, con seguridad existe, puesto que los graban, un público, y no escaso, consumidor de discos como el que me ha tocado la (mala) suerte de tener que comentar y ante el que tiembla todo discófilo especializado: el típico disco DE RECITALES, en el que figuran juntos y, lo que es peor, revueltos, compositores tan dispares como Bach y Berlioz, Brahms y Scott Joplin, o Rameau y Johann Strauss.

El fin, de este disco es demostrar algo que cualquier mediano aficionado sabe ya de sobra: que la Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de

Budapest se cuenta entre las primerísimas agrupaciones de este género en el mundo entero. Y, desde luego, esto está conseguido y con creces, pues la Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest, en este su recital de algunas de las piezas más trilladas del repertorio, alcanza las cotas de lo portentoso y de lo deslumbrante. Fuera de esto, tal CAJON DE SASTRE de épocas y estilos no tiene otro interés. Sin embargo, como se ha dicho más arriba, todo disco tiene su público. Pues duro y a él.—**SALUSTIO ALVARADO.**



CALLAS, Maria: Arias de El barbero de Sevilla, Norma, Lucia di Lammermoor, La Gioconda, Tosca, Carmen y Sansón y Dalila. EMI «Grandes Intérpretes» 14 3263 1.

Interpretación: ****
Sonido: ***

Descatalogados los anteriores discos de selecciones operísticas de María Callas, EMI, en su serie económica «Grandes Intérpretes», ha publicado este disco, incluyendo algunos de los personajes más característicos de la cantante grecoamericana.

Aunque sea insistir sobre lo mismo, María Callas no brillaba por la pureza de su legato, sus pianísimos nunca fueron maravillosos y su fiato dejaba que desear. A cambio su voz, tan personal, tan rica de matices y tan extensa pese a los cambios de color, su sentido del ritmo y de la cuadratura, su fraseo, su buen gusto para los adornos y su genio dramático único e inimitable, nos hacía olvidar a muchos sus defectos técnicos y preferir sus interpretaciones



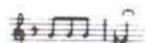
María Callas, en un descanso de la ópera *Lucia de Lammermoor*. Nueva York, 1957.

de bel canto, Verdi y del verismo —su especialidad—, a las de otras cantantes, quizá más perfectas técnicamente, pero con un sentido dramático menos revolucionario. Oír de nuevo a la Callas es como seguir oyendo un grito de alerta en una época de insipidez vocal y vital generalizadas.

Volviendo al disco que nos ocupa,

de las siete selecciones incluidas, cinco pertenecen a sus creaciones más famosas. Las grabaciones giran en torno a los años 60, cuando la voz estaba más deteriorada, pero su talento dramático y su sabiduría musical eran superiores. En las arias de **El Barbero de Sevilla, Norma, Lucia y Gioconda**, pese a gritos y destemplanzas, sigue electrizándonos. De **Tosca**, sin embargo, se debería haber escogido la versión dirigida por Víctor de Sabata. Las dos arias del repertorio francés (**Carmen, Sansón y Dalila**), se deben tomar más bien como una curiosidad. En este repertorio, personalmente prefiero a otras cantantes.

El sonido es bastante bueno, sin apenas ruido de prensado. Disco, a pesar de sus limitaciones, de adquisición obligada para quien no tenga nada de María Callas en su discoteca.—**JORGE G. GINER.**

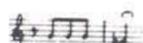


«**CANCIONES ESPAÑOLAS**» de ALBENIZ, MOMPOU, TOLDRA, RODRIGO, LAVILLA, GARCIA-ABRIL y NIN. Manuel Cid, tenor. Félix Lavilla, piano. Fundación Banco Exterior F.B.E.—2.

Interpretación: ****
Sonido: ***

Artista sensible, culto y refinado, Manuel Cid ha sabido extraer de su voz —no generosamente dotada por la naturaleza— unos logros de flexibilidad, de capacidad para la modulación y de dominio de la emisión a media voz que la mayoría de sus colegas apenas han llegado a atisbar. No es en el registro agudo —carente de vibración, tímbricamente pobre y con proyección insuficiente— donde hay que buscar el punto de mayor calidad de estas versiones. En el trabajar, modelar, modular, el aire, el aliento —así define Lauri Volpi el canto— encontramos el secreto de esta voz, tan particularmente «coloreada» por un inteligente empleo de los resonadores y del falsete reforzado y que escapa del peligro de la artificiosidad merced al buen gusto y a la ponderación con que se produce. Cid, lógicamente, destaca en las piezas con exigencia de fraseo, intimismo e intención expresiva más que en las que reclaman una vocalidad de aliento más poderoso. Por ello este recital, producido por la Fundación Banco Exterior, alcanza sus más altas cotas en piezas como **Anderegeia, Este galapaguito, As froliñas dos toxos o Lluve sobre el río**. La perfecta resolución de los reguladores de intensidad, el acento delicado o esa media voz de la que Bonci dijo «es seda») tienen aquí adecuado reflejo. También es destacable la cuidada dicción, ya que Cid canta, además de en las cuatro lenguas peninsulares, en la dulce italiana, que recoge los textos de la marquesa de Bolaños, puestos en música por un Isaac Albéniz en las antípodas de su monumental vena pianística. Estas cuatro baladas del autor de **Iberia**, auténtica rareza discográfica, son obras sin duda menores, pero en absoluto carentes de interés. Claro que ofrecen un fuerte contraste con la espiritualidad de las dos canciones de Mompou, el cálido lirismo de las

de Toldrá o la FACILIDAD melódica de las de Rodrigo. Félix Lavilla, que es un excelente acompañante —más que eso en las de Mompou— aporta su buen hacer como elegante armonizador de dos canciones populares vascas. Las de García-Abril, sobre texto de Antonio Gala, redondean pulcramente un recital que, si abierto con el italianismo —un poco a lo Tosti— de Albéniz, se clausura con cuatro canciones tradicionales andaluzas, bellamente armonizadas por Joaquín Nin y desgranadas con admirable idiomatismo por el tenor sevillano. La presentación es adecuada, con un artículo firmado por Fernández-Cid y un encarte con los textos cantados. Disco interesante.—**GONZALO BADENES.**



DI STEFANO, Giuseppe: Arias de ópera y canciones de CILEA, MAS-CAGNI, PUCCINI, DONIZETTI, MASSENET, BIZET, DENZA, BIXIO, COTTRAU, GASTALDON, MARIO y DE CURTIS. Acompañamiento de piano. EMI «I grandi tenori». 053 1179431. Mono.

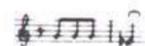
Interpretación: *****
Sonido: Ver texto

Quienes conozcan a Di Stefano sólo a través de sus grabaciones para EMI en los años cincuenta, se llevarán una agradable sorpresa al escuchar este recital de un juvenil Di Stefano (23 años), que recoge una serie de grabaciones (a 78 rpm) efectuadas en Suiza en 1944.

Habiendo cantado en cabarets de Milán, con el seudónimo de Nino Florio, Di Stefano se hallaba a la sazón bajo la paciente tutela de su paisano, el célebre baritono Luigi Montesano. Aún faltaban dos años para que se produjera el sensacional debut del tenor, interpretando el «Des Grieux» de la **Manon** de Massenet, en el Teatro Municipal de Reggio Emilia. Sólo cuatro años le separaban del inmenso triunfo que alcanzó, en el Met, cantando el «Duque» en **Rigoletto**. Su voz, de una belleza tímbrica y una riqueza de matices posiblemente únicas, se producía en 1944 con una emisión natural, disciplinada, sin asomo de esfuerzo. Era capaz de los mayores «filados» de notas agudas en piano, poseía una dicción ejemplar, la extensión no era nada corta —por encima del Do— y sobre todo, «cantaba» realmente. Porque el canto debe ser mesurado, matizado, variado. Y estas cualidades las demuestra en este disco Di Stefano con una «perfección» que sólo hemos escuchado a los auténticamente «grandes» (Schipa, Kraus, Bjoerling...). Basta escuchar el increíble arranque de «E lucevan le stelle», cantando a flor de labio, acariciando las notas, como en sueños. ¡Qué decir del «Sogno» de **Manon!** La perfección del legato, la mágica resolución de los reguladores de intensidad, el respeto a todas las indicaciones de la partitura («dolce», «rallentando» y ese último Re central, disuelto en una «sfomatura», extinguiendo el sonido de manera inmaterial). En «Una furtiva lágrima» se hace patente la capacidad para colorear el fraseo y un dominio de la media voz digno de Schipa. La «mesa di voce», al final del aria de **L'Amico**

Frits, es escalofriante. Tan sólo se echa en falta algo más de precisión en la entonación, que en algún momento concreto (final de «Mi par d'udire ancora», ¡cantado a tono!) puede quebrarse ligeramente. En las canciones napolitanas que ocupan la segunda mitad del disco exhibe Di Stefano una vez más su altísima calidad de fraseador y la innata comunicatividad que le distinguió siempre. En especial, **Santa Lucia Iuntana** es un auténtico milagro de «mezza voce». Quizá algún agudo un poco «abierto» —como el que corona **Torna a Surriento**— evidencia pródromos de su estilo posterior. Es claro que Di Stefano, por volumen, extensión, color y técnica de emisión estaba dotado para hacer una importantísima carrera como tenor lírico ligero que, con los años, habría podido extenderse hacia lo puramente lírico —sin tocar jamás lo dramático. Pero he aquí, que, ya en 1951, su voz parecía fatigada y era incapaz de las sutilezas demostradas en estos registros. ¿Causas? Un repertorio inadecuado, que le llevó a forzar prematuramente la voz —pienso, por ejemplo en el «Ezio Grimaldo» de **La Gioconda**, papel que incorporó muy pronto. Lo cierto es que, con una voz arruinada y una técnica propia de aficionado, Di Stefano «aguantó» durante casi treinta años (recordemos que llegó a cantar, en la Scala, **Rienzi** y en EE.UU. **Otello**, ya al final de su carrera). Algunos preferirán, desde luego, el desgarró y la exasperación que caracterizaron su canto después de 1951 (escúchese esa grabación de **I Puritani**, con Callas, tomada en estudio en 1953 ¿no estamos acaso ante un cantante destrozado, que ha perdido su innata facilidad para la media voz, que ya no liga y que araña el sonido para alcanzar un Do 4 mendicante, estrangulado?). Personalmente, me quedo con este Di Stefano de 1944.

Una advertencia acerca del sonido: aunque la voz se escucha con claridad y sin saturaciones excesivas, el precario estado de algunas matrices ocasiona numerosos ruidos de fondo (fritura, crujidos, etc.). Perdónese esta deficiencia —así como el no siempre preciso acompañamiento del anónimo pianista— en favor de una audición realmente emocionante de uno de los tres más grandes tenores del siglo. Y por supuesto, dotado por la naturaleza con una de las más bellas voces jamás escuchadas. No se lo pierdan.—**GONZALO BADENES.**



GIGLI, Beniamino, tenor. «**Ho cantato la patria**». Arias de L'Arlesiana (CILEA); Manon (MASSENET); Cavalleria Rusticana, Isabeau y Lodoletta (MASCAGNI); Il Trovatore (VERDI); Elisir d'Amore (DONIZETTI); Tosca y Manon Lescaut (PUCCINI); Andrea Chenier (GIORDANO); I Pagliacci (LEONCAVALLO). EMI «I Grandi Tenori». EM. 053-10 0727.1. Mono.

Interpretación: *****
Sonido: **

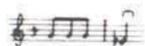
Reúne este disco doce arias de ópera recopiladas de diversas grabaciones cuyas fechas abarcan un lar-

go período entre 1933 y 1951, escogidas con buen criterio descriptivo de lo que representó para la historia de la ópera en la primera mitad del Siglo XX la presencia de este insigne tenor nacido en la pequeña villa italiana de Recanati en 1890, y que desde la fecha de su debut, con **La Gioconda** de Ponchielli en 1914 hasta sus tres recitales de despedida en el Carnegie Hall de Nueva York en 1955, llenó las salas del mundo occidental con su privilegiado arte. Voz muy lírica, casi de tenor ligero, sobre todo en sus comienzos, pero en virtud de un fenómeno nada fácil de explicar, y que seguramente consistiría en una excelente escuela y excepcional intuición musical, acometió desde los principios de su carrera las óperas vocalmente más exigentes, de talante dramático y lírico dramático, sin excluir por supuesto las de tenor lírico y ligero, hasta llegar a contar 60 óperas en su amplio repertorio. Basta para ilustrar esta afirmación decir que al año siguiente de su debut, cantó nada menos que **Cavalleria Rusticana** en el Teatro San Carlos de Nápoles, y así como **Tosca** en Palermo, sin olvidar que su debut fue con **La Gioconda**, y a lo largo de su carrera interpretó básicamente todos los roles para tenor de fuerza, como **Payasos**, **Il Trovatore**, **La Forza del Destino**, **Aida**, **Carmen**, **Manon Lescaut**, **Andrea Chenier**, resistiendo, por convicción propia, la tentación de interpretar el **Otello** de Verdi, aunque sí cantó sus arias.

El nivel interpretativo de las arias contenidas en este disco se mantiene entre lo más elevado de su repertorio discográfico. Todas son grabaciones de madurez, desde **Andrea Chenier** y **Payasos**, tomadas cuando tenía 43 años, hasta **Elisir** cuando ya contaba 61. En **Andrea** admira la nobleza de su fraseo y sobre todo su virtud de interpretar la música verista siempre en la misma línea de canto, con mucha vitalidad expresiva, pero sin permitirse jamás gritar ni declamar desafortunadamente. Aunque parezca increíble, también está magnífico en «La Pira» del **Trovatore**, con mucho nervio y brillantez, lírico pero con gran empuje y entusiasmo, muy limpios y resonantes los «Do» sobreañados; y también en **Manon Lescaut** de Puccini, con mucha entrega y apasionamiento. A veces, no obstante, utiliza un recurso muy de la época pero de dudoso gusto —de cantar abiertas las vocales para dar expresión de desprecio, como por ejemplo en **Isabeau** y mismamente en **Manon Lescaut**, pero no abusa de ello. Extraordinario el Lamento de Federico de **L'Arlesiana**, cantado a media voz, con timbre muy fresco, limpio y homogéneo, con estudiada sencillez y elegancia. Excelente también en «El sueño» de **Manon** de

Massenet, cantando, eso sí, en italiano, saliendo muy hermoso el célebre regulador. Muy bien en **Lodoletta** e incluso en la tardía grabación del «Quanto e Bella» de **Elisir**, pero algo menos en el «Adiós a la Vida» de **Tosca**, algo insulso el recitativo y omitiendo el también célebre regulador; menos bien en **Payasos**, algo artificial de expresión, así como en **Cavalleria Rusticana**, quizá demasiado «sollozado».

Resumidamente, es un disco de mucho interés, un buen testimonio de la solidez de la escuela de principios de siglo. El sonido, aunque sin aproximarse por supuesto a las excelencias de la técnica moderna, es bastante aceptable y suficientemente audible.—FRANCISCO CHACON.



MARSALIS, Branford: Romanzas para saxofón. Arregos de **L'isle joyeuse** (DEBUSSY); **Pavana** (FAURE); **Arabesque núm. 1** (DEBUSSY); **Vocalise** (RACHMANINOV); **Pastorale** (STRAVINSKY); **Emmanuel** (COLOMBIER); **Bachiana Brasileira núm. 5** (VILLA-LOBOS); **Gymnopedia núm. 3** (SATIE); **Preludios de «la Tumba de Couperin»** (RAVEL); **Pieza en forma de habanera** (RAVEL); **Siciliana de «Pelleas y Melisande»** (DEBUSSY); **Serenata de «Pulcinella»** (STRAVINSKY) y **Viejo Castillo de «Cuadros de una Exposición»** (MUSSORGSKY). English Chamber Orchestra. Director: Andrew Litton. CBS M42122. Digital. Import.

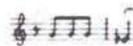
Interpretación: No procede
Sonido: ★★★

Branford Marsalis, hijo del pianista Ellis Marsalis y hermano del trompetista Wynton Marsalis, comenzó a estudiar piano desde muy pequeño, más tarde pasó al clarinete (a los siete años) y a los quince se decidió definitivamente por el saxofón. A partir de 1980 ha formado parte de las agrupaciones jazzísticas de Art Blakey, Lionel Hampton y Clark Terry y participado en actuaciones de numerosos grupos de rock. Con esta tarjeta de presentación, y siguiendo los pasos de su hermano Wynton, hace su primera incursión en la música llamada clásica a través de este disco. Claro, lo tenía mucho más difícil que su hermano, fundamentalmente porque no hay repertorio para su instrumento en este campo de la música. Así, mientras que Wynton se pudo permitir el lujo de ser dirigido por un músico como Leppard, amén de poder tocar obras escritas específicamente para la trompeta, Branford

se ha tenido que conformar con unos mediocres arreglos del comercial y escasamente interesante Michel Colombier, así como con un director de muy segunda fila (un tal Andrew Litton) para emprender su camino por el tortuoso terreno de la música CLÁSICA. Los resultados, con estas premisas, no podían ser muy brillantes que digamos.

Este es un extraño disco. Especialmente dirigido a un público no iniciado en el tipo de música que incluye, puede sin embargo llegar a interesar al melómano experto. ¿Razones? Una única: Branford Marsalis es un virtuoso del instrumento en todos los órdenes. Ahora bien, el disco no llega a dar idea de lo que, seguro, puede conseguir aquél en el orden interpretativo, porque prácticamente no está dirigido. Así, versiones de los arreglos de **Bachiana Brasileira núm. 5**, **Gymnopedia núm. 3** o **Vocalise** (por citar ejemplos para los que se adivina una especial manera de CANTAR de Branford Marsalis) quedan como música para el consumo más feroz.

Por consiguiente, la recomendación de este disco hay que circunscribirla en el campo de la simple curiosidad. Por otro lado, ya se sabe que discos como éste tienen un público muy mayoritario, que compra sin plantearse mayores problemas. Está bien.—PEDRO GONZALEZ MIRA.



Obras para viola de SIMPSON, KENKINS, LOCKE Y FORD. Wieland Kuijken, viola; Sigiswald Kuijken, viola y violín; Robert Kohnen, clavicémbalo. Accent ACC 8014. Import.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Los historiadores suelen encuadrar el apogeo de la civilización inglesa entre dos fechas señaladas: 1588 (destrucción de la Armada invencible) y 1649 (ejecución de Carlos I). La auténtica pléyade de compositores que, con bastante generosidad cronológica, podemos situar en ese período (Byrd, Morley, Tomkins, Weelkes, Bull, Gibbons, Dowland, etc.) destacó en todos los géneros musicales, desde el religioso al profano (instrumental y escénico). De aquella época destaca la incomparable literatura para viola —instrumento introducido, desde Italia, en el siglo anterior— y cuyos diversos tipos, o registros (viola soprano, tenor y bajo) se agrupan en los «consorts

of viol», conjuntos de cámara que podríamos considerar como antecedente de aquellos otros (cuarteto o quinteto) propios del período clásico.

Varias generaciones de violistas se sucedieron en aquellos años (desde Byrd, Morley, Ward, Cooper, Ferrabosco II, Lupo, Lawes, Simpson, Jenkins, Locke hasta el tardío Purcell). Christopher Simpson (1615-1669) dotó a la viola de un compendio teórico de primer orden, con su «*The Division Violist*» (1959). La viola se afirmó como vehículo ideal para la práctica de las ornamentaciones, llamadas en inglés «divisions», por el carácter de disminución, o división, de los valores largos de las notas en otros más cortos. Tal práctica afecta tanto al tejido melódico como al armónico, éste correspondiente a la función de «basso» asignada a la viola, la denominada **Division upon a ground** (u ornamentación sobre un «basso») es la más frecuentada: en ella, la viola adorna sobre una breve célula melódica repetida en el «basso continuo». La «división» era en ocasiones improvisada, como prueba del virtuosismo del ejecutante.

Este disco recoge ejemplos señeros de la escuela violista inglesa de la primera mitad del siglo XVI. Así, las tres **Division upon a ground**, del ya citado Simpson, las dos **Fancies** (o «Fantasías») para viola y violín, de John Jenkins (1592-1678), tipo de «división» más próximo a la estructura de la suite (con prelude fugado, seguido de danzas como la «courante» o la «allemande»), dos dúos para dos «basso de viola», de Thomas Ford (1580-1648), serie de danzas, con estructura tripartita, procedentes del **Musicke of Sundrie Kindes**, donde se explotan hábilmente las posibilidades polifónicas del instrumento, y unos dúos para dos «basso de viola», de Mathew Locke (1630-1677), último gran representante de la escuela violista inglesa.

Para la interpretación de este repertorio, de gran exigencia técnica, se ha contado con las figuras, casi míticas, de Wieland y Sigiswald Kuijken, que ejecutan sobre instrumentos del siglo XVII (viola de Prévost, de 1634, y violín de Grancino, de 1700) de precioso sonido y tañidos con una pericia que a menudo echamos a faltar en este tipo de grabaciones «historicistas». Los Kuijken saben dotar a estas obras de una variedad y sobre todo de una «fantasía» admirables. Se trata, en suma, de un registro excelente, potenciado por una toma sonora de gran calidad. Ojalá este nivel se diera siempre en las grabaciones de música «antigua», de modo particular, en la vocal italiana, tantas veces víctima de artificiosidades sin fundamento «histórico». —GONZALO BADENES.

Crítica de Compact Disc

BACH: 6 Sonatas para flauta, BWV 1030-1035. Peter-Lukas Graf, flauta; Manfred Sax, fagot; Jorg Ewald Dähler, clave. Compact Disc. Claves. CD 50-401, Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

He aquí una nueva versión de las **Sonatas para flauta** de Bach, en este caso reunidas en un único disco muy bien aprovechado. En un sólo disco compacto se han incluido las seis **Sonatas para flauta** de Bach: las cuatro consideradas hoy como auténticas y las dos consideradas como apócrifas. Han quedado fuera la **Par-**

tita en La menor BWV 1013 para flauta sola y la **Sonata en Sol menor BWV 1020**, que muy probablemente esté destinada al violín en lugar de a la flauta. Es lástima que no se haya grabado, como desde hace tiempo es habitual, el bellissimo movimiento de la **Sonata en La mayor BWV 1032**, que aunque ha llegado a nosotros

incompleto, se puede reconstruir con facilidad.

Peter-Lukas Graf es un flautista excelente: un auténtico flautista de primera fila. Su sonido es bellissimo; posiblemente uno de los grandes sonidos de los flautistas actuales: cálido, aterciopelado, enormemente refinado, con un vibrato extraordina-

riamente moderado pero que favorece mucho la materia prima sonora, el sonido de Graf es capaz de competir con el de los mejores flautistas de la escuela francesa, a los que técnicamente recuerda mucho. Un sonido fácil, espontáneo, que no necesita ser forzado, ni un apoyo diafrágico excesivo, porque es por sí mismo brillante; un sonido que admite perfectamente el *legato* sin necesidad de acentos ni de excesiva presión. Como consecuencia, Graf es capaz de tocar con una gran flexibilidad tímbrica y dinámica, aunque después el empleo musical de esta dinámica no sea a nuestro juicio el idóneo para la música de Bach. Su articulación funciona con claridad y facilidad, aunque tiende a ser, como en tantos flautistas modernos, un punto blanda; otra cuestión es que desde un punto de vista musical —y no digamos histórico— sus articulaciones nos parezcan un tanto disparatadas (como por ejemplo el tocar en *legato* el segundo movimiento de la **Sonata en Do mayor BWV 1033**).

Como intérprete de Bach, Graf parece sumarse también a la tradición francesa: su Bach es flexible, siempre cantable, claro, transparente y a menudo risueño. Preferimos eso al Bach falsamente trascendente, machacón y cuadrículado de tantos flautistas modernos. Lo que no nos gusta es que Graf llega a pecar levemente de falta de exactitud rítmica —que es otra cuestión— y de claridad agógica: en la música de Bach y en casi todo el barroco, los acentos deben estar en su sitio. Si los principios generales de la interpretación son buenos, no lo son tanto los detalles: articulaciones difícilmente justificables, ornamentaciones innecesarias —hace falta dominar muy bien el estilo para añadirle nada a Bach—, ritardandos fuera de estilo, a veces muy amanerados, no sólo al final de un movimiento, sino al final de cada parte, incluso antes de las repeticiones, etc. A pesar de eso, su versión de las Sonatas de Bach es muy digna, para tratarse de un flautista moderno. A nuestro juicio muy superior a la de su compatriota Nicolet, y quizá solamente aventajada de un modo indiscutible por las dos últimas grabaciones de Rampal.

El acompañamiento es otro cantar. El reforzar el continuo con fagot en lugar de gamba o violonchelo no me parece la solución ideal, pero aporta una novedad a la versión, y Manfred Sax toca su parte con excelente técnica y buen criterio general, dentro del carácter un poco rígido que es tan difícil de evitar en los continuos fagotísticos. Por lo demás el resultado tímbrico y el equilibrio está muy bien logrado. Lo peor del disco, y lo que rebaja su calidad, es el trabajo de Jorg Ewald Dähler, un clavecinista que toca un clave «moderno» difícilmente soportable, con un menú completo de grabaciones de gusto más que dudoso; un clavecinista que hace veinte años habría sido admisible, pero que ni hoy ni en 1973 —fecha en que se realizó la grabación— es justificable, y que otorga al acompañamiento una rigidez y una sosería que desluce en buena medida la labor dignísima de Peter-Lukas Graf.—**ALVARO MARIAS.**



BACH: Las 6 Partitas para Clave, BWV 825/830. Huguette Dreyfus. Compact Disc Denon 90C37-7333-35, 3 Compact Disc. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Una nueva versión de las **Seis Partitas para clave** de Juan Sebastián Bach, en esta ocasión solamente disponible en disco compacto, se suma a las ya existentes en nuestro país, como la ya «histórica» de Gustav Leonhardt u otras más recientes, entre las que cabe destacar las de Kenneth Gilbert y Trevor Pinnock. La que nos ocupa, a cargo de la eminente clavecinista Huguette Dreyfus,



La clavecinista Huguette Dreyfus realiza una correcta e impecable versión de las Partitas, de Bach.

no aporta grandes novedades como para considerarla una versión que nos revele otros aspectos de ese apasionante mundo que son las **Partitas para clave** del Cantor.

Esta monumental obra —que como todos los conocedores de la música de Bach saben, contituye la Primera Parte de su **Clavier-Ubung**—, es de un contenido y de una riqueza y variedad de escritura tal, que exige del intérprete una gran capacidad para poner de relieve esa multitud de aspectos y variados estilos que Bach nos presenta en estas obras.

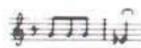
La versión que no ofrece Huguette Dreyfus es muy correcta y técnicamente impecable. Sin embargo, y haciendo un juicio global de las seis **Partitas**, observamos que en sus interpretaciones se echa en falta ese contraste que cada una de las **Partitas** conlleva en sí misma, y de forma muy especial los movimientos iniciales de cada una de ellas, de estilo y carácter, como ya se ha dicho, muy diferente. Huguette Dreyfus nos ha dejado versiones mucho mejores de otras obras para clave también de Bach, como es el caso de la **Invencciones y Sinfonías, BWV 772/801** (Denon OX-7150-ND, versión grabada en el año 1978), donde plasma de forma magistral esa forma de tocar «cantabile», o cantable, a que hace alusión el mismo Bach en su Prefacio a dichas **Invencciones**. En las **Partitas**, en cambio, sus interpretaciones están basadas en la linealidad e incluso nos atreveríamos a decir en una excesiva austeridad y seriedad que dista muchas veces del

carácter y escritura de muchas de sus partes integrantes.

Por otra parte, queramos o no, Huguette Dreyfus es una clásica del clave, como Helmut Walcha lo es del órgano. Detrás de ambos han venido nuevas generaciones de intérpretes y estudiosos del repertorio barroco que han infundido de una savia nueva a sus clásicas versiones. En los últimos años han sido muchos los estudios e investigaciones que se han llevado a cabo a fin de hacer llegar al hombre de hoy versiones del repertorio bachiano lo más cercanas posibles al espíritu de su música e instrumentos empleados en su época.

La versión de éstas **Partitas** por Dreyfus puede ser considerada como una versión correctísima e impecable. Pero para el deseoso de hacerse con una grabación de las mismas les reomendaríamos las ya mencionadas de Gustav Leonhardt (Harmonia Mundi); Trevor Pinnock (Archiv) o Kenneth Gilbert, sobre todo la última versión grabada para Harmonia Mundi en 1985 y ya disponible aquí en España en algunas casas de discos.

La grabación y toma de sonido de la versión objeto de nuestra crítica (Denon Japonesa) y en Disco Compacto, es de una claridad y fidelidad absolutas, tal y como nos tiene acostumbrados esta prestigiosa casa discográfica.—**LUIS DALDA GERONA.**



LISZT: La Leyenda de Santa Isabel.

Kolos Kovats, Eva Farkas, Sándor Sólyom-Nagy, Eva Marton, József Gregor e István Gáti. Coro de Budapest. Coro masculino de la Armada Popular Húngara. Coro infantil de Nyiregyháza. Orquesta Sinfónica Estatal de Hungría. Director: Arpád Joó. Compact Disc Hungaroton HCD 12694-96-2, 3CD. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La Leyenda de Santa Isabel supone, a mi entender, la cima del oratorio romántico. Además de otras muchas cosas, como intentaré explicar. Es, por ejemplo, una de las más grandes obras de Liszt; del Liszt cuyo conocimiento hay que reivindicar, en oposición a falsos y falaces estereotipos creados alrededor de su perfil humano. De entrada hago este **CANTO** al compositor húngaro porque lo creo necesario; porque todavía queda gente (presuntuosos **CONOCEDORES**), lo sé, que lo conceptúa de músico superficial, grandilocuente y retórico. A tales **ENTENDIDOS** les recomendaría que escucharan con paciencia y una pizca de amor esta increíble pieza.

Es una hermosa obra ésta, pero no queda tan sólo en eso. Está entre lo mejor que Liszt escribiera en su vida, pero tampoco queda en eso. Es, quizás ante todo, la obra a partir de la cual mejor se pueda entender a ese personaje irrepetible que fue Liszt. En ella están presentes sus rasgos más determinantes: el músico programático, el orquestador, el hombre de teatro (¡sí, también esto!), el nacionalista, el social-humanista... y, dicho sin la más mínima intención de

desmitificar, en menor medida el hombre religioso. Porque en definitiva que **La Leyenda de santa Isabel** sea una obra religiosa es pura anécdota. Lo interesante y verdaderamente revelador en la misma es el tratamiento dramático de los personajes, algo que Liszt planifica desde un ángulo épico e intimista (según el caso), mucho más próximo a lo laico; es decir, al teatro. Y a diferencia de Berlioz o Wagner, cuyas influencias hay que buscarlas más en los aspectos puramente orquestales de la pieza que en la forma de plantear el carácter, y hasta la esencia, de los personajes, de un teatro más social, más humanista, menos sofisticado y, sobre todo, más sincero, claro, preciso y limpio de referencias al mundo sobrenatural. La concepción del personaje de Santa Isabel es tal que el receptor se llega a sentir más interesado por su condición humana, su calor emocional, que por sus milagros. Como también por su aflicción de mujer sin patria, algo que sirve a Liszt para reflexionar en alta voz acerca de su propio problema. La muerte de la Santa, por otro lado, no está tratada desde una perspectiva mística. La muerte de la Santa, por otro lado, no está tratada desde una perspectiva mística o trascendente: Isabel muere en la intimidad, entre los pobres, gentes de carne y hueso humilladas por el hambre y la marginación.

Se ha dicho que esta obra es desigual. Tengo mis dudas al respecto. Personalmente, sólo veo en ella un pequeño bache de inspiración en uno de los numerosos (y magníficos) intermedios orquestales, el que antecede a la «Marcha de los Cruzados», al final de la parte tercera. El resto, o sea la práctica totalidad de la obra, me parece maravilloso. Probablemente, opiniones de ese tipo se deban a no haber tenido la oportunidad de escuchar una buena versión de aquélla. Esta que ahora importa Ferysa, casi recién grabada, lo es hasta el punto de desbancar a la estupenda de Ferencsik, que en su día también trajo a España la mencionada empresa. Es superior prácticamente en todo; desde la dirección del para mí desconocido Arpád Joó (sutil, cuidadísima, enormemente sentida), pasando por la intervención de los Coros (espléndidos siempre en afinación, potencia, carácter y línea de canto), hasta las de los cantantes, todos soberbios (incluso el bajo József Gregor, cuya breve intervención en el papel de «Federico



Eva Marton, protagonista principal de La Leyenda de Santa Isabel.

II» es lo mejor que le he escuchado, con mucha diferencia; tanto que por timbre, estilo, afinación, emisión y capacidad interpretativa parece otro). Naturalmente, la figura estelar del reparto es Eva Marton, en el papel de Isabel. Sin embargo nadie queda atrás de aquélla, aunque claro, también es cierto que los demás papeles son más cortos y menos comprometidos. La soprano húngara realiza un magnífico trabajo en todos los órdenes, pero muy particularmente destacable en el aspecto interpretativo. El «Hermann» de Kolos Kováts; «Sofía» de Eva Farkas y «Luis» de Sándor Sólyom-Nagy, espléndidos. Y los pequeños papeles de «Magnate Húngaro» y «Senescal», estupendamente cantados por un István Gáti, cuya línea de canto me ha parecido excelente.

La grabación, manufacturación de los compactos y presentación de artículos y textos de la obra (en francés, inglés, alemán y húngaro) están a la altura de la versión. Por consiguiente mi recomendación de compra es total. Pocas veces lo veo tan claro. ¿Un álbum de compactos merecedor de algún Premio RITMO 1986?—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



LISZT: Missa Solemnis (Misa de Gran). Veronika Kincses, soprano; Klára Takács, contralto; György Korondy, tenor; József Gregor, bajo. Coro de la Radiotelevisión Húngara. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director: János Ferencsik. Compact Disc Hungaroton HCD 11861-2. Importador: Ferysa.

LISZT: Misa Húngara de la Coronación. Veronika Kincses, soprano; Klára Takács, contralto; Dénes Gulmány, tenor; László Polgár, bajo. Coro de la Radiotelevisión Húngara. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director: György Lehel. Compact Disc Hungaroton HCD 12148-2. Importador: Ferysa.

Interpretación: **** (Misa de Gran)
***** (Misa Húngara)
Sonido: *****

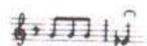
La **Misa Solemnis** de Liszt, más conocida como **Misa de Gran**, constituye su primera experiencia compositiva religiosa de importancia. Acabada prácticamente al mismo tiempo que la **Sinfonía Fausto** y escrita en tres meses y pico, es una obra de circunstancias (sirvió para la consagración de la Catedral de Pest) con la que Liszt abre su último período creador. Se trata de una obra de grandes proporciones en la que se entremezclan elementos religiosos y nacionalistas. Nos encontramos así con un «Gloria» de estupenda inspiración melódica; un «Credo» que resulta algo LARGO (lo retórico hace acto de presencia en más de una sección), pero que posee momentos de enorme talla musical («Crucifixus», por ejemplo); un «Sanctus» que roza lo impresionista, no todo de la misma sustancia; un interesantísimo «Benedictus», intimista, muy hermoso, y un «Agnus Dei» doliente, casi trágico, a mi juicio lo más remarcable de la

obra. En términos generales es ésta una música que debe bastante a Berlioz y, probablemente, a Wagner, pero que cuenta con el típico marchamo de modernidad de la música del último (o PENULTIMO) Liszt.

La **Misa Húngara de la Coronación** (título éste de traducción más apropiada que el habitual de «Misa de la Coronación Húngara» —y probablemente más de acuerdo con las intenciones de Liszt) nace también como producto de circunstancias extramusicales (la coronación del Emperador Francisco José y su esposa Isabel), pero con más motivos que en el caso anterior esta pieza se convierte en música de afirmación nacionalista; Liszt fue rechazado para la dirección del estreno, imponiendo la Corte intérpretes vieneses; sin embargo, el público aclamó a Liszt, que asistió a parte de la ceremonia (sólo el tiempo necesario para escuchar la obra), mezclado entre el público. La partitura, más sencilla que la **Misa de Gran**, aunque también más bella y esencializada, posee además el valor añadido de la sinceridad. Aunque algunas de sus partes («Kyrie» y «Graduale», por ejemplo) parecen seguir modelos ya experimentados (**Misa Solemne**, de Beethoven) Liszt aporta en la misma novedades significativas en el campo de la música religiosa. Ahí están el espléndido «Credo», con sus secciones «a capella» con acompañamiento de órgano, el místico e introvertido «Offertorium»; el brillante y moderno «Sanctus»; una maravilla del más avanzado nacionalismo, el «Benedictus», y el enigmático y ansioso «Agnus Dei», cuya estructura dramática y alma melódica recuerda una y otra vez el poema sinfónico **Los Preludios**.

Las respectivas versiones son magníficas, aunque la de **Misa de Gran** no perfecta, debido a las intervenciones del bajo József Gregor, un músico mediocre y un mal cantante. Las mujeres, las mismas en ambas grabaciones, se sienten muy a gusto vocalmente en la **Misa Húngara** y no tanto en la otra, cuya parte vocal es, por otro lado, bastante complicada. El Coro de la Radiotelevisión Húngara, en los dos casos, se muestra seguro vocalmente y muy musical en cuanto a interpretación se refiere. Las voces no son de alta calidad, pero suenan bien empastadas. En suma, las intervenciones corales están trabajadísimas y rayan a gran altura. Por último, las direcciones orquestales de Ferencsik y Lehel son cuidada y excelentemente ajustada a idioma la primera y extraordinaria la segunda. De Ferencsik ya conocía sobrados precedentes de gran director, pero LO de Lehel ha sido una sorpresa para quien esto escribe.

Dicho todo lo cual, recomendaría sin reservas la versión de la **Misa Húngara de la Coronación**. Bueno, la otra también, porque es difícil esperar que se grabe una música tan infrecuente con mejores resultados.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

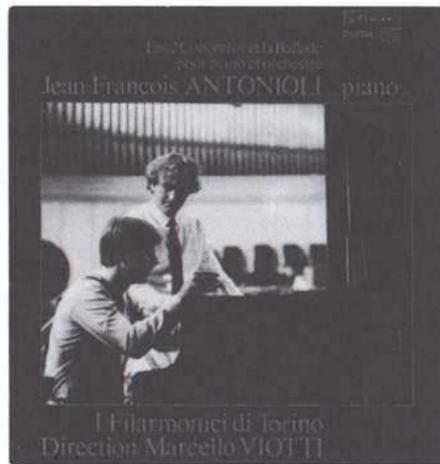


MARTIN: Primer y Segundo Concier- tos para piano y orquesta; Balada para piano y orquesta. Jean-Francois Antonioli, piano. Orquesta Filarmónica de Turín. Director: Marcello Viotti. Compact Disc Claves

CD 50-8509. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: *****
Sonido: *****

Interesante compacto éste que importa Ferysa con obras del compositor suizo Frank Martin; al poco tiempo de editarse, la Academia Charles Cros lo distinguió con su Gran Premio Internacional del Disco. Piezas poco grabadas (el **Primer Concierto para piano** por primera vez), constituyen representativos de la obra de su autor como para hacerse una idea de hacia dónde se dirigía la parte sinfónica de la misma. Las tres obras poseen marca, sello distintivo; sin embargo, Bartók, la Nueva Escuela de Viena, algo menos Stravinsky y



hasta Gershwin planean continuamente por encima de las partituras, particularmente en el caso de los **Conciertos para piano**. El primero de ellos, de 1934, es una magnífica pieza, de soberbio impulso rítmico y contagioso vitalismo, que arrastra por su comunicatividad y espléndida resolución dramática. El **Segundo Concierto para piano**, obra mucho más madura (1969), no pierde sin embargo el atractivo de la anterior por lo que a JUVENTUD se refiere. El primer tiempo, con sus giros jazzísticos y una utilización de los instrumentos de la madera que recuerda al Stravinsky más corrosivo y mordaz, es un precioso ejemplo de ello. Claro está, el lenguaje aquí es más elaborado, llegando a producir resultados (segundo tiempo, pongo por caso) de gran empaque musical. **Balada** (1939) es probablemente la obra más original de las tres, aunque no la más interesante. Se trata de una pieza de cierto carácter descriptivista, bien planteada en el aspecto discursivo, pero algo reiterativa. Las mismas ideas se podrían haber expuesto en las tres cuartas partes del tiempo que dura.

Las respectivas interpretaciones están al borde de lo modélico. El joven Jean-Francois Antonioli, especialista en la materia, está francamente bien en todos los órdenes, demuestra tener una buena técnica y, desde luego, comprende a la perfección el lenguaje de esta música. Es probable que si un pianista consagrado (pienso que quizás Pollini sería ideal) se ocupara de aquélla le sacaría más partido. Pero, vaya, conjeturar es siempre fácil; las cosas están ya bien como están. Porque Marcello Viotti, al frente, eso sí, de una floja Filarmónica de Turín, cumple con sus labores de acompañante

de forma entusiasta, honesta y con excelentes maneras musicales. Un disco compacto, en fin, que creo merece la máxima puntuación interpretativa y una recomendación de compra sin reservas.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



TELEMANN: Las doce Fantasías para flauta sola. Barthold Kuijken, flauta travesera barroca. Compact Disc Accent ACC 5780 3D. Importador: Ferysa.

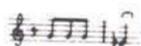
Interpretación: *****
Sonido: *****

Muy pocas veces un intérprete merece el tan prodigado rótulo de «genio». Como dice Nicanor Zabaleta, la interpretación musical es un arte segundón, no comparable a la creación. Tal vez un intérprete puede ser genial sólo en la medida en que es creador, y especialmente cuando ensancha las posibilidades hasta entonces conocidas de su instrumento. La recuperación de la música barroca y de sus instrumentos ha dado lugar a un fenómeno nuevo: la recuperación, de una sola vez, a menudo centrada casi en una única persona, de toda una técnica instrumental perdida. Por ello el talento y el mérito de los Leonhardt, los Brüggén o los Kuijken es de una categoría que no merecerán los instrumentistas posteriores, aun en el difícil caso de que sean tan buenos intérpretes o instrumentistas como ellos, puesto que no les corresponderá el honor de haber sido los pioneros a la hora de poner en práctica una técnica instrumental olvidada.

La flauta travesera barroca se ha tenido hasta hace muy pocos años por un instrumento intocable, incapaz de lograr una correcta afinación y unos resultados técnicamente admisibles para nuestro «exigente oído actual». Así lo han manifestado muy recientemente numerosos musicólogos tan ilustres como Robert Donington, por citar a uno— y, existían razones para pensar que esto era así, y que todo el repertorio flautístico dieciochesco se había tocado deficientemente, porque la flauta travesera barroca de una llave es un instrumento tan rudimentario y problemático como para cuestionarse sus posibilidades a la hora de enfrentarse con el exigentísimo repertorio barroco y clásico. Frans Brüggén, Hans Martin Linde, y sobre todo Barthold Kuijken (seguido por Wilbert Hazelzet) han venido a demostrar la falsedad de tales supuestos. Si se quisiera saber de qué es capaz el travesero barroco, hasta dónde alcanzan sus posibilidades de virtuosismo y expresividad, bastaría con escuchar el disco que comentamos. Las **Fantasías para flauta** de Telemann reúnen todas las dificultades imaginables a lo largo de un amplio abanico de tonalidades, dificultades como para poner a prueba la técnica de los mayores virtuosos de la moderna flauta Böhm, muy pocos de los cuales (Rampal y Maxence Larrieu entre ellos) se habían atrevido con tal difícil colección. El registro de Barthold Kuijken no sólo es prodigioso desde un punto de vista estilístico,

sino también desde un punto de vista técnico. Por lo tanto, mantener una afinación sencillamente perfecta a lo largo de las doce **Fantasías**, es poco menos que milagroso. La facilidad, la naturalidad, la bravura con que son resueltos los pasajes más difíciles, no tienen nada que envidiar a los grandes virtuosos de la flauta moderna. Pero sobre todo el sonido de Kuijken es de una belleza extraordinaria, de una riqueza de matices y de una amplitud y precisión en la dinámica que paradójicamente supera a la de cualquier intérprete de flauta moderna. Kuijken, que renuncia totalmente al uso de vibrato —el «más difícil todavía» de su técnica— compensa esta carencia —basada en razones históricas no completamente nítidas— a través de una matización de la dinámica de una prodigiosa sutileza, que evita cualquier tipo de monotonía y que da lugar a un discurso particularmente vivo y refinado. Lejos de la dinámica de grandes frases, Kuijken es un gran dominador del «detalle dinámico», de la matización dinámica de cada nota o de cada grupo de notas, tal y como corresponde a la verdadera técnica de la flauta barroca, que en ningún caso puede ser tocada como se toca la flauta Böhm, puesto que en ese caso los resultados obtenidos serían muy pobres.

Por lo que respecta a la interpretación de las obras, limitémonos a decir que no sólo su estilo es impecable, sino que además Kuijken sabe otorgar a las **Fantasías** de Telemann toda la libertad y todo el carácter improvisatorio que el estilo *phantasticus* requiere. En fin, un disco prodigioso que marca un hito en la historia moderna del *traverso* barroco, y que supera con creces cualquier registro anterior de las **Fantasías** de Telemann, al menos si exceptuamos la espléndida versión de seis de ellas, en transcripción para flauta de pico, de Frans Brüggen (Telefunken 6.35069).—**ALVARO MARIAS**.



TELEMANN: Trio en Sol menor. HAENDEL: Concerto a 4 en Re menor GALUPPI: Sonata en Sol mayor. JANITSCH: Cuarteto en Fa mayor. J. C. BACH: Quinteto en Re mayor. Parnassus Ensemble: Barthold Kuijken, flauta travesera; Janneke van der Meer, violín; Paul Dombrecht, oboe; Richté van der Meer, cello; Johan Huys, clave. Compact Disc Accent ACC 47806. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

La firma Accent es un ejemplo de lo que puede llegar a ser un sello discográfico modesto cuando está en manos de alguien inteligente y que sabe lo que se trae entre manos. A pesar de que esta firma belga fue recibida muy duramente en sus comienzos por buena parte de la crítica internacional, cuando las cosas están bien concebidas y bien llevadas a cabo terminan por imponerse por sí mismas: un sello ejemplar que de-

muestra una vez más que no hace falta un gran capital para poner en marcha una buena firma discográfica, y que no siempre lo más costoso es lo más interesante ni tan siquiera lo más rentable. ¡Qué necesidad está la famélica discografía española de iniciativas inteligentes como la que Accent representa!

El disco que comentamos incluye una serie de obras camerísticas del periodo barroco y preclásico, muy poco frecuentes en la discografía pero de una gran interés y belleza. Así, el **Concierto a cuatro** de Haendel, para flauta, violín, violonchelo y continuo, es una auténtica joya, aunque tan sólo fuera por la belleza e inspiración del primer movimiento; el **Trio en Sol menor** para oboe, violín y continuo de Telemann es obra muy hermosa, como lo son también las ya muy galantes obras de Galuppi y Janitsch y el encantador **Quinteto con clave** obligado de Johann Christian Bach, una obra melancolía del estilo «*empfindsam*».

Máximo interés pues en el repertorio, tan variado como atractivo en la originalidad de sus combinaciones timbricas, y máximo interés en la interpretación, absolutamente modélica, del Parnassus Ensemble, un conjunto de instrumentos originales que se caracteriza por la enorme maestría técnica tanto como por la naturalidad e inspiración de sus interpretaciones, que no tienen un ápice de pedantería historicista, pero que son un ejemplo de historicismo vivo y de fidelidad total —en la letra y al espíritu— a la música que interpretan.

Es difícil encontrar la menor tacha a este disco extraordinario, que hará

las delicias del aficionado por su amenidad y que interesará igualmente al estudioso o al profesional de la música por la calidad de la interpretación de un repertorio tantas veces maltratado, que ahora brilla en toda su belleza. Cuántas veces se infravalora música muy interesante por culpa de la mediocridad de los intérpretes. El Parnassus Ensemble reúne a unos cuantos de los más destacados virtuosos de la interpretación con instrumentos barrocos: de ahí la perfección de su afinación y ajuste, la belleza y equilibrio de su sonido, tanto en cada individualidad como en su conjunto. Pero la mayor virtud de este conjunto es la naturalidad, la lógica y la mesura de su manera de hacer música, auténtico paradigma de lo que es una interpretación barroca. Las versiones son de una profundidad extraordinaria, lo que es loable ante una música que a menudo se tiende a banalizar, partiendo de la falsa premisa de que no es extraordinaria. Con qué hondura suena la música de Telemann, o de Haendel, o con qué ligereza y refinamiento la de Johann Christian Bach. La lógica y naturalidad de un bajo continuo espléndidamente interpretado constituye la excelente base sobre la que los instrumentos cantan con una espontaneidad y un señorío prototípicamente dieciochescos. En fin, un disco formidable que nos recuerda que las conquistas de la musicología en torno a la interpretación de la música antigua no es un fin en sí mismo, sino un cauce para hacer mejor música y para recrearla en su auténtica belleza.—**ALVARO MARIAS**.

Discos criticados

	Págs.
BACH: Concierto para dos violines; Conciertos para violín BWV 1056 y 1041; Concierto para tres violines (Rolla, Ostyál y Tfirst/Rolla)	60
BARBER: Concierto para piano; Concierto para violín (Browning, Stern/Szell/Bernstein).....	60
BEETHOVEN: Las ruinas de Atenas; Coriolano; Leonora 1 y 3; Las criaturas de Prometeo; Egmont (Colin Davis)	60
DARIAS: Suite de siete tonos (Chaviano)	61
HAYDN: Tríos Op. 38 (Trio Kuijken).....	61
LISZT: Armonías Poéticas y Religiosas (Barrio)	61
LISZT: Don Sancho (Garino, Hamari, Gáti, Farkas, Komlosi, Zadori, Kallay/Pál).....	62
MAHLER: Sinfonía núm. 1 (Maazel).....	62
MENDELSSOHN: Obras para órgano (Hurford).....	62
MONTEVERDI: 18 madrigales del Segundo libro (Collegium Vocale/Fromme)	63
MOZART: Cuartetos para flauta (trío Kuijken y van Dael)	63
MOZART: El rapto en el serrallo (Rottenberger, Gedda, Popp, Frick, Unger/Krips).....	63
MOZART: Misa "de la Coronación"; Misa de "los Gorriones"; Ave verum corpus; Exultate, jubilate (Mathis, Procter, Troyanos, Grove, Laubenthal, Shirley-Quirk, Engen/Klee).....	64
ROGGERS Y HAMMERSTEIN: South	

	Págs.
Pacific (Te Kanawa, Carreras, Vaughan, Patinkin/Tunick)	64
D. SCARLATTI: 14 Sonatas (Horowitz).....	64
SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 5 (Previn); Concierto para piano núm. 2 (I Musici de Montreal, Dimitri Shostakovich/Maxim Shostakovich); Sinfonía para cuerdas (I Musici de Montreal); Conciertos para piano 1 y 2 (Previn/Bernstein); Concierto para violoncello y orquesta; Sinfonía núm. 1 (Rostropovich/Ormandy/Bernstein)	64
TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1 (Pogorelich/Abbado); Concierto para piano núm. 1 (Douglas/Slatkin); Concierto para piano núm. 1 . DOHNANYI: Variaciones sobre una canción de cuna (Schiff/Solti). TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1 . RACHMANINOV: Preludios 3, 6, 8, 12 y 13 (Richter/Karajan).	65
TELEMANN: Piezas para oboe, violoncello y clave (Dombrecht, Kuijken, Kohnen)	66
WAGNER: Preludio acto I de "Maestros"; Preludio acto I de Lohengrin; Obertura "Holandés"; Obertura de Tannhauser; Preludio acto I de Parsifal (Bohm).....	66

RECITALES

BACH, VIVALDI, HAENDEL, RAMEAU, MOZART, BRAHMS, BERLIOZ, KO-

	Págs.
DALY, J. STRAUSS Y JOPLIN: Piezas diversas (Rolla).....	66
CALLAS, María. Recital	67
CANCIONES ESPAÑOLAS (Cid/Lavilla).....	67
DI STEFANO, Giuseppe. Recital	67
GIGLI, Beniamino. Recital	67
MARSALIS, Branford. Piezas diversas para saxo	68
Obras para viola de diversos autores (Kuijken/Kohnen)	68

CRITICA DE COMPACT DISC

BACH: Sonatas para flauta (Graf, Sax, Dähler)	68
BACH: Las 6 Partitas para clave (Dreyfus).....	69
LISZT: La leyenda de Santa Isabel (Kovats, Farkas, Solyom-Nagy, Marton, Gregor, Gáti/Joó).....	69
LISZT: Misa Solemne; Misa Hungárica de la Coronación (Kincses, Takács, Korondy, Gregor/Ferencsik y Kincses, Takács, Gulyás, Polgár/Lehel)	70
MARTIN: Conciertos para piano; Balada para piano y orquesta (Antonli/Viotti).....	70
TELEMANN: Las doce Fantasías para flauta sola (Kuijken)	70
TELEMANN: Trio. HAENDEL: Concierto. GALUPPI: Sonata. JANITSCH: Cuarteto. J. C. BACH: Quinteto (Parnassus Ensemble)	71

Consulta discográfica

Estimados Sres. de RITMO: Les agradezco profundamente hayan tenido el gusto de complacerme a mí y a otras muchas personas al incluir, desde hace un tiempo, una sección en su dignísima revista, a la crítica musical de Compact-Disc. La labor que prosiguen en pro de la difusión de la cultura, sobre todo la musical, en un país que parecía haber olvidado que la música es el único lenguaje universal y que la desterró, para desgracia de todos, de la enseñanza es digna de todo elogio.

Sin más paso a detallar una serie de obras de las que me gustaría me indicaran si existen en dicho soporte y, caso de haber varias, la versión de referencia a su parecer.

- **Missa Salisburgensis**, atribuida a Orazio Benévoli.
- **Misa de Requiem**, de Doménico Cimarosa.
- **Misa Caça**, de Cristóbal de Morales.
- **Misa Quarti Toni**, de Tomas Luis de Victoria.
- **Te deum laudamus D Major. 1.714** «Carolinae?», de Haendel.
- **El arca de Noe**, de Benjamin Britten.
- **Misas para los conventos y para la parroquias**, de Couperin.

En caso de no existir versiones disponibles en Compact-Disc indiquen por favor la referencia del disco normal.

Agradeciéndoles de antemano su respuesta les saluda atentamente.—**Jaime Bosch Oliver**.

CONTESTACION

No existen, que sepamos, versiones en CD de ninguna de esas obras. En disco convencional le podemos sugerir:

- **Missa Salisburgensis**: Harmonia mundi.
- **Misa de Requiem**: Philips 9502005.
- **Misa para los conventos y para las Parroquias**: Decca 411827-1.

Soy un reciente aficionado a la música clásica y más recientemente a la ópera, en parte gracias a los discos recomendados en su revista de la que por supuesto soy un muy reciente comprador. Les agradecería pues me aconsejaran alguna grabación concreta sobre los siguientes discos:

- Mozart
- **La flauta Mágica**
 - **Così fan tutte**
 - **Bodas de Figaro**.
 - **Don Giovanni**

- Verdi
- **Nabucco**
 - **La traviata**

- Mascagni
- **Cavalleria**

- Weber
- **Cazador furtivo**

- Mahler
- **Sinfonías 3 y 8**.

Dándoles las gracias anticipadamente se despide atentamente.—**Gonzalo Gómez**.

CONTESTACION

Versiones más recomendables de los siguientes títulos:

La Flauta Mágica: Janowitz, Gedda, Berry, Popp, Frick/Klemperer (EMI), seguramente la interpretación más perfecta que existe; si quiere Vd. una grabación técnicamente mejor, le recomendamos la de Lorengar, Burrows, Prey, Deutekom, Talvela/Solti (Decca), en la que tanto «Tamino» (Burrows) como «Papageno» (Prey) le satisfarán tanto como en la de Klemperer. Esos personajes no son tan convincentes en la en conjunto admirable de M. Price, Schreier, Melbye, Serra, Moll/C. Davis (Philips), que es la mejor grabada hasta la fecha.

Così fan tutte. Caballé, Baker, Gedda, Cotrubas, Ganzarolli/C. Davis (Philips).

Don Giovanni: Ghiaurov, Watson, Ludwig, Gedda, Berry, Freni, Montarsolo, Crass/Klemperer (EMI) es quizá la mejor y suena estupendamente, pero es muy difícil de encontrar. De las versiones accesibles, son muy recomendables las de Milnes, Tonowa-Sintow, Zylis-Gara, Schreier, Berry, Mathis/Böhm (D.G.) o la de Weigl, M. Price, Sass, Burrows, Bacquier, Popp/Solti (Decca).

Nabucco: Cappuccilli, Dimitrova, Nesterenko, Domingo, Valentini, Terrani/Sinopoli (D. G.) o Manuguerra, Scotto, Ghiaurov, Luchetti, Obraztsova Muti (EMI).

La Traviata: la única versión prácticamente recomendable sin graves defectos, pero que no suena muy bien, es Caballé, Bergonzi, Milnes/Prêtre (RCA). Todas las demás presentan graves carencias interpretativas: Cotrubas, Domingo, Milnes/C. Kleiber (D.G.), Sutherland, Pavarothi; Manuguerra/Bonyng (Decca), etc.

Cavalleria Rusticana: Obraztsova, Domingo, Bruson/Prêtre (Philips).

El Cazador Furtivo: Behrens, Kollo, Donath, Moll, Meven, Brendel/Kubelik (Decca). Sólo en compact disc, es también estupenda la de Janowitz, Schreier, Mathis, Crass, Adam, Weigl/C. Kleiber (D.G.).

Mahler: **Sinfonía nº 3**; Norman/Coros y Orq. Filarmónica de Viena/Abbado (D.G.).

Mahler: **Sinfonía nº 8**: Solistas/Coros y Orq. Sinfónica de Chicago/Solti (Decca).

* * *

Les agradecería me dieran a conocer la puntuación que dan a las versiones siguientes, así como cual es, en su opinión, la mejor versión de dichas obras.

— **Requiem**, de Mozart - C. M. Giulini - Acorde/EMI.

— **La Pasión según San Mateo**, de J. S. Bach - R. Leppard - EMI - K. Munchinger - Decca.

— **3.ª Sinfonía**, de Beethoven - Z. Mehta - CBS.

— **5.ª Sinfonía**, de Beethoven - W. Furtwängler - EMI.

— **6.ª Sinfonía**, de Beethoven - W. Furtwängler - EMI.

— **7.ª Sinfonía**, de Beethoven - O. Suitner - Denon.

— **7.ª Sinfonía**, de Bruckner - O. Klemperer - Acorde - EMI - K. Sanderling - Unicorn.

— **Oberturas**, de Wagner - H. Karajan - EMI.

Con gracias anticipadas, atentamente.—**Miguel Angel Parrondo**.

CONTESTACION

Valoración de los discos en interpretación/sonido, en la escala de 0 a 10:

— Mozart: **Requiem** - Giulini: 8/7.

— Bach: **La Pasión según San Mateo** - Leppard: 7/7; Munchinger: 7/6.

— Beethoven: **Sinfonía nº 3** - Mehta: 7/8.

— Beethoven: **Sinfonía nº 5** - Furtwängler (EMI): 9/5.

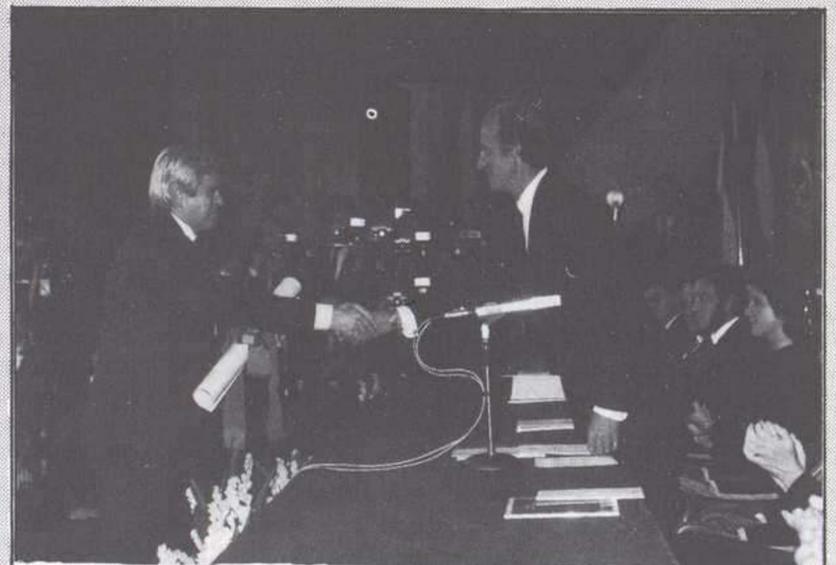
— Beethoven: **Sinfonía nº 6** - Furtwängler (EMI): 10/5.

— Beethoven: **Sinfonía nº 7** - Suitner: 6/9.

— Bruckner: **Sinfonía nº 7** - Klemperer: 10/8; Sanderling: 8/8.

— Wagner: **Oberturas** - Karajan (EMI): 8/8.

FALLECIO ANTIXON AYESTERAN



Antxon Ayestarán recibe de manos del Rey el Premio «Príncipe de Asturias».

Discos editados

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1 Y EL 30 DE NOVIEMBRE DE 1986

I. ORQUESTAL

BEETHOVEN: los 5 Conciertos para piano. Fantasia Coral. A. de Larrocha. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. R. Chailly. Decca 414 3911.3 discos. Digital. Import.

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 6 «Pastoral» y 7. Obertura Egmont. Orquestas New Philharmonia y Sinfónica de Chicago. C.M. Giulini. EMI Acorde 137-2911383.2 discos.

BRAHMS: Sinfonía núm. 1. Orquesta New Philharmonia. C.M. Giulini. EMI Acorde 037-1037151.

BRAHMS: Sinfonía núm. 2. Obertura Trágica. Orquesta Philharmonia. C.M. Giulini. EMI Acorde 037-1038781.

BRAHMS: Sinfonía núm. 4. Orquesta New Philharmonia. C.M. Giulini. EMI Acorde 037-1037151.

CASTELNUOVO-TEDESCO: Concierto para guitarra núm. 1.

RODRIGO: Concierto de Aranjuez. Fantasia para un Gentil hombre. E. Fernández. English Chamber Orchestra. M.A. Gómez Martínez. Decca 417199-1. Digital. Import.

COPLAND: Sinfonía núm. 3. Quiet City. Orquesta Filarmónica de Nueva York. L. Bernstein. Deutsche Grammophon 4191701. Digital. Import.

DEBUSSY: El Mar. Preludio a la siesta de un fauno. RAVEL: Dafnis y Cloe, suite núm. 2. Pavana para una infanta difunta. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 4135891. Digital. Import.

DELIUS: Concierto para violín. Leyenda y Suite para violín y orquesta. R. Holmes. Orquesta Royal Philharmonic. V. Handley. Unicorn DKP 9040. Digital. Import.

DVORAK: Concierto para violoncelo. La Calma de los Bosques. Rondó para violoncelo y orquesta. Yo-Yo Ma. Orquesta Filarmónica de Berlín. L. Maazel. CBS IM 42206. Digital. Import.

ELGAR: Introducción y Allegro. Serenata para cuerdas. VAUGHAN WILLIAMS: Fantasías sobre Greensleeves y T. Tallis. Sinfonía of London. Sir J. Barbirolli. EMI Acorde 037-1002141.

ELGAR: Elegía. Introducción y Allegro. Serenata para cuerdas. VAUGHAN WILLIAMS: Fantasías sobre Greensleeves y T. Tallis. Orpheus Chamber Orchestra. Deutsche Grammophon 4191911. Digital. Import.

GLAZUNOV: Raymonda. Orquesta Nacional de Escocia. N. Järvi. Chandos ABRD 1159.

GRIEG: Peer Gynt, selección. S. Armstrong. Ambrosian Singers. Orquesta Hallé. Sir J. Barbirolli. EMI Acorde 037-1018511.

HAYDN: Sinfonía núm. 94 «Sorpresa». Sinfonía concertante. Solistas y Orquesta Filarmónica de Viena. L. Bernstein

Deutsche Grammophon 419 2331. Digital. Import.

HAYDN: Sinfonías núms. 100 «Militar» y 102. Orquesta New Philharmonia. O. Klemperer. EMI Acorde 037-1006111.

LISZT: Sinfonía Fausto. S. Jerusalem. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir G. Solti. Decca 4173991. Digital. Import.

MENDELSSOHN: Sinfonías de cuerda núms. 9, 10 y 12. London Festival Orchestra. R. Pople. Hyperion A 66196. Digital. Import.

MESSIAEN: Sinfonía Turangalita. P. Crossley, T. Murail. Orquesta Philharmonia. E. Pekka-Salonen. CBS 12M 42126. 2 discos. Digital. Import.

MOZART: Concierto para clarinete. Quinteto para clarinete. T. King. English Chamber Orchestra. J. Tate. Cuarteto Gabrieli. Hyperion A 66199. Digital. Import.

MOZART: Conciertos para piano núms. 18 y 20, K 456 y 466. V. Ashkenazy. Orquesta Philharmonia. V. Ashkenazy. Decca 414 3371. Digital. Import.

MOZART: Conciertos para violín núms. 2 y 4. I. Perlman. Orquesta Filarmónica de Viena. J. Levine. Deutsche Grammophon 4159751. Digital. Import.

MOZART: los 5 Conciertos para violín. Adagio K 261. 2 Rondós, K 261a y 373. I. Perlman. Orquesta Filarmónica de Viena. J. Levine. Deutsche Grammophon 4191841. 3 discos. Digital. Import.

MOZART: 5 Oberturas. Música Funeral Masónica. Orquesta NewPhilharmonia. O. Klemperer. EMI Acorde 037-1006021.

MOZART: Serenata núm. 7 «Haffner». Marcha K 249. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir Murriner. Philips 4161541. Digital. Import.

MOZART: las 6 últimas Sinfonías. Orquesta Filarmónica de Viena. L. Bernstein. Deutsche Grammophon 419 427-1.3 discos. Digital. Import.

SCHUMANN: Sinfonía núm. 2. Concierto para violoncelo. M. Maasky. Orquesta Filarmónica de Viena. L. Bernstein. Deutsche Grammophon 4191901. Digital. Import.

SHOSTAKOVICH: Concierto para piano núm. 2. Sinfonía de cuerda op. 118a (transcr. de Barshai del Cuarteto núm. 10). D. Shostakovich junior. I. Musici di Montreal. M. Shostakovich. Y. Turovsky. Chandos ABRD 1155. Digital. Import.

SIBELIUS: las 7 Sinfonías. Finlandia. Karelia, suite. Luonotar. En Saga. Tapiola. E. Soderstrom. Orquesta Philharmonia. V. Ashkenazy. Decca 4173781. 5 discos. Digital. Import.

J. STRAUSS: 6 Valses. Orquesta Johann Strauss, Viena. W. Boskovsky. EMI Acorde 037-1026361.

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. DOHNANYI:

Variaciones sobre una canción de cuna. A. Schiff. Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir G. Solti. Decca 4172941. Digital. Import.

II. CAMARA

BEETHOVEN, MOZART: Quintetos para piano y viento. R. Lupu, H. de Vries, G. Pieterse, V. Zarzo, B. Pollard. Decca 4142911. Digital. Import.

MENDELSSOHN: los 2 Trios para piano, violín y violoncelo. Trio Borodin. Chandos ABRD 1141. Digital. Import.

MOZART: los 2 Cuartetos para piano y cuerda. Sir G. Solti. Cuarteto Melos. Decca 4171901. Digital. Import.

III. INSTRUMENTAL

BACH: Suites Inglesas núms. 2 y 3. I. Pogorelich. Deutsche Grammophon 4154801. Digital. Import.

BYRD: Pavanas y Gallardas. D. Moroney. Harmonia Mundi France HMC 1241/42. 2 discos. Import.

LISZT: Armonías poéticas y religiosas. I. Barrio. Diapason (Dial) 52.5096-7. 2 discos.

LISZT: los 12 Estudios de ejecución trascendental. J. Bolet. Decca 4146011. Digital. Import.

SCHUBERT: Fantasia Wanderer.

SCHUMANN: Fantasia, op. 17. M. Perahia. CBS IM 42124. Digital. Import.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: los 7 Motetes. la Chapelle Royale. Collegium Vocale. P. Herreweghe. Harmonia Mundi France HMC 1231/32. 2 discos. Import.

GOUNOD: Misa de Santa Cecilia. Lorengar, Hoppe, Crass. Coro René Duclos. Orquesta del Conservatorio de París. J. C. Hartemann. EMI Acorde 037-1101761.

HAENDEL: El Mesías: coros y arias. Te Kanawa, Gjevang. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir G. Solti. Decca 4174491. Digital. Import.

HAENDEL: Oda a Santa Cecilia. Lott, Rolfe Johnson. Coro y English Concert. T. Pinnock. Archiv 4192201. Digital. Import.

HAYDN: Misa núm. 9 «Nelson». Hendricks, Lipovsek. Araiza, Meven. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Sir C. Davis. Philips 4163581. Digital. Import.

LISZT: 15 Lieder. H. Behrens, C. Garben. Deutsche Grammophon 4192401. Digital. Import.

OCKEGHEM: Música profana

completa. Medieval Ensemble of London. P. & T. Davies. Decca Oiseau-Lyre 9-90044. 3 discos. Digital. Import.

PURCELL: 2 Odas para el aniversario de la Reina Mary. The Early Music Consort. D. Munrow. EMI Acorde 037-1060321.

SCHUBERT: 8 Lieder. WEBER: 6 Lieder. P. M. Martínez, N. Daza. RNE Radio 1, APR 001.

SCHUTZ: Historia de la Navidad. Partridge, Palmer, Stannard, Bowman. Coro Schütz, Londres. Philip Jones Brass Ensemble. R. Norrington. Decca 9-51022 (SA 28). Import.

VIVALDI: Gloria. Magnificat. Berganza, Valentini Terrani. Coro y Orquesta New Philharmonia. R. Muti. EMI Acorde 037-1029461.

V. OPERA

BELLINI: I Capuletti ed e Montecchi. Gruberova, Baltsa, Raffanti, Howell. Coro y Orquesta del Covent Garden. Londres. R. Muti. EMI EX 157-2701923. 2 discos. Digital. Import.

GLUCK: Orfeo ed Euridice. P. Hofmann, J. Conwell, A. Bergius. Coro Musikverein, Dortmund. Orquesta Filarmónica de Colonia. H. Panzer. CBS 13M 42184. 3 discos. Digital. Import.

MOZART: Don Giovanni. Ramey, Tomowa-Sintow, Winbergh, Baltsa, Furlanetto, Battle, Malta, Burchuladze. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 4191791. 3 discos. Digital. Import.

PUCCHINI: Tosca. Te Kanawa, Aragall, Nucci. Coro de la Welsh National Opera. Orquesta National Philharmonic. Sir G. Solti. Decca 4145971. 2 discos. Digital. Import.

VIVALDI: L'incoronazione di Dario. Elwes, Ledroit, Lesne, Verschaeve, Poulenc, Mellon, Visse. Ensemble Baroque de Nice. G. Bezzina. Harmonia Mundi France HMC 1235/37. 3 discos. Import.

VI. RECITALES

BATTLE, Kathleen. «Recital en Salzburgo». Obras de FAURE, HAENDEL, MENDELSSOHN, MOZART, PURCELL, R. STRAUSS y Espirituales. J. Levine. Deutsche Grammophon 4153611. Digital. Import.

BERBERIAN, Cathy. «A la recherche du temps perdu». B. Canino. RNE Radio 2, APR002.

CANTO GREGORIANO DE NAVIDAD. Schola de la Capilla de la Corte, Viena. H. Dopf. Philips 4168081. Digital. Import.

CARRERAS, José «MERRY CHRISTMAS». Ave Maria, Noche de Paz, etc. CBS FM 42311. Digital. Import.

HORNE, Marilyn. «Beautiful Dreamer» (Great American Songbook). English Chamber Orchestra. Carl Davis. Decca 4172721. Digital. Import.

«MUSICA CONTEMPORANEA ESPAÑOLA». GUINJOAN: Trama. FERNANDEZ GUERRA: Concierto para violín. PEREZ MASEDA: 6 Miniaturas. Orquesta Sinfónica de Radio-Televisión Española. J. Guinjoan. Grupo instrumental. C. Halffter. Trio Arlequin. RNE Radio 2, APR 003.

«MUSICA PARA CUERDAS». BABER: Adagio. ELGAR: Serenata. RESPIGHI: Arias y danzas antiguas. III. ROTA: Concierto para arcos. I Musici. Philips 4163561. Digital. Import.

«MUSICA RUSA PARA PIANO». Obras de BALAKIREV, BORODIN, CUI, MUSSORGSKY y RIMSKY-KORSAKOV. M. Fingerhut. Chandos ABRD 1171. Digital. Import.

«NAVIDAD: UN CONCIERTO DE» Obras de CORELLI, ECCARD, G. GABRIELI, GRUBER, LOCATELLI, MANFREDINI, SCHEIDT y TORELLI. Conjunto de Viento y Orquesta Filarmónica de Viento y Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon Galleria 4194131. Import.

«OPERA: UNA NOCHE DE» Temas favoritos de BIZET, FLOTTOW, GLUCK, MASSENET, MOZART, ROSSINI y VERDI. J.P. Rampal, P. Domingo. Orquesta Royal Philharmonic. P. Domingo. CBS IM 42100. Digital. Import.

«OPERA FOR AFRICA» en directo desde la Arena de Verona. Caballé, Baltsa, Carreras, Plowright, Bruson, Milnes, Wixell, Zancanaro, Nesterenko, etc. Philips 4192801. Import.

PERLMAN, Itzhak. Obras de SARASATE, PAGANINI, TARTINI, VALLE, RACHMANINOV, SCHUMANN y WIENIAWSKI. S. Sanders. EMI Acorde. 037-1034221.

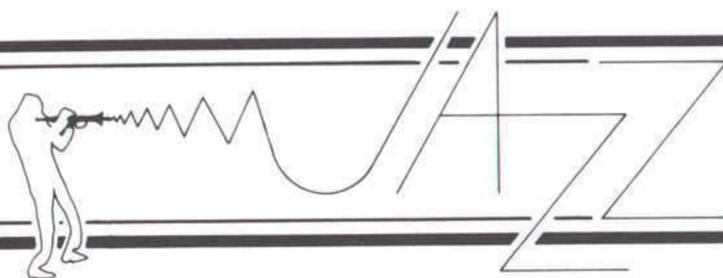
SONATAS ITALIANAS PARA FLAUTA DE PICO». De BONONCINI, CORELLI, B. MARCELLO, VIVALDI, etc. M. Petri, G. Malcolm. Philips 4126321. Digital. Import.

TE KANAWA, Kiri: «Navidades con». London Voices. Orquesta Philharmonia. Carl Davis. Decca 4146321. Digital. Import.

«VILLANCICOS FAMOSOS». Horne, Domingo, Ameling, Power-Biggs, Rampal, A. Lagoya. Coro del Tabernáculo Mormón. Bernstein, Szell. CBS FM 39039. Import.

ZUKERMAN, Pinchas. «Salut d'amour». Obras de ALBENIZ, BRAHMS, DVORAK, ELGAR, FALLA y KREISLER. M. Neikrug. Philips 4126321. Digital. Import.

EN SU CORRESPONDENCIA ADMINISTRATIVA ROGAMOS A NUESTROS COMUNICANTES NOS FACILITEN EL NUMERO DE SU CODIGO DE SUSCRIPTOR.



FESTIVAL DE JAZZ DE MADRID (y II)

Por José María García Martínez

Terminó el VII Festival de Jazz de Madrid. Con una notable afluencia de aficionados, una notable calidad en los resultados artísticos y un no menos notable agotamiento en quien, como el crítico, hubo de asistir a la totalidad de los espectáculos.

He aquí algunas notas breves y subjetivas sugeridas tras ocho extenuantes noches de jazz, del jueves 13 al domingo 22 de noviembre. El lector encontrará la primera parte del artículo en el número anterior de RITMO.



CORAL HERNANDEZ

Sahib Shihab, saxo baritono y flauta: una sólida base para los «Ecos del Be-pop».

Ecos del Be-bop

Una producción, la primera, del Ministerio de Cultura. Sobre el papel, una golosina para el aficionado de varas. La idea consistía en recrear el «be-bop» alma-mater del jazz moderno, a través de aquellas composiciones que definieron el referido estilo y que no son incluidas en los repertorios del uso. Para interpretarlo se formó una «big band» integrada por auténticas ESTRELLAS en sus respectivos instrumentos. Se encargó de reunirla y escribir los arreglos especiales para la ocasión el trombonista Slide Hampton, que de lo último sabe un rato. Tete Montoliú apadrinó la iniciativa aunque lo suyo fue poner el nombre y poco más. El grupo ensayó durante una semana en Valencia donde comenzó la gira con un concierto que evidenció, dicen, la desco-

junción de sus miembros. Siguieron doce recitales en otras tantas capitales del Estado, a razón de una por noche, hasta terminar en el Palau barcelonés, en cuyo escenario la compañía Sony había emplazado un verdadero estudio de grabación portátil. Resultado: acoples, MOSCONES de fondo, zumbidos, descompesaciones, lo que Vds. quisieran. Una lástima.

Así las cosas, la orquesta llegó a Madrid en lo que contituiría el concierto de despedida. El espectáculo había ganado en conjunción, pero tampoco el Alcalá-Palace tembló en sus cimientos; en lo que a uno respecta fue un concierto absolutamente memorable, gozoso, de esos que le devuelven a uno a su infancia jazzística. Una primera parte dedicada a los solistas en diversas formaciones: recuperación de

temas PERDIDOS, recuperación de solistas olvidados (caso del trombonista Eddie Bert) y la siempre gozosa presencia de un Johnny Griffin, de Eddie Henderson, de Gary Bartz; y, para la continuación, todos juntos. Memorable.

José Antonio Galicia

Confirmación del momento espléndido que atraviesa este vallecano en ejercicio. El año pasado sus **Recuerdos de Carmen Amaya** congregaron a: un conjunto de jazz, un coro catedralicio, un conjunto de música andina, un cuadro flamenco, un bailarín sideral y un artista plástico y, aunque parezca mentira, la cosa funcionó coherentemente. Este año, con un «to-caor», un contrabajo de jazz y un pianista alemán protagonizó una memorable noche. Mas aposentado, reserva para sí el misterio por el cual él, y sólo él, es capaz de conjugar lo inconjugable y hacer que tan heterogéneo combo intérprete jota en jazz y a uno no se le desprenden los tímpanos.

Lester Bowiw «Brass Fantasy»

«La trompeta que habla», en la mejor tradición afro-americana, deja sus «Art Ensemble of Chicago», deja sus «From the Roots to the Source» y nos trae una orquesta de baile enmascarada con el disfraz de la vanguardia.

Michel Petrucciani

Su música: la mejor explicación de una fulgurante ascensión a la cumbre. Tocó con Elliott Zigmund, penúltimo batería de Bill Evans, y Ron McLure, contrabajo que lo fuera de Keith Jarrett. No hace falta decir más.

BARCELONA: El año de la transición

Ha sido una edición extraña. Por primera vez, se encargó al Consorcio del Palau de la Música la responsabilidad económica de organizar el Festival, decisión de última hora que precipitó los acontecimientos y obligó a una programación de circunstancias que pretendía contentar a todos y contentó a pocos. Esa incoherencia en la programación se tradujo en un bajón en la afluencia de público. Hubo decepciones

—la más notable la del pianista Ray Bryant—; suspensiones —el concierto del grupo «Young Lions»— y también éxitos artísticos, como el obtenido por los Ecos del Be-bop. «Supersax» y su jazz West Coast aportaban la novedad de ofrecer un único concierto en todo el territorio estatal. Un concierto excelente aunque todo sonó a conocido. En la segunda parte, tocaron junto al conjunto vocal Los Angeles Voices incalificables. Fresh Sound

grabó la primera parte del concierto a fin de editar un disco en vivo.

Destacó, también, en lo negativo, el baile con música de Glenn Miller en una discoteca de la ciudad con una orquesta inglesa inenarrable y la jornada dedicada a los músicos locales con la que se pretendió acallar las justas reivindicaciones de los mismos: no es ésta la solución.

Joan Giner

DISCO DEL MES

Muchos de Vds. recordarán aquel saxofonista negro que un buen día del año 1947 apareció como venido del cielo, en un cafetín del centro de Madrid. Tocaba el «saxófono» tenor junto a un conjuntillo de valeses para solaz de las damas y damiselas que acudían a pasar la velada en torno al obligado té con pastas. Se llamaba Don Byas. Vino con la orquesta del popular «entertainer» galo Bernard Hilda y, sólo Dios sabe por qué, decidió quedarse entre nosotros la práctica totalidad de aquel 1947. Para nuestra fortuna, su presencia no pasó inadvertida para los «hot-fans» del país, que los había, y le hicieron registrar algunas placas, hasta un total de doce, todas las cuales se incluyen en la presente edición discográfica.

Como es de suponer, los acompañamientos basculan entre el empalago HOLLYWOODIENSE de Hilda, y los bienintencionados pero inútiles esfuerzos del saxofonista-clarinetista director de orquesta Luis Rovira para generar «swing» (esfuerzos que multiplicó, con y sin Byas, a lo largo de su abnegada carrera profesional, siempre con resultados bastante pintorescos). Tampoco sale demasiado bien parada la orquesta anónima que le acompaña en sus grabaciones madrileñas y sólo los dos cortes con «Las Estrellas de Ritmo & Melodía» mantienen un «background» con cierto decoro, gracias a la presencia de músicos con entonación y formación jazzística tales como el saxofonista George Johnson y la cantante Louise Williams, del dúo «Pops and Louise», ambos músicos de color residentes por aquellas fechas en nuestro país, o los nacionales José Puertas (trompeta), y Antonio Bardají «Chispa» (batería).

Por sobre un repertorio A LA MODA,

mayormente lacerante, unos arreglos desvaídos que, como las interpretaciones temblorosas y engoladas, resultaban ya entonces anticuadas, surge una y otra vez, triunfal, como incentivado ante las adversidades el poderoso saxo de Byas, constituido en único solista, retomando el sonido VIRIL y pastoso que caracterizada, a decir de los entendidos, el clasicismo según los mandamientos de PAPA Coleman Hawkins.

Fresh Sound, insólita, compañía discográfica con sede en Barcelona dedicada a la reedición de joyas de coleccionista, ha confeccionado una edición extraordinaria que da por sí, sin más que considerar lo que de trabajo pionero tiene en cuanto recuperación de nuestro pasado jazzístico, deviene en HITO. Cuanto la rodea se eleva, por demás, a un nivel inusitado por estos pagos: presentación en carpeta generosa y atractiva con abundantes referencias de la época y testimonios de interés. Lo nunca visto (aquí).

En el capítulo negativo, reseñaremos dos PEGAS. La primera, conceptual si se quiere, se refiere al título del disco, pues, atendiendo a un estricto rigor histórico, hubiera debido llamarse «Those Barcelona-Madrid Days». Si bien es cierto que fue la Ciudad Condal donde primero y más hondo CALO SU presencia (entre otros, en un joven pianista llamado Tete Montoliú), no conviene pasar por alto esos «Madrid days», pues también en la Villa y Corte dejó una huella imborrable tanto en músicos como en aficionados llevando a cabo sesiones en «La Romana».

Desde Madrid, Byas, junto a Rovira y su orquesta, pasó a Lisboa, una breve visita que sirvió para que el saxofonista registrara nuevos discos, incluyendo algún que otro fado (!), ya editados en



microsurco. Por si esto fuera poco, 6 de los 12 cortes que componen el álbum fueron registrados en la Villa y Corte.

El segundo PERO pasa por la calidad de la reproducción. Careciendo de los acetatos originales, los productores optaron por reproducir los discos de pizarra originales, muchos de los cuales se encuentran en un estado bastante deplorable (sin ir más lejos, el arriba firmante cuenta en su colección con copias en mejor estado de conservación). Estos discos fueron reproducidos en cinta «master» de un modo un tanto rudimentario que contrasta con la asombrosa calidad que los modernos equipos de reproducción obtienen del material antiguo. Entiéndase con todo estas objeciones como precisiones necesarias en el ejercicio crítico que en modo alguno pretenden restar mérito a tan encomiable empresa. La edición ha sido absorbida en su práctica totalidad por coleccionistas más allá de nuestras fronteras, pero aún pueda adquirirse en los puntos de venta especializados de nuestro país. Un disco imprescindible para nostálgicos y amantes de lo imperecedero.

notijazz

Acontecimiento filmico-jazzístico

Warner española anuncia para mediados del próximo mes de febrero el estreno, esperadísimo, de «Round Midnight», largometraje del suizo Bernard Tavernier en torno al ambiente jazzístico en el París de los años cincuenta. Protagoniza el maravilloso saxofonista Dexter Gordon cuyo personaje es una mezcla de Bud Powell y Lester Young. Es responsable de la música el pianista Herbie Hancock. Se habla de varias nominaciones al Oscar. La banda sonora, en nuestro país, editada por CBS.

Acontecimiento pictórico-jazzístico

Mariano Cobo, el pintor de la noche jazzística madrileña, expuso en la Caja de Ahorros de Navarra, durante el pasado mes de noviembre. A la inauguración acudieron, entre otros, el televisivo Juan Claudio Cifuentes, autor de las notas al programa de la exposición.

...una historia del jazz

La fonoteca de la ONCE organiza un ciclo de conferencias sobre el origen y evolución del jazz que, bajo el título «Del tam-tam a la Gran Música Negra», impartirá un servidor. El ciclo constará de 6 conferencias y comenzará el martes 20 de enero, a las 7,30 horas.

Con motivo de la presentación del Festival de Jazz de Madrid, José Manuel Garrido, director general del INAEM, expuso las líneas de la nueva política musical, referida al jazz en directo. Estas son sus líneas maestras:

- acción concertada en todo el Estado
- colaboración entre Ministerio, comunidades autónomas y ayuntamientos a fin de evitar la saturación de la oferta y la competencia mutua
- apertura a los nuevos estilos de jazz, con especial incidencia en los músicos europeos
- desconcentración de las fechas, dispersándolas a lo largo del año.

País musical

ALBACETE

Inauguración de la temporada de conciertos

Tenemos a la vista un curso que se presenta atractivo y hasta yo diría que más intenso y prometedor que los anteriores. La Junta de Comunidades ya tiene un adelanto de sus programas y, sin renunciar a un posterior análisis más detallado, digamos que la parcela sinfónica está muy bien configurada en cuanto a orquestas y programas, para alcanzar el grado de excelente en lo que se refiere a solistas de talla mundial.

La inauguración estuvo ya en los límites apuntados, con la Orquesta Ciudad de Barcelona conducida por Edmon Colomer y un programa coherente donde los haya. El binomio Schubert-Mahler, siempre bajo la sombra del «*lied*», ofrece una riquísima línea de identidad de pensamientos, ideas y concreciones artísticas que se proyecta en arco desde los primeros a los últimos años del siglo XIX, saltando limpiamente por encima de lo que se llama CORAZÓN DEL ROMANTICISMO.

La **Sinfonía inacabada** se programa poco y no comprendemos las razones. Por su novedad en el tratamiento instrumental y armónico, por la perfecta unidad de sentimiento entre sus dos movimientos (yo creo, por encima de anécdotas históricas, que fue deliberadamente inacabada) constituye una verdadera obra maestra que justifica ese histórico PULSO SINFÓNICO entre Schubert y Beethoven, que no llegó a producirse en su tiempo. Detalles como la perfecta atracción hacia el modo menor en los dos segundos temas, el constante influjo liederístico, que si en Mahler es perfectamente tangible aquí se insinúa con tanta claridad como sutileza, la pacífica y religiosa TENSION de todo el segundo movimiento con su secuela de transiciones armónicas, hasta llegar a ese final de tan apabullante belleza... sitúan esta obra en un privilegiado plano superior del sinfonismo.

La actual POPULARIDAD de Mahler es tan patente que se hace difícil apuntar novedades sobre todo en su producción sinfónica. En la «*Titán*» (un canto triunfal, aunque a veces

agonístico, de la naturaleza) la presencia del «*lied*» es tangible, con las canciones segunda y cuarta del ciclo del «*Camrada errante*» enmarcadas en los movimientos primero y tercero. No debe sorprender esto, por cuanto ambas obras fueron escritas casi simultáneamente, después de que Mahler destruyera el material de varias sinfonías anteriores a la primera, dato éste que corrobora la gran sensación de madurez que ésta produce. La TENSION, aquí mucho más dramática y hasta explosivamente inusitada para su tiempo en el movimiento final, marca ideas y desarrollos que serán habituales en la producción sucesiva del autor y de todo el post-romanticismo sinfónico.

Con tan buen material en el programa, la Orquesta Ciudad de Barcelona justificó plenamente su gran categoría, sin mostrar demasiado las secuelas de la crisis que le adjudican las crónicas. Yo, sin conocer demasiado los problemas, me atrevería a suponer que, en lo musical, hay cierta crisis de solistas. A este respecto, digamos una vez más que el éxodo de solistas en nuestras grandes orquestas se está haciendo alarmante, y ello no se va a solucionar con medidas administrativas. La Orquesta sonó muy bien y muy compacta en la «*Inacabada*» y, si bien tuvo algunas dificultades —sobre todo de afinación— en la «*Titán*», acabó por imponerse plenamente a las enormes dificultades que presenta. La cuerda sonó especialmente cohesionada. Y en todo ello tuvo mucho que ver la presencia, el trabajo y la acción de Edmon Colomer, un director al que puede ya ubicarse definitivamente entre los grandes. Está mostrando su calidad al frente de la Joven Orquesta Nacional, y parece muy posible que lleguen a confirmarse los rumores sobre una próxima incorporación definitiva a la gran orquesta catalana.

Para terminar, lo de siempre, y lo diremos por última vez: la acústica del Carlos III es deficiente, a pesar de las obras. Quizá el problema esté en la sala y no en el escenario.

Ciclo Liszt en el Cultural Albacete

Ha ocurrido durante tres lunes de octubre con tan alto nivel de aceptación que la sala de la Asunción fue del todo insuficiente. Dos recitales pia-



Mario Monreal actuó en el Ciclo Liszt del «Cultural Albacete»

nísticos de Josep Colom y Mario Monreal y un tercero del tenor Manuel Cid, acompañado del primero de aquellos. Esta sesión de canto y piano fue la única con obras DIRECTAS del autor (**Sueños de amor** y **Sonetos del Petrarca** en dobles versiones) y sirvió para la constatación de la gran sensibilidad artística de Manuel Cid, que supo dosificar y concretar, valiéndose de una técnica irreprochable, el desbordante caudal poético que surge de cada canción. En los otros dos programas, dedicados a paráfrasis y transcripciones de obras de los grandes románticos (afortunadamente frecuentes en este año del centenario), el triunfo de Colom y Monreal fue contundente. La ambición común de estos dos grandes pianistas —buscar dificultades y romper barreras— encuentran en Liszt un buen banco de pruebas. El éxito fue redondo y las ovaciones, de recuerdo. Colom (Donnizetti, Verdi, Tchaikovsky, Wagner) y Monreal (Schubert, Schumann, Chopin) superaron por igual y con idéntico resultado exitoso la difícil prueba que supone la recreación de obras que unen a sus grandes dificultades de fondo y estructura, los problemas de montaje acarrea la infrecuencia de su programación.

El «Requiem», de Verdi

Dentro de la programación de la Junta de Comunidades, la Sinfónica de Bilbao visitaba de nuevo Albacete esta vez con Jorge Rubio al frente y la Sociedad Coral de Bilbao para ofrecernos un **Requiem** de Verdi muy bien montado, en

una versión inteligente, mesurada, sin grandilocuencia y centrándose en una visión objetiva del dolor verdiano y en un dramatismo más íntimo que teatral. En ello han trabajado muy bien Rubio y el director del coro, Gorka Sierra, para asumir un mayor protagonismo el cuarteto de solistas (Atsuko Kudo, Tamara Siniavskaja, James O'Neal y Alfonso Echevarría), quienes tuvieron ocasión de lucimiento personal en los diversos tramos de la «Secuencia» y brillaron conjuntamente a gran altura en el «Domine, Jesu Christe». El coro destacó en el «Sanctus» y, naturalmente, en el «Dies irae», siendo igualmente remarcables, dos momentos básicos con intervención del «tutti»: el «Rex tremendae» y el «Lacrimosa», que cierra la secuencia.

El piano ha sido básico en dos ciclos organizados por esta entidad: uno de recitales a cuatro manos reservado a los pueblos de la provincia, y otro para dos pianos en el que han destacado especialmente las parejas que abrieron y cerraron la serie (Angeles Rentería-Jacinto Matute y Javier Alfonso-María Teresa de los Angeles). La venerable presencia del veterano Javier Alfonso, que a sus 85 años disfruta de una enorme lucidez y sigue mostrando los resortes de su técnica irreprochable, acaparó el interés general.

El nuevo auditorio municipal

Dentro de la construcción de un gran edificio para la nueva Casa Consistorial, el Ayuntamiento de Albacete no ha escatimado esfuerzo para incluir un gran Auditorio que, por sí mismo, va a tener un extraordinario poder de convocatoria. Es una obra magnífica, está situado en lugar preferente y cómodo, puede albergar setecientas personas, tiene una acústica estupenda y posee, en suma, las mejores condiciones para ser un centro ideal de atracción musical. Inaugurado con un breve ciclo de jazz, han pasado después por él una serie de grandes pianistas que han hecho honor al magnífico «Steinway» que va a ser gran protagonista del salón. Miguel Zanetti y Fernando Turina resumieron la citada gira provincial con un programa romántico a cuatro manos (Schubert, Schumann, Brahms). Julián López Jimeno trajo un programa muy equili-



Miguel Zanetti (con Fernando Turina) dio un recital en el Auditorio albaceteño

brado para lucir su gran claridad de ideas y no ocultar nunca su condición de buen maestro, dictando sobre todo una meticulosa lección en la **Sonata K. 311** de Mozart. Y en días sucesivos han actuado el brasileño Fernando Lopes (nos ocuparemos de él después), la Canadian Chamber Orchestra, con actuación irregular que tuvo signo positivo en el **Septimino** de Beethoven, y el Quinteto de metales de Ewald para fallar en una versión miniaturizada y poco seria de **L'après midi d'un faune**, cerrándose esta primera fase del ciclo inaugural con una muy floja actuación del Cuarteto «Tomás Luis de Victoria».

Fernando Lopes en Juventudes Musicales

Una espectacular resonancia ha tenido el paso por Albacete de este excepcional pianista brasileño, cuya ausencia de los escenarios de Madrid y Barcelona no podemos comprender. Han sido dos conciertos en diez días con asistencia masiva y entusiasmo desbordante de público. El primer programa, relativamente sencillo, en el Casino Primitivo, con partes integras dedicadas a Villalobos y Chopin. El segundo, ya en el nuevo Auditorio Municipal, enfrentado a las grandes exigencias de la **Fantasia Op. 17** de Schumann y la **Sonata** de Liszt. No se sabe qué admirar más en Fernando Lopes, si su excepcional sensibilidad artística o esa técnica impresionante que se traduce en un dominio y un control increíble del teclado. Las interpretaciones fueron memorables, los aplausos no terminaban nunca y, por si fuera

poco, alguna motivación especial le llevó a tocar la **Sonata** de Liszt en auténtico estado de gracia. Entre los dos conciertos, ocho «propinas», algunas tan de recuerdo como la infrecuente **Rapsodia núm. 11** de Liszt. No será fácil olvidar este gran triunfo.—**JOSE MARIA PARRA CUENCA.**

BADAJOS

Gran lección magistral

El Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, D. Antonio de la Banda y Vargas, Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y Académico de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, pronunció la lección inaugural en el acto de apertura de Curso del Conservatorio Superior de Música de la Exma. Diputación Provincial de Badajoz, el pasado 10 de octubre.

Tras la lectura de la Memoria del curso anterior se procedió a la entrega de diplomas a los premios «Fin de Grado» del curso 85-86. Las alumnas María Eugenia Raya Isla (Grado Medio de Piano) y María Rosario Mayoral Núñez (Grado Elemental de Piano), recibieron dichos galardones. También se entregaron unos premios literarios a varios jóvenes de distintos centros de enseñanza de la provincia, por sus temas en torno a los planes de acción musical para escolares que el Conservatorio organiza cada año.

A continuación, D. Antonio

de la Banda ofreció una auténtica lección magistral en una excelente investigación profunda sobre «Santa Cecilia en el Arte», interesante exposición histórica y artística de la Patrona de la Música en diferentes aspectos humanos, pictóricos, organográficos, etc., todo ello con amena charla, subrayada con ejemplos fotográficos en 25 diapositivas de sumo interés.

Buen principio de temporada

También el Conservatorio Superior de Música abrió la temporada de conciertos a cargo de un grupo de cámara checo integrado por J. Adamus (oboe), J. Adamusovo (violín) y K. Novotha (piano-clave).

Un aspecto fundamental en estos jóvenes intérpretes, y muy interesante, es el nervio, el pulso que late en todo cuanto hacen, gracias a lo cual transmiten la música del Barroco (siempre fresca y actual) con una vida intensa y la resucitan hasta hacernos vibrar. La **Sonata núm. 1** de Corelli, **Sonata núm. 3** de Bach y **Sonata Op. 14**, de Stamitz, ejecutadas con sus instrumentos originales para los que fueron concebidas, resultaron de lo más digno en su exposición.

La **Sonata núm. 5** para oboe, violín y piano, de Haydn, **Mazurca para violín y piano Op. 49**, de Dvorak, **Pastoral Fantasia para oboe y piano**, de E. Bozza, **Tres Preludios para piano** («Mines-trels», «La puerta del vino» y «Feux d'artifice»), de Debussy y **Trio**, de K. Odstrcil, completaron el programa.

La agrupación del Trío Adamusovo (que así se denomina), sonó con bello empaste y la tarea del CONTINUO del clavecín estuvo siempre en su justo punto. La violinista posee un sonido pleno y magníficamente logrado. El oboe tuvo siempre pendiente de su actuación al auditorio con su personalísima forma de decir y calidad tímbrica, así como su sólida técnica.

Una niña extremeña en la UER

El día 9 de octubre actuó en el programa «El Kiosko», de TVE, la joven intérprete, Iluminada Pérez Fruto, alumna del Conservatorio de Badajoz. Dentro de dicho programa se incluye un concurso para la UER (Unión Europea de Radio difusión). De cada comunidad española se presenta un representante que tenga como máximo 14 años de

edad. Por la comunidad extremeña concursó dicha alumna interpretando a la guitarra el **Vals y Mazurca**, de D. Fortea. Esta joven tiene la edad máxima exigible y cursa en la actualidad 1º de BUP, 5º de solfeo, 2º de Conjunto Coral, 4º de Piano y 4º de Guitarra. El finalista pasará a competir en la Comunidad Europea.

Otra grabación del pianista Joaquín Parra

El pianista extremeño Joaquín Parra ha grabado la obra para este instrumento del compositor burgalés Antonio José, perteneciente a la generación del 27, con motivo de cumplirse el cincuenta aniversario de su muerte. Dicha grabación tenía previsto salir al mercado a finales de octubre. El intérprete extremeño realiza en la actualidad una gira de conciertos por la Comunidad castellano-leonesa, participando en la programación de semanas culturales patrocinadas por la Junta de la referida entidad autónoma.

Las excelentes condiciones técnicas y artísticas de este intérprete fueron premiadas recientemente con el «Premio Nacional Discográfico» por su grabación de los **24 Preludios**, de Bacarisse y dos obras de Martínez Chumillas: **Cinco sonoridades** y **Letargo**.

La trayectoria ascendente del artista en su dilatado «currículum» le hace acreedor de una justa fama, ganada a pulso en los escenarios y en la labor investigadora que simultanea con tareas pedagógicas.

«VIII Semana Musical de Santa Cecilia» (Badajoz)

Las semanas musicales auspiciadas por el Conservatorio Superior de Música de la Excelentísima Diputación Provincial de Badajoz, van ganando cuerpo institucional y pallian de alguna forma la ausencia de los festivales ibéricos desaparecidos cuando superaban la decena de ediciones. Con poco presupuesto se logra una programación muy importante, algo casi milagroso.

La presencia de nuestro país fronterizo (Portugal) fue notable en esta octava semana ceciliania. El catedrático de órgano de Lisboa, Joaquín Simoes de Hora, inició la serie de conciertos con un buen recital en la catedral pacense con obras de Rodríguez Coelho (**Tiento**

de 2º tono), Joao de Madre de Deus (**Fuga I**), Aguilera de Heredia, Antonio Brocarte, Frescobaldi, Couperin y Pachelbel. Buenos efectos y variada registración obtuvo el artista luso, con momentos felices en versiones ajustadas dentro los más idóneos cánones técnicos y artísticos.

El jazz estuvo también presente en una sesión a cargo de un grupo clásico de Bratislava (Checoslovaquia) denominado «Tradicional Revival Jazz». Autores de siempre como Berlin, Ellington, Gershwin, Williams, etc., hicieron las delicias de los adeptos. Un cantante, guitarra, bajo, percusión, piano, clarinete-saxofón alto, trombón y trompeta, sonaron acorde en una grata velada.

Un pianista austriaco, Markus Hinterhauser, brindó un regular programa aunque carente de brillo. Con nítido sonido, si bien su poder de ataque no llega nunca a lo fulgurante, cuajó una digna actuación con obras de Brahms, Schumann y Schubert.

La misa en honor de la mártir romana fue cantada por el Coro del Conservatorio que dirige Carmelo Solís, también



D. Carmelo Solís, actual director del Conservatorio de Badajoz

director del referido centro docente. Un anónimo del siglo XVI, dos números de la **Misa brevis**, de A. Gabrielli («Kyrie» y el bellissimo «Agnus Dei»), el místico **Ave María**, de Victoria; **O Salutaris**, de Martini; **O Sanctísima** (coral siciliano), algunos cantos gregorianos y otras obras del repertorio polifónico religioso, fueron expuestas con pulcritud y musicalidad, expresada a través de las indicaciones del conductor, experto conocedor de la materia, uno de los valores más destacados en el panorama artístico extremeño, académico de «Santa Isabel de

Hungría» y «San Fernando», de Sevilla y de la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, autor de numerosos trabajos de investigación, canónigo archivero de la catedral pacense, maestro en canto gregoriano por la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid, licenciado en Historia del Arte, etc.

Otra presencia lusa puso la nota de hermanamiento entre portugueses y españoles. Hay que resaltar la afluencia de alumnos que acuden a recibir instrucción musical en el Conservatorio de Badajoz procedentes del país citado, proximidad que se aprovecha en muchos aspectos culturales. El coro de Figueira de Foz, dirigido por el veterano Duarte Gravato, ofreció una muestra muy interesante de la polifonía portuguesa, así como obras de autores diversos.

El grupo «Neocantes» integrado por Patricia Paz (soprano), Miro Moreira (contratenor), Germán Torrellas (bajo) y Patricia Escudero (clave), son especialistas en polifonía renacentista. Brindaron un programa netamente español con la excepción de Monteverdi (**Tu dormi**). Destacamos de las obras interpretadas **Pecatem me quotidie**, **O vos omnes**, la graciosa **Bomba**, de Mateo Flecha el Viejo, y dos piezas de nuestro paisano Juan Vázquez: **Con qué la lavaré**, un poco precipitada y con acentos inadecuados para nuestro gusto y **De los álamos vengo, madre**.

Dos orquestas pusieron digno broche de oro a la semana en lo que se refiere a grupos instrumentales: la de Liguria (Italia), denominada «I Concertanti» y la Orquesta Sinfónica Nacional de Rumania. La primera, de cámara, integrada esencialmente por la familia de la cuerda frotada más una breve representación del viento madera y metal, obtuvo excelentes resultados, ejemplar en la ejecución de las obras. Destacamos el **Concierto para fagot y orquesta K. 191**, de Mozart, la **Sinfonía Concertante**, para dos violines, oboe y orquesta, de J. C. Bach, y la **Sinfonía en Re menor** («La casa de diávolo»), de Boccherini. El director, Aldo Faldi, estuvo a gran altura al frente del bien conjuntado grupo, ajustados en su cometido con curvas dinámicas de dibujos más que aceptables.

Triunfal despedida constituyó la última de las sesiones musicales de la semana a cargo de la orquesta rumana. La obertura **Coriolano** y el **Triple concierto en Do mayor**, de

Beethoven, con unos solistas magníficos, sobre todo el cello Marín Cazacu, cautivaron al público que llenó por completo el aforo del Teatro López de Ayala. También brillaron en su cometido Daniel Podiovsky (violín) y Ricardo Caramella (piano).

Una orquesta compacta donde están prohibidas las individualidades en aras de una función de equipo más que encomiable y de resultados portentosos. Su director Ion Baciuc hace las indicaciones correctas, claras, eficacísimas. Una grata velada con dos propinas arrancadas por el fervor del respetable en sus aplausos: la obertura de **La italiana en Argel**, de Rossini, y el tema fúnebre de la segunda parte de la **Séptima Sinfonía**, de Beethoven.

Homenaje a Liszt, por Joaquín Parra

El pianista extremeño Joaquín Parra, recientemente ganador del Premio Nacional del Disco (1985), ofreció en la Caja de Ahorros de Badajoz un espléndido recital-homenaje a Liszt en el primer centenario de su muerte. Con un lleno total dedicó la primera parte del programa a Chopin y la segunda, íntegramente, al músico húngaro. Pudimos apreciar las cualidades del intérprete en obras de envergadura como el **Vals Impromptu**, **Vals Oubliée**, **Campanella**, **Consolación III** y **Mephisto Vals**.

Parra consiguió óptimos resultados en la ejecución de estas difíciles páginas con dominio de los mecanismos y acendrada interpretación, sin olvidar planos sonoros de exquisitos matices y altos vuelos

artísticos. Como extra oímos la **Rapsodia núm. 6**, del mismo autor.

Una joven promesa del violín

El joven violinista pacense Víctor Correa, residente en Madrid, ofreció a finales de noviembre, un recital en Badajoz, en colaboración con el pianista José Martínez.

Ex alumno del Conservatorio local realiza el penúltimo curso de dicho instrumento bajo la dirección de Pedro León. **Sonata en La mayor, K. 526**, de Mozart; **Sonata en Sol mayor Op. 30, núm. 3**, de Beethoven; **Leyenda Op. 17**, de Wieniawski y **Sonata en La mayor Op. 100**, de Brahms, fueron las obras interpretadas por el dúo.

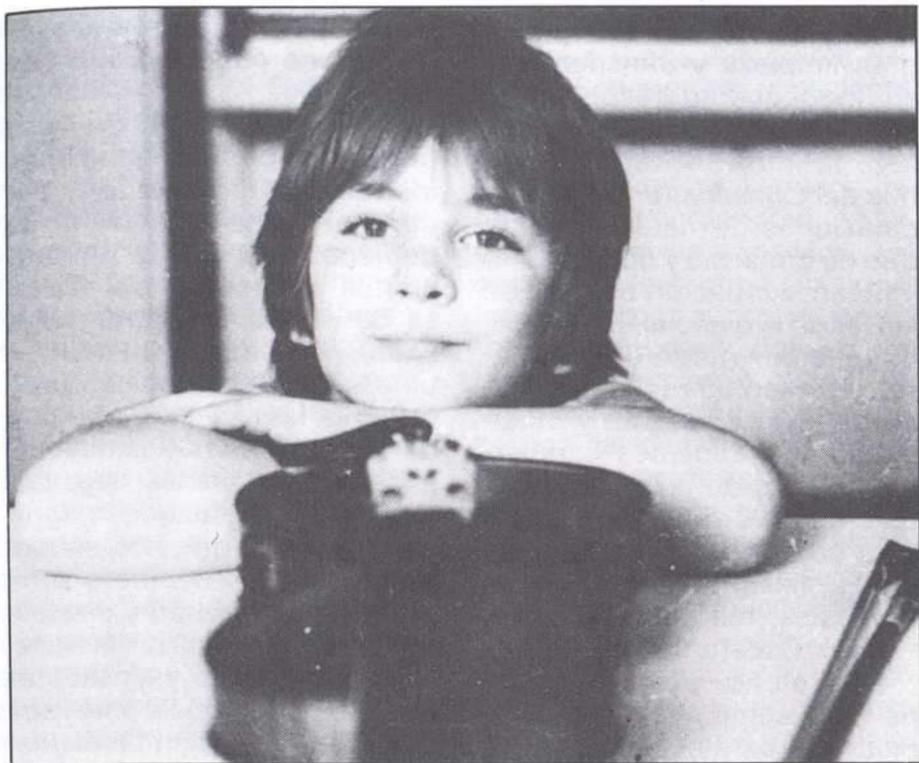
Mucha transparencia de sonido posee este valor incipiente del violín, unido a una correcta musicalidad. Le auguramos logros mayores en su ascendente carrera.

El quinto conservatorio

La región extremeña ha visto incrementado su número de conservatorios merced a un decreto del consejo de ministros de finales de noviembre. El quinto centro docente musical reconocido oficialmente en Extremadura se encuentra ubicado en el industrial pueblo de Montijo, a mitad de camino entre Badajoz y Mérida. La provincia de Badajoz cuenta con el Superior en la capital, Medio en Mérida y elementales de Don Benito y Montijo. Cáceres cuenta con uno de grado Medio en la capital.



Orquesta de Cámara de Liguria (Italia), conocida como «I Concertanti»



El pequeño niño prodigio Stefan Milenkovich

Un niño prodigio actuó en Badajoz

El pequeño yugoslavo de nueve años de edad, Stefan Milenkovich, actuó en Badajoz en concierto patrocinado por la Biblioteca Pública «Bartolomé J. Gallardo» del Ministerio de Cultura y la colaboración del Conservatorio local.

Posiblemente no veamos otro caso igual por estas latitudes. Sorprendente, inaudito el caso de este niño poseedor a tan corta edad de un historial admirable. Su figurilla apenas si destaca en el escenario un palmo por encima del piano y, sin embargo, lo llena cuando con su violín «Giuseppe Gagliano», de 1780, consigue sonidos maduros y llenos de arte. Mucho arte.

Este fue un concierto que no se presencia todos los días, totalmente memorizado por el fogoso instrumentista, poseedor de un dominio del arco impensable para su edad; lo hiende con gran convicción, con garra y claridad, pero sin dureza. Le escuchamos unos graves de auténtica categoría, buenos también los medios y voluminosos y bien timbrados los agudos. Valiente y muy seguro, sin decrecer la intensidad en las dobles cuerdas. Quizá algunos armónicos algo irregulares; no obstante, aunque quisiéramos ser un hiper-crítico feroz nos rendiríamos ante la evidencia de encontrarnos delante de un intérprete excepcional, capaz de ejecutar obras de tal envergadura, oídas con tanta seguridad y matices.

La **Sonata en Sol menor** («Didona abbandonata»), de Tartini; **Sonatina en Mi menor**, de Paganini; **La folia**, de Corelli-Leonard; **Sonatina en Re**

mayor, Op. 137, núm. 1, de Schubert; **Ave María**, de Bach-Gounod y **Fantasia Moisés** (para la cuerda de sol), de Paganini, configuraron las obras del programa. Su madre, Lydia Calnazo, le acompaña al piano con gran eficacia. Como extra oímos el famoso **Zapateado**, de Sarasate y el breve **Capricho**, de Chaikovsky.—**ENRIQUE MOLINA SENRA.**

BARBASTRO

XX aniversario de la Coral Barbastrense

La Coral Barbastrense ha celebrado su XX aniversario con unas jornadas Musicales. En primer lugar, su director y organista de la Catedral ofreció un concierto de órgano. Un concierto coral por la agrupación en el mismo templo fue un acto relevante. Ambos conciertos estaban formados por obras exclusivas de don Julio Broto, organista y director. El domingo 23 de noviembre tuvo lugar una jornada de confraternización con la Coral de Les Borjes Blancs, de Lérida, quien dio un concierto en el Teatro Principal. Actuando al final ambas corales que también habían solemnizado conjuntamente una Misa en la Catedral.

Antonio Arnal ofreció un concierto de guitarra muy admirado, y se presentó al público el joven pianista barbastrense Francisco Javier González, causando por su gran juventud una gran admiración. **ANETUS.**

BILBAO

El VI concierto de la Sociedad Filarmónica ha tenido como gran intérprete al clarinetista Gervase de Peyer, que acompañado al piano por Gwenneth Pryor, han ofrecido un brillante y amplio concierto, con obras de los compositores: R. Schumann, J. Brahms, M. Arnold, C. Debussy, F. Smitt, G. Pierne y F. Poulenc.

El historial artístico de Gervase de Peyer es extraordinario en las tres áreas en las que ha desarrollado su actividad, música de cámara, director y solista; ha grabado infinidad de discos, más de 60 obras y 15 conciertos con orquesta, siendo sus grabaciones recomendadas como las mejores versiones, etc.; esto es una pequeña información de este gran artista, que en su presentación en la Sociedad Filarmónica, ha demostrado la razón por la cual su nombre está situado entre los primeros solistas mundiales.

De su recital, diremos en términos generales, que fue muy bello en su total ejecución, junto a la colaboración muy digna de la pianista australiana Gwenneth Pryor.

El Orfeón de Sestao, siguiendo su tradicional costumbre con motivo de la Festividad de Santa Cecilia, ha ofrecido a sus socios y simpatizantes un concierto con la participación del Orfeón San Antón. Al Cine Amázaga de Sestao acudió numeroso público, ávido de poder escuchar las magníficas interpretaciones que ambos coros han ido desarrollando a través de la sesión. Como ya es también obligado a través de tantos años, el gran locutor Patxi García hizo la presentación y con su ameno modo de hablar fue explicando las particularidades de cada obra, así como diversas anécdotas de sus autores. En la primera parte, intervino el Orfeón San Antón, bajo la dirección de Alfredo Hurtado de Saracho, que llevó con gran acierto a su cincuenta voces mixtas en las obras siguientes: **Arno Hun Huntarik**, de Guridi; **Sei Abesti Labur**, de Donosti; **Beti Maite**, de Mocoroa; **Alles Hat Seine Zeit**, **Der Augenblick** y **Die Beredsamkeit**, ambas de Haydn, para finalizar con la obra de Haendel, **The King Shall Rejoice**.

La segunda parte corrió a cargo del Orfeón de Sestao, compuesto por 45 voces gra-

ves, magníficamente dirigido también por Santi Allende, buen conocedor de las posibilidades de su coro y que hace que en todas sus actuaciones consiga los éxitos más notables, no en vano cuenta con voces de gran calidad tanto en solistas como en lo general del coro. Las obras interpretadas por el Orfeón de Sestao, han sido las siguientes: **Zugana naiez jauna**, de Salaberri; **Gona Gorria**, de Jaroff; **Maitia Nun Zira**, de Uruñuela; **Guda Zitala**, de Lazkano; **Entre San Juan y San Pedro**, de Zubizarreta; **Gizon dantza**, de Escudero y **Pres du Fleuve etranger**, de Gounod.

Ante las prolongadas ovaciones del público que llenaba la sala, el Orfeón ofreció fuera de programa, la obra de Iparraguirre, **Adio Euskal Erriari**.

También se entregaron Medallas de Oro a los coralistas Angel Mintegui y Pedro Urquiza. Es digno de destacar a estos pueblos de la margen del Nervión, que tanto se preocupan por la cultura y señalar a los miembros que dirigen estas agrupaciones como en este caso a Pablo Vélez, Presidente y animador infatigable del Orfeón de Sestao.

Noticias

La Revista «Kulturberri» anuncia la inauguración del Conservatorio de Getxo, abierto a todo tipo de actos culturales, y ha preparado un programa de actos en el que intervienen: Joaquín Achúcarro (pianista); recital de canto a cargo del tenor Javier Solaun y barítono Santo Ariño, acompañados al piano por Maite Aranguren; Conjunto de Viento Metal del Conservatorio de Bilbao; Conjunto de Percusión del Conservatorio de Bilbao; Orquesta de Cámara Juan C. de Arriaga, y Coros: Irutasun, Biotz Alai y Coral Ondarreta.

También el Aula de Cultura de Getxo, presenta al pianista Nicolás Celoro, nacido en Lyon en 1968, que ha participado en el Concierto Europeo de Juventudes Musicales de España, en el Teatro Real de Madrid y Maratones de Madrid y Bilbao.

Este mismo pianista también ha actuado en el Conservatorio de Música J. C. de Arriaga en Bilbao, con obras de Chopin y Albéniz.

Por otra parte y organizado por la Junta Pro-Órgano de Romo, el Aula de Cultura de Getxo y la Universidad del País Vasco, el excelente organista José Manuel Azkue, ha ofrecido un concierto en la Parroquia de San Nicolás de

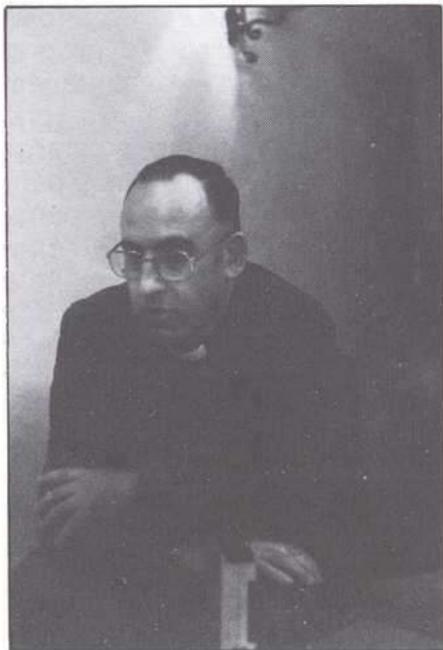
Bari de Algorta, en homenaje al gran músico vasco Jesús Guridi, en su Primer Centenario.

...

Hay que lamentar la triste noticia del fallecimiento de dos queridos y buenos profesores y compositores del Conservatorio Vizcaíno J. C. de Arriaga de Bilbao, don Angel Barraincua y don Arturo Inchausti (q.e.p.d.).—**JOSE URQUIJO RESPALDIZA.**

CACERES

El Monasterio de Guadalupe tuvo en sus años de esplendor una veintena de órganos de los que hasta nuestros días han llegado cuatro que han ido recuperándose desde el año 1924. Precisamente este año, recién restaurados los dos últimos, han vuelto a sonar los cuatro órganos históricos de la basílica: el monumental, el barroco, el realejo y el portátil, en la semana del 27 al 31 de octubre, en un ciclo de conciertos con el concurso de los instrumentistas Miguel del Barco, Adalberto Martínez Solaesa, Vicente Ros, Adolfo Gutiérrez Viejo y José Enrique Ayarra. Todos tuvieron oca-



José Enrique Ayarra, uno de los participantes en los conciertos de órgano del Monasterio de Guadalupe.

sión de emplear los cuatro órganos y cada uno de ellos aportó en su programa tendencias distintas y escuelas diversas por lo que fue un auténtico festival de música organística.

El ambiente musical de la capital cacereña no ha estado falto de interés este otoño entre la programación de la Asociación Musical Cacereña

y el VI Otoño Musical que la Diputación Provincial organiza durante los meses de octubre, noviembre y diciembre.

En el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Cáceres el 29 de octubre se dio un recital de canto y piano con Carmen Quintanilla y Luis Celada, haciendo en homenaje a Federico García Lorca en sus canciones populares y las siete canciones de Manuel de Falla. Gran naturalidad y fluidez en la emisión en el trabajo de la soprano que labra los detalles con precisión y sabe dar el acento adecuado a lo que interpreta. Contando con el dominio en el arte del acompañamiento de Luis Celada, redondearon un recital muy grato.

En la Semana de Santa Cecilia se aunaron los esfuerzos de la Asociación Musical, del Conservatorio Profesional de Música y de la Caja de Ahorros para ofrecer cinco conciertos para los que se contó primero con el pianista austriaco Markus Hinterhauser, en un recital con obras de Mozart y Schubert. Muy apegado al estilo

rococó en el primero y con gran limpieza y transparencia en todo cuanto tocó. Luego una velada singular la constituyó la intervención de alumnos del Conservatorio en combinaciones de flauta y piano, dúo de guitarras y bombardino y piano. Actuación otro día de la Banda Provincial de Música, dirigida por Antonio Luis Suárez y fomentada también desde el Conservatorio y finalmente, cerrando los conciertos, música de jazz con la actuación de Traditional Revival Jazz de Bratislava. La Misa del día 22, fiesta de la patrona de la música, fue cantada por el Orfeón Cacereño.

Este otoño, por otra parte, ha visto aumentadas las posibilidades para el estudio de la música en la provincia al abrirse la Escuela de Música de Naval Moral de la Mata que, bajo la dirección del Conservatorio «Hermanos Berzosa» de Cáceres y asistida por profesores de este centro, da mayores oportunidades y amplia respuesta a la demanda de aquella localidad en favor de la música.—**PAQUITA GARCIA.**

CORDOBA

Concierto de presentación de la orquesta "Ciudad de Córdoba"

Córdoba ya tiene orquesta sinfónica. Al igual que sus hermanas Sevilla y Málaga, Córdoba cuenta desde hace apenas un mes con un conjunto sinfónico digno. Hace unos siete años (a finales del 79) el Ayuntamiento de Córdoba decidió iniciar los trámites necesarios para transformar en orquesta la Banda Municipal. En realidad la idea estaba mucho antes en el pensamiento de una persona, una figura de la música en Córdoba, un músico cordobés: Luis Bedmar Encinas. Este músico es el verdadero artífice del «cambio». El caso es que hoy tenemos una orquesta sinfónica más en España y, lo mismo que cuando nace un nuevo ser, los músicos debemos felicitarnos y estar orgullosos, pues ¡ha nacido una nueva orquesta! Todo empezó cuando el Maestro Bedmar introdujo uno, dos y más violines en el conjunto municipal, es decir en la propia Banda Municipal. Fue un experimento único en

España a pesar de que en su día contó con muchos detractores y pocos admiradores. Exceptuando los violoncellos y contrabajos, introducidos en algunas bandas hace ya muchos años, solamente recordamos el caso de la Banda Republicana, antes Banda de Alabarderos y hoy Unidad de Banda y Música de la Guardia Real, en la que existieron dos plazas: violín y piano. Este y el de la Banda Municipal de Madrid, con una plaza de arpa (que creó el Maestro Villa), son los únicos casos en que en



El maestro Bedmar, un músico cordobés apreciado dentro y fuera de su tierra

una banda existieron instrumentos de cuerda propios de orquesta.

Después, calibrando qué profesores podrían estudiar un instrumento de cuerda, y por otra parte qué vacantes no se debieran anunciar al retirarse ciertos profesores, por tratarse de plazas de instrumentos exclusivamente de banda, no útiles en la orquesta, tales como la familia de los bugles, de los saxofones y también el exceso de clarinetes, llegamos al momento actual de la agrupación, en el que nos encontramos con un conjunto si no amplio, homogéneo y disciplinado. No se trata de valorar el esfuerzo, trabajo y sinsabores de estos años que como toda buena obra quedan en el anonimato, pero sí demostrar que cuando hay interés y una persona APTA se molesta, el fruto es positivo.

El 19 de octubre, con un sol típico de Andalucía, asistimos al concierto de presentación de la Orquesta Ciudad de Córdoba. En el programa encontrábamos obras de Rossini, Schubert y Beethoven. La obertura de **El turco en Italia** nos gustó, nos convenció. Muy bien violines primeros y segundos, discreta la madera y excelente el solo de trompeta por sonido y dicción. Los dos tiempos de la **Inacabada**, de Schubert muy correctos, destacando los tres solistas, flauta, oboe y clarinete en sus intervenciones por separado y en el unísono difícil de afinar de oboe y clarinete. Algún desajuste en la cuerda grave y alguna omisión en trompas y fagotes en las modulaciones, no empañan de ninguna manera el trabajo del conjunto.

Sin lugar a dudas la cuerda de cellos destacó en todo momento. Muy correcta la **Quinta Sinfonía** de Beethoven, bien llevada, sin alardes de ninguna especie, por Bedmar y con muchos aciertos. Nos extrañó no oír al flautín en las cuatro escalitas (tres en Do mayor y una en menor) tan conocidas y que se repiten ya en los comienzos de la coda; posteriormente nos enteramos de la inutilidad del instrumento momentos antes del comienzo del concierto. Sin embargo, comprendemos la ausencia del contrafagot, instrumento muy bien empleado por Beethoven al final de la **Sinfonía**, reforzando los bajos, pero no todas las orquestas pueden presumir de tenerlo, ya que su precio en el mercado llega casi a los dos millones.

El concierto entero deleitó a todo el público, el éxito fue colosal, el bautismo de la Or-

questa ya estaba consumado, el triunfo definitivo. El marco magnífico, pues el Gran Teatro de Córdoba, una vez restaurado, es apto para toda clase de espectáculos. Sólo nos resta felicitar a los componentes de la Orquesta «Ciudad de Córdoba», resaltando las cuerdas de cellos, flautas y trompetas y a los solistas de flauta, oboe (magnífico en la pequeña cadencia de la **Sinfonía**) y al concertino señor Báez, que conduce con maestría desde su puesto toda la cuerda. Para el Maestro Bedmar, nuestra más sincera felicitación. Sólo los que cultivamos el arte musical sabemos las horas que habrá empleado este hombre hasta conseguir el resultado tan satisfactorio del que hemos sido testigos. Y... como rezaba en el programa... *este es el comienzo de una etapa plena de ilusiones, en cuyo final vislumbramos, para nuestra Orquesta Ciudad de Córdoba, el reconocimiento y la consideración general.*—

ANTONIO MOYA.

LAS PALMAS

Sociedad Filarmónica

**Peter Schreier
y Norman Schelter**

La decana de las entidades musicales de España, inauguró su temporada con una «Schubertiade», a cargo del tenor Peter Schreier y del pianista Norman Schelter. No vamos a descubrir ahora las dotes musicales del tenor de Dresde, pues son conocidas de todo el público, pero sí señalar que Schreier se plantea el acercamiento a Schubert desde la perspectiva de la más canónica visión del romanticismo.



Peter Schreier, un verdadero maestro en su especialidad

Su lectura es completamente apolínea y absolutamente estricta. Schreier es consciente del papel de Schubert dentro del Romanticismo y así sus versiones de los «lieder» intentan, consiguiéndolo, establecer la forma canónica por excelencia, sin que esto signifique, como algunos interpretan, una cierta frialdad o un cierto distanciamiento. El tenor alemán es capaz de ofrecernos la cumbre del «lied» romántico desde esta perspectiva y esto es lo que engrandece su interpretación. Naturalmente, esta visión se enriquece con un exquisito fraseo, un prodigioso «legato», una perfecta técnica de canto (apoyada siempre en la parte superior de la cara) prodigiosa musicalidad, ausencia de portamentos, etc. Podemos llegar a comprender cuánto de modélico tiene el Schubert de Schreier.

Con estos datos es fácil adivinar el entusiasmo del público del Pérez Galdós en la prodigiosa versión del **Canto del Cisne**, destacando del ciclo aquellas canciones como «La nostalgia de la primavera», «Serenata» y «El doble», más adecuadas a la voz lírica del cantante.

La segunda parte comenzó con un poderosísimo «Amor eterno» que abrió la serie de **Siete canciones sobre textos de Goethe**, y donde el tenor como muestra de su versatilidad mostró todas las variaciones y alteraciones de la forma canónica.

El pianista Norman Schelter fue algo más que un aceptable acompañante y se manifestó a la altura de la voz, sin entrar en competencia con ella.

Rafael Oleg y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

El segundo concierto de la temporada de esta veterana entidad estuvo ocupado por este joven violinista que interpretó el archiconocido **Concierto**, de Mendelssohn. La impresión general es que Oleg se acerca a esta obra desde una visión analítica, que le confiere una moderna perspectiva a una obra de repertorio. Oleg recrea e incide en aquellos momentos que son los esenciales en la concepción del discurso musical, con lo cual establece, de una manera analógica, una estrecha relación entre Romanticismo y Expresionismo alemán. Versión que resultó para muchos controvertida, y para otros apasionante. En cualquier caso Oleg presentó una mag-

nífica afinación, y el en general PEQUEÑO sonido del instrumento se vio compensado con una exquisita musicalidad.

La orquesta bajo la dirección de Max Bragado Darman, su director titular, interpretó una descarnada versión de la **Sinfonía núm. 6**, de Tchaikovsky. Huyó el joven maestro de las desgraciadamente frecuentes empalagosas versiones de la música de este compositor, para ofrecernos una lectura que marcó la gran tensión emocional que subyace en la partitura. Max Bragado destacó todas las aristas, todos los momentos amargos, consiguiendo presentar una sinfonía absolutamente fiel al espíritu de esta música epigonal, sin dar el más mínimo respiro a la audiencia, ni tan siquiera en el «Vals» del segundo movimiento, que muchas veces nos evocaba ciertos aires de la **Fantástica**. En suma, versión plausible e interesante de Max Bragado que está realizando un encomiable labor con una Orquesta que se supera en cada actuación. No podemos olvidar, por modélica, la interpretación de la **Serenata para cuerdas**, de Dvorak, que abría el concierto.

Freire, Stegenga y Ludwig

La veterana entidad inició su programación de noviembre con el pianista Nelson Freire y la Filarmónica de Gran Canaria dirigida por Max Bragado Darman, con un programa conmemorativo Liszt. Los poemas **Hamlet** y **Los Preludios**; el **Concierto núm. 1 para piano y orquesta** y el **Totentanz** para la misma agrupación componían el programa de este concierto donde hubo de todo. Los poemas sinfónicos fueron abordados por Max Bragado Darman con un idiomatismo digno de encomio. La bellísima y al tiempo compleja página de Hamlet marcó la pauta, por su claridad expositiva, de lo que sería la visión de nuestro director sobre Liszt, y que culminó en una brillante y transparente visión de **Los Preludios**, que fue el mejor momento del concierto. Algún mal entendido se debió dar entre director y pianista, pues los resultados de las dos obras no tuvieron la calidad deseada. Una cierta superficialidad en la concepción de las obras por parte de Freire que se tradujo en unos «tempi» excesivamente rápidos, pudieran haber sido la causa de este desajuste. Freire se nos mostró más técnico, que inspirado; más brillante que contenido. Su



El pianista Nelson Freire actuó a las órdenes de Max Bragado Darman

versión del concierto lisztiano no convenció a casi nadie. Su **Totentanz** pasó sin pena ni gloria.

El tercer concierto del mes corrió a cargo del cellista holandés Herry Jan Stegenga y la Orquesta, bajo la dirección de su titular. Previsto en un principio los **Conciertos de cello** de Haydn, Do mayor, y Boccherini, Re menor, al final sólo fue interpretado el segundo, cosa que si en un principio pudo molestar al respetable, al oír la pobre versión de Stegenga, fue de agradecer que se suspendiera la pieza haydiana. Pobre de sonido, musicalmente nulo, e incluso desafinado, la prestación de Stegenga es para olvidar. Se salvó del concierto unas brillantes, efusivas y sentidas **Danzas de Galanta**, de Kodaly, a la que Max Bragado Darman supo extraer todo su contenido.

El último concierto corrió a cargo de Christa Ludwig, que volvía a la Sociedad Filarmónica, cuando se cumplían diez años de su primera presentación en Las Palmas para la misma entidad. Un programa denso y largo con «lieder» de Schubert, Debussy, Mendelssohn, Liszt, Dvorak y Mahler fue la apoteosis de esta gran cantante. El prodigioso «legato», la exquisita musicalidad, la intención en la expresión, que promueve la perfecta conjunción entre texto e idea musical, fue la norma habitual de este nombre legendario de la lírica mundial. Si apreciamos el lirismo de Schubert y nos emocionamos con los **Rückert lieder**, de Mahler, no menos excitante fue la experiencia mórbida de las canciones de Debussy, la transparencia de Mendelssohn y la contagiosa alegría de las **Canciones Gitanas** de Dvorak; a cada compositor Christa Ludwig, intentó, consiguiéndolo, pene-

trar en la más profunda de sus ideas musicales. Charles Spencer, desde el piano, fue un notable interlocutor.

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Esta entidad, de especial importancia en la vida cultural de las islas, fue la primera en iniciar su temporada de conciertos, al primero de los cuales no pudimos asistir por encontrarnos ausentes; el segundo de su programación contó con la presencia del pianista Enrique Pérez de Guzmán, que interpretó las **Noche en los Jardines de España**, de Falla, obra que el pianista supo interpretar con el misterio y la sutileza de matices que la caracterizan y que tuvo su feliz acompañante en un prodigioso Max Bragado y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, apasionadamente entregada a la partitura. La obra fue planteada desde un cierto distanciamiento, adecuado al carácter casi mágico de su estructura musical, mostrando el intérprete solista un delicado pianismo, acompañado siempre de una apreciable musicalidad.

Max Bragado se plantea, en general, las obras desde una profunda base analítica, desde una descomposición de sus elementos constitutivos. Con ello consigue transmitirnos la partitura desde una perspectiva muy didáctica. Esta manera de interpretar es sobre todo interesante cuando se enfrenta a obras tan conocidas como puede ser la **Suite núm. 2 de El sombrero de tres picos**, de Manuel de Falla, donde descubrimos sonidos insospechados. Hay que hacer notar que nos pareció interesante, en esta línea, el que el joven maestro acentuara los rasgos expresionistas de la obra, renunciado a realizar la demasiado extendida lectura colorista y folclórica que se suele hacer. El resultado fue una apreciable versión donde sin renunciar a su brillantez intrínseca, se destacó la modernidad de la obra.

Unas coloristas y un tanto superficiales «Danzas» del ballet **Estancias**, de Ginastera, y una austera lectura de la **Suite Sinfónica** que sobre temas de Scarlatti realizara Miguel Angel Coria, completaron el programa de esta entidad, que cada día alcanza una mayor cohesión y calidad.

Otros conciertos

El pianista Enrique Pérez de Guzmán dio un recital en la

Casa de Colón de las Palmas con obras de Bach, Liszt, Chopin y Falla, destacando la transcripción que el propio pianista hiciera de la suite de **El sombrero de tres picos**.

Se presentó en el Club Prensa Canaria el Quinteto de Metales de Las Palmas con obras de Mouret, Bach, Maures, Simmes, Grieg, Rathaus, Cheetham y Nagel. Deseamos a esta formación de cámara, formada por los profesores Castañeda, Sala, García, Fabré y Falcón, de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, toda clase de éxitos en esta prometedora andadura musical.—CORRESPONSAL.

NAVARRA

Comienzo sinfónico del Curso

Las tres sociedades con curso estable en Navarra han presentado ya su programación y celebrado los primeros conciertos. Se confirman la regularidad, la calidad y la mejora en todas ellas.

La Sociedad Filarmónica ha comenzado, como ya es costumbre en ella, con una gran orquesta, la Filarmónica de Ostrava, que abrió la temporada de conciertos con un programa poco habitual dedicado a Liszt; es el comienzo de un curso prometedor donde estarán presentes los Virtuosos de Moscú, con María Joao Pires e I Musici, entre otros. Felicitamos una vez más el planteamiento que hace esta sociedad, que a pesar de la dificultad que le supone la poca capacidad del teatro para la demanda que tiene, ofrece, casi milagrosamente, unas actuaciones de gran altura a tan bajo presupuesto.

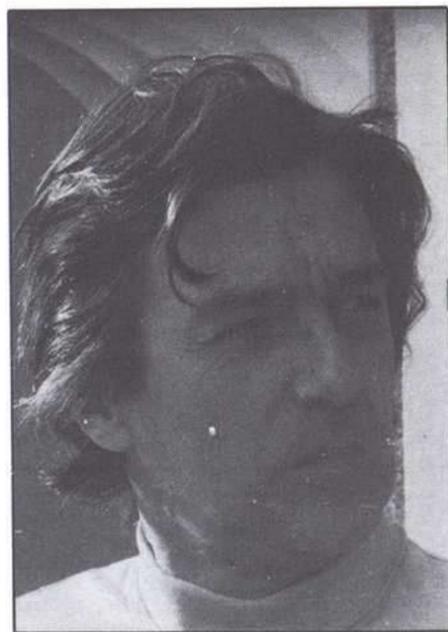
La Sinfónica de Euskadi se consolida en Pamplona con una temporada estable que ha sido bien recibida por el público. Sus abonados son más que el pasado año, y la orquesta, superado el primer escollo de la dimisión de Max Valdés, nos ha brindado unos muy buenos conciertos con directores invitados al frente.

La Orquesta Santa Cecilia. De todos modos lo más importante ha sido la presentación de curso que ha hecho la Orquesta titular de Navarra, con una programación prácticamente cerrada, con la intervención de importantes solistas, de directores invitados, e incluso la inclusión de algunos estrenos absolutos. Desde

luego tenemos que darnos cuenta de que la cultura de un país se mide por lo que se hace en ese país y no por la capacidad económica que se tenga para traer artistas de fuera.

Por fin la Orquesta va encaminada hacia la profesionalización; tiene un presidente, Juan José Aristegui, que tiene los criterios claros en este punto, y el sistema que sigue la secretaria de hacer el concierto los viernes de modo fijo es ya pensando en el sistema de las orquestas profesionales. Lo mismo se puede decir de la contratación de los solistas y de los directores invitados, que hace que los componentes de la Orquesta se abran a todas las tendencias y modos de dirigir. Jacques Bodmer, el titular, y Máximo Oloriz el subdirector, plantean un programa denso, de duro trabajo y muy variado. Los catorce conciertos cuentan con varios estrenos y además de darse en Pamplona se darán también en las principales ciudades navarras. Desde aquí apoyamos la profesionalización de la Orquesta porque en una ciudad todo lo referente a la música nace de su orquesta: los coros, tan abundantes y buenos por aquí, sólo alcanzarán pleno desarrollo si la orquesta puede trabajar con ellos de modo profesional; a partir de la orquesta se puede organizar el montaje de alguna ópera, e incluso el ballet sólo se desarrolla a través de las grabaciones que haga con su orquesta. Deseamos, pues, el apoyo total a la Orquesta por parte de los organismos públicos, puesto que capacidad de gestión interna hay de sobra.

Pasando ya a los dos primeros conciertos que han puesto en el atril Bodmer diré que las intervenciones solistas de Jorge Caryevschi en la flauta y



Jacques Bodmer, director titular de la Orquesta Santa Cecilia

Amiram Ganz al violín, fueron brillantes, con un acompañamiento orquestal siempre medido y justo y de empastado arropamiento. Bodmer, hombre suelto dirigiendo, lo hace sin batuta, marca de arriba a abajo con precisión y rotundidad, a la vez que con gran suavidad; dirige prácticamente de memoria un Mozart muy hermoso y da con profesionalidad y técnica pura el estreno de E. de los Reyes, un joven premiado por el Gobierno de Navarra.

El sonido del membrillo

Organizado por la Asociación de Amigos del Órgano de Navarra y patrocinado por el Gobierno Navarro, se han ce-



lebrado unos conciertos de órgano en diversas localidades navarras, para sacar al aire el sonido prodigioso de esos bellos e irremplazables órganos de nuestras iglesias. Si impresionante fue el dado por Enrique Ayarra en el gran órgano de la Catedral de Pamplona, ejemplar resultó el de Lecumberri interpretado por Agustín Ezurmendi y el coro que dirige Miguel Echarri; y digo ejemplar porque este concierto suponía la inauguración del órgano de la iglesia, comprado porque el pueblo LO NECESITABA. Ha sido el procedimiento al revés de lo que suele ocurrir en otros sitios, que se destruyen los órganos o no se cuidan los que ya se tienen. Esto supone un nivel cultural y un hacer bien las cosas en el pueblo navarro de

Lecumberri, que lo cito con verdadero cariño. El dado por Julián Ayesa y Joaquín Chasco a la trompeta constituyó también un éxito en la ciudad «camino compostelana» de Puente La Reina. Y el de Tafalla también. Pero quiero resaltar un poco más el dado por J. Ignacio Martínez Zabaleta y Pablo Martínez, éste a la trompeta, porque el sonido del órgano de la parroquia de San Miguel de Larraga es uno de esos sonidos únicos e irrepetibles, un poco ACENCERRADOS, con la trompetería torrencial, y los registros descarados pero bellísimos y puros, como antes de que la música sufriera estilismos y afecciones. Martínez Zabaleta, con una interpretación magistral, sacó al instrumento todo su partido en unas registraciones variadas, contrastadas y sorprendentes. Pablo Martínez, con la trompeta barroca, estuvo a la altura de las partituras barrocas, brillantes y difíciles, que salvó con gran técnica; era gozoso escuchar a la trompeta en unos «pianos» y «crescendos» impresionantes. Los sonidos de estos órganos en otoño tienen la textura del membrillo maduro, su aroma y su color.

La música de Eros en otoño

El Orfeón Pamplonés, bajo la dirección de su titular José Antonio Huarte, y con el grupo de percusionistas de Ma-



drid ha seguido una cierta tradición y después de montar el pasado año los **Carmina Burana**, de Orff, este año ha interpretado los **Catuli Carmina**, poemas de gran fuerza sonora y expresiva, excelentemente interpretados por el Orfeón, en brillantez y expresividad; con todas las ganas y entusiasmo que sólo se da en

una coral de estas características. El Orfeón también rindió homenaje al P. Donostia, músico del que ha llevado partituras por el mundo entero, ya que en su repertorio de voces solas lo interpreta muy a menudo. Esplendidos los solistas; limpia y sobrada en los agudos María José Bayo, una de las grandes promesas de sopranos; y muy bien en su papel G. Beruete, voz potente y timbre exacto y muy apropiado para esta obra.

El sonido de las garzas

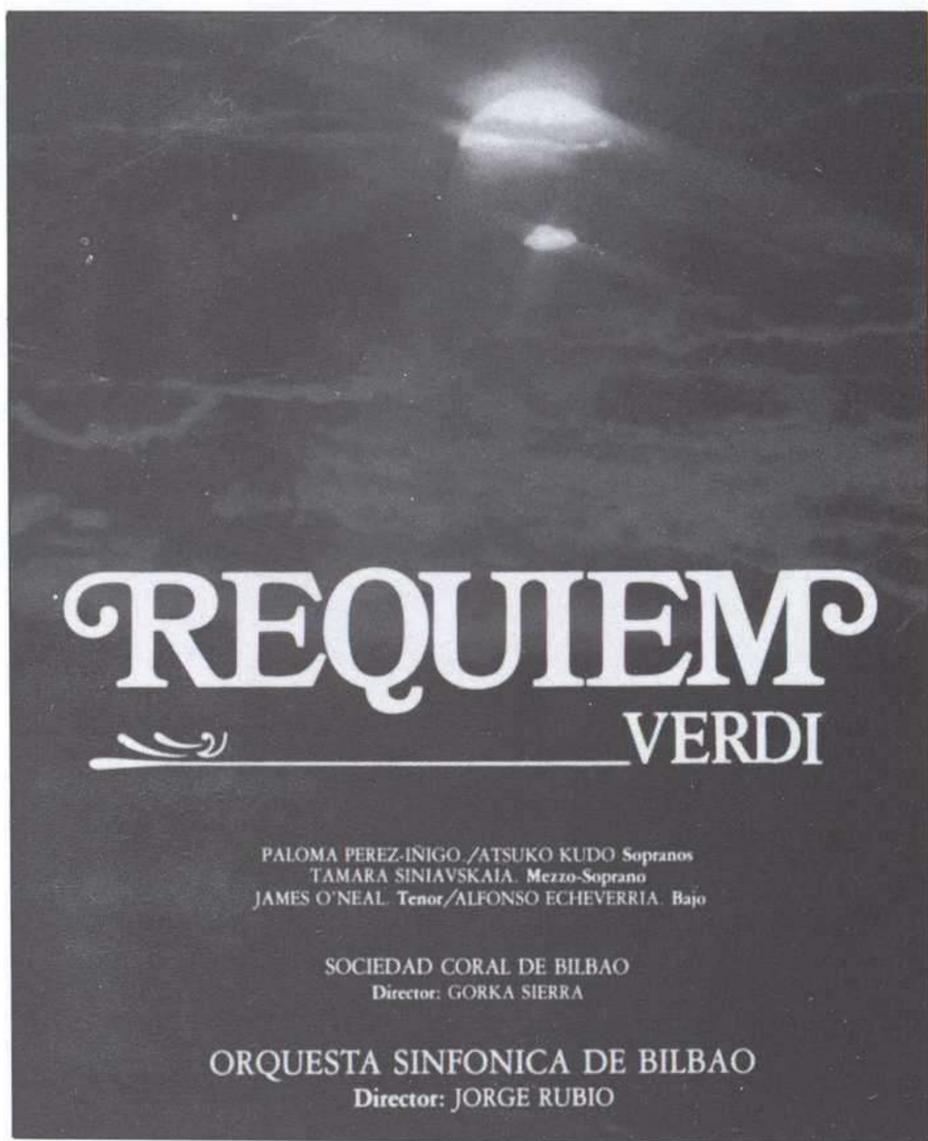
El Gobierno de Navarra ha organizado una serie de conciertos en toda la geografía navarra coincidiendo con el otoño. Cuando escribo esta crónica sólo se han celebrado algunos. Me detengo en el interpretado en el Goyarre por Tete Montoliu y una banda de jazz, que interpretaron una velada jazzística, clásica y mostrando todas las sonoridades y riquezas de los instrumentos de metal y percusión, así como del piano. Recuerdo los dúos de trombón de varas totalmente empastados, de sonido redondo, cálido y rojizo, con sus cuellos estirados. La buena música de jazz también goza de gran aceptación entre los melómanos.—**FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI.**

TOLEDO

«Requiem» de Verdi

La catedral de Toledo es un marco formidable, aunque sin duda no reúne las condiciones deseadas para el numeroso público que suele asistir a este tipo de conciertos. Una vez más señalamos que hace falta una organización más eficaz por parte de la Junta de Castilla-La Mancha, ya que hace lo más (patrocinar el concierto con entradas gratuitas) y se olvida de detalles que sientan muy mal al público: hacer esperar una hora en la cola para después no hacer respetar los distintos sectores en las localidades. De todas formas reconocemos que se va notando ya cierta EXPERIENCIA y RODAJE. Por eso nos permitimos una sugerencia para futuros conciertos en la Catedral: la instalación de dos pantallas de video para las dos naves laterales.

Aunque el ambiente era



bastante frío, por no decir gélido (a pesar de la calefacción provisional instalada), el público lo fue calentando a medida que iba escuchando la obra con su emoción e interés.

La Sociedad Coral de Bilbao dio muestras del gran momento por el que atraviesa y del BUEN HACER MUSICAL. Un Coro joven que responde con entusiasmo y vida. Un Coro formado sabiamente por su gran director Gorka Sierra. Fue quien mayores aplausos obtuvo del público, sin lugar a duda, y con todo merecimiento. Nos encantó igualmente la soprano Atsuko Kudo, con su voz limpia, cristalina, transparente, ágil y a la vez potente. Es una voz que atrae y cautiva al público. Tampoco se quedó atrás la mezzo-soprano rusa Tamara Siniavskaia, con su gran amplitud y timbre cálido. Una voz preciosa que quizá lo único que la falte es una mejor articulación del texto, ya que resultaba totalmente ininteligible. Al bajo Alfonso Echeverría quizá le faltó, en algunos momentos, un poco de potencia; pero lo suplió muy bien con su buen estilo y una perfecta dicción. No diremos lo mismo del tenor neoyorquino quien, a mi juicio, fue el más flojo del cuarteto. La Orquesta Sinfónica de Bilbao estuvo bien ajustada, lo cual no deja de ser un gran mérito dada la colocación tan esparcida que tenía y dado también el frío que hacía. En cambio el direc-

tor, Jorge Rubio, estuvo más bien modesto y poco expresivo. Pasó casi totalmente del coro, en una obra coral casi por excelencia. En ocasiones estuvo francamente deficiente (final del «Sanctus», por ejemplo).

En resumen, pudimos escuchar una interpretación digna del **Requiem** de Verdi, con momentos incluso fantásticos y llenos de emoción. Una emoción que aumentó la intervención casi perfecta del Coro y de algunos solistas. Fue una versión que cautivó a gran parte del público toledano. Un público más bien frío y poco sensible para este tipo de conciertos, quizá porque no está muy acostumbrado a oír música en vivo. En este sentido hay que agradecer a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha el esfuerzo por hacer llegar la música seria a todo el público.—**FRANCISCO JAVIER LARA.**

VALLADOLID

II Semana de Música de Cámara

Con el patrocinio y organización de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular y en su Salón de Actos, ha tenido lugar del 20 al 23 de

DENON

LA MARCA DE REFERENCIA

LECTORES DE COMPACT DISC

DENON en todos los modelos de su gama de reproductores compact disc aplica soluciones propias y exclusivas derivadas de su gran experiencia en grabación digital profesional. Como consecuencia sus resultados acústicos han sido reconocidos como superiores en las pruebas de las revistas especializadas de todo el mundo. Por algo DENON es la marca que inventó la grabación digital de sonido.



DCD-1500

octubre la «II Semana de Música de Cámara de Valladolid», incluyendo cuatro conciertos: una Orquesta de cámara, el Trío de Arcos «Adagio», el Grupo de cuerda «Arión» y un recital de piano a cuatro manos a cargo de Carmen Deleitto y Josep Colom.

De entrada, hay que alabar este intento de potenciar un género como el camerístico, tan exigente y complicado de realizar y más cuanto que los intérpretes que se presentan son jóvenes músicos, aún faltos de la imprescindible madurez para la correcta preparación de este tipo de programas. Quizá lo ampuloso del nombre de la Semana dé una idea equivocada de lo que luego se puede escuchar, pues la programación habitual de las sociedades de conciertos de la ciudad ofrece en este campo mejores realizaciones. Sería éste un detalle a meditar por la organización para, al menos, completar el ciclo con algún conjunto de verdadera talla (que también los hay nacionales en diferentes combinaciones), que sirviese de meta a conseguir para el resto y de orientación correcta al público que asiste a estos conciertos gratuitos, que puede formarse una idea equivocada, contraria al objetivo que se pretende conseguir, pues la música de cámara exige una perfección técnica en los intérpretes y un profundo estudio de las partituras, para que sea apreciada verdaderamente por el oyente poco avezado a este tipo de agrupaciones.

La Orquesta que abrió la Semana se produjo con dignidad, superando los escollos que planteaba el variado programa; mejor sonido en los violines y subiendo el nivel del contrabajo al avanzar el concierto, quizá por irse adaptando mejor a la acústica de la sala. El problema de ser los mismos componentes los que

formaban los otros grupos a trío, cuarteto y sexteto de los conciertos segundo y tercero, resultó un hándicap en cuanto a la similitud de sonido, pero se notó un esfuerzo por dotar a cada conjunto de su propia personalidad, detalle que es muy de agradecer.

El concierto de piano a cuatro manos, tan infrecuente hoy ya en las programaciones, tuvo muy buen nivel, apoyado en la categoría de los intérpretes que, como Josep Colom especialmente, han demostrado como solistas individuales. El repertorio elegido era originalmente escrito para esta combinación, lo que supuso un tanto más en la buena velada ofrecida.—**FRANCISCO JOSE TASCÓN VEGA.**

VIGO

Un nuevo grupo musical iniciará una serie de conciertos en varias ciudades, a partir del de su presentación, que tendrá lugar en el Círculo Mercantil e Industrial de Vigo. Será la Orquesta de Flautas de Galicia: una decena de jóvenes preparados y dirigidos por Miguel de Santiago.

Ocasionalmente, incorporarán instrumentos de otro tipo, según la música a interpretar; en principio han añadido una espineta.

Lo mejor que se les puede desear es que gusten al público, de modo que éste sea su más eficaz crítico y óptimo mecenas. Logro desvanecido en lo previsto por tantos artistas cuyo deseo es, cuando no hay subvenciones, dedicarse a la enseñanza de los conocimientos que les han permitido pasar exámenes, pero nunca han sido mostrados a público alguno.—**ENRIQUE C. ABLANEDO C.**

Cursos, becas y concursos

□ El Maryland Summer Institute for the Creative and Performing Arts anuncia la convocatoria del **Concurso Internacional de piano William Kappel**. Las pruebas, que tendrán lugar entre el 9 y el 18 de julio de 1987 en College Park, Maryland, EE. UU. están abiertas a pianistas cuyas edades estén comprendidas entre 16 y 32 años. El total de la bolsa de premios asciende a 40.000 \$, con un primero de 15.000, que incluye un recital en Nueva York y un concierto con la Orquesta de Filadelfia en el verano de 1988. Las pruebas finales se realizarán en el Concert Hall del Centro Kennedy de Washington, con la participación de la Orquesta Nacional de aquella ciudad, dirigida por Stanislaw Skrowaczewski. Para más información dirigirse a Donald Reinhold, Universidad de Maryland, College Park, Maryland 20742, USA.

□ La Fundación Juan March inició en 1981 una nueva manifestación de actividades musicales que, con el título de **Tribuna de Jóvenes Compositores**, se concreta en la organización de conciertos constituidos por obras no estrenadas ni editadas de compositores españoles menores de treinta años. Se han celebrado ya cinco de estos conciertos en el mes de mayo de los años 1982, 1983, 1984, 1985 y 1986. El sexto tendrá lugar en la primavera de 1987. La inclusión de una obra en este concierto conlleva la edición de la partitura en facsímil y su grabación en cinta. Tanto la grabación como la partitura son puestas a disposición de los propios compositores, crítica musical, medios de difusión e instituciones culturales, a través del *Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea*.

La selección de las obras para este sexto concierto será hecha por un Comité de Lectura formado por Manuel Castillo, Cristóbal Halffter y Antón Larrauri. Para más información, dirigirse a: Fundación Juan March, Castelló, 77. 28006 Madrid.

□ El Instituto de Estudios Giennenses, con el patrocinio de la Diputación Provincial de Jaén y su Instituto de Cultura y la colaboración del Ayuntamiento de la ciudad, convoca el **XXX Concurso Internacio-**

nal de Piano «Premio Jaén». Como en ocasiones anteriores, podrán participar en el mismo todos aquellos pianistas que lo deseen, con la sola condición de no haber obtenido el «Premio Jaén» en ediciones pasadas. La inscripción se podrá realizar hasta el 3 de marzo del presente año, inclusive. Los premios serán cuatro (1.000.000, 500.000, 250.000 y 100.000 pesetas), más uno especial, Premio «Rosa Sabater», de 150.000, que otorga el Ayuntamiento. Habrá dos pruebas eliminatorias y la final. Para más información, dirigirse a la Secretaría del Instituto de Estudios Giennenses, Palacio Provincial, Jaén.

□ Organizado por el Festival Internacional de Música de Praga, se convoca el **39 Concurso Internacional «Primavera de Praga»**, en esta edición de 1987 dedicado al violín, trompa, trompeta y trombón. Las pruebas tendrán lugar entre el 22 de marzo y el 2 de abril (violín); 1 al 8 de mayo (trompa); 2 al 9 del mismo mes (trompeta) y 3 al 10, también de mayo, en lo que se refiere al cuarto instrumento. El plazo de inscripción finalizará el 31 de enero (trompa, trompeta y trombón) habiendo quedado ya cerrado el de violín. Los respectivos premios serán: tres para violín (25.000, 18.000 y 10.000 coronas checas) y otros tantos para los restantes instrumentos, de 12.000, 8.000 y 5.000 coronas. Para más información, Dum Umelcu, Alsovo Nabrezi 12, CS-11000 Praha, Checoslovaquia.

□ El CPM (Conservatorio Profesional de Música) de Manresa, convoca el **4º Premi «Ciutat de Manresa» para piano**, que tendrá lugar los días 19, 20, 21 y 22 de febrero del presente año. Los premios se reparten en tres categorías (A, B y C), estando limitada la tercera sólo a estudiantes catalanes. En las otras dos se admiten estudiantes de cualquier nacionalidad. La categoría A está abierta a estudiantes de edades comprendidas entre los 18 y 25 años. La B a estudiantes de 14 a 18 años. Y la C queda limitada a participantes de hasta 13 años. En categoría A los premios serán de 300.000, 100.000, 20.000 (dos de estos últimos) y 150.000 pesetas. En la B, 150.000, 50.000 y dos de 10.000 pesetas.



la mà de guido

Notendruckcomputersystem
Computerized Music Setting System

- Venda de Software (Notació i interpretació de solfes)

MUSIK
MESSE
FRANKFURT

STAND 8A 48



La mà de guido
Apartat 22
E-08200 Sabadell
Barcelona - Spanien

- Servei a partir de 700 ptes. la pàgina
- Indispensable per a Editorials i compositors professionals

BUENOS AIRES

(Argentina)

RECITALES Y CONCIERTOS A CARGO DE ESPAÑOLES

Por Néstor Echevarría

La temporada del Teatro Colón se vio animada por una auténtica embajada artística española: la Orquesta Nacional de España, en pleno, con Frühbeck de Burgos; Caballé y Carreras en recitales líricos, y Miguel A. Gómez Martínez en la OFBA. Una coincidencia que produjo memorables jornadas distanciadas todas escasas semanas.

En múltiples ocasiones me ha tocado informar, desde mi corresponsalía, sobre la presencia de españoles en Buenos Aires, entrevistándolos muchas veces, dado que siempre han sido frecuentes sus participaciones en las temporadas argentinas.

Pero lo sucedido esta vez, vale decir, una casi coincidencia en el calendario, fue singular; en contadas semanas desfilaron por el escenario del primer coliseo porteño esa serie de visitas de que doy cuenta en el encabezamiento de este despacho.

Inició el desfile hispano, en el podio de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, en una nueva visita, Miguel Ángel Gómez Martínez. Lo hizo con un festejado concierto en el que dirigió la **Obertura "Coriolano"**, de Beethoven, el **Triple Concierto**, del mismo autor, y en el cierre, la

Octava Sinfonía, de Dvorak, obras que vertió con convicción y relieve dejando una impresión muy favorable.

A poco, dos acontecimientos casi simultáneos: la primera gira suramericana de la Orquesta Nacional de España, con Rafael Frühbeck de Burgos a su frente, y la reaparición, tras 20 años de ausencia, de Montserrat Caballé.

Voy a ir por partes. La Orquesta Nacional de España hizo su aparición, por primera vez, en el Teatro Colón, demostrando su capacidad y enjundia, impactando al público de Buenos Aires, y también de otras ciudades del país (Rosario, Córdoba, Mar del Plata) donde extendió su gira.

En esta serie de conciertos se escucharon notables versiones de obras de Manuel de Falla, **El amor brujo** y **El sombrero de tres picos**, así como también de **Noches en los jardines de España**, cuyos solos pianísticos estuvieron a cargo de Joaquín Achúcarro, quien acompañó en esta TOURNEE a la Orquesta, lo mismo que Narciso Yepes, que tocó el **Concierto de Aran juez**, de Rodrigo. Hubo también aplaudidas versiones de Dvorak (la **Sinfonía "desde el Nuevo Mundo"**), también Brahms y bastante música hispana: Granados, Turina, Chapí, Jiménez. Un recuerdo gratisimo sin dudas.

Retorno de Caballé y Carreras

En el terreno lírico las cosas estuvieron tanto o más movidas. La vuelta de Montserrat Caballé fue una apoteosis para los melómanos porteños. Veinte años de ausencia fueron, sin duda, un lapso excesivo. Y la gran soprano se prodigó complaciendo al máximo ese cariño de que goza aquí. En sus dos conciertos en el Colón, abarrotado de público, cantó ocho agregados en el primero y siete en el segundo (generosidad de PROPINAS para un público que la aguardaba entusiasmado).

Aunque personalmente había tenido ocasión de escucharla en otros escenarios mundiales, debo recalcar que todos se admiraron del momento vocal, indecli-

nable, amén de la sapiencia de cantante, de la personalidad tan bien conocida.

Acompañada al piano por Miguel Zanetti, reiterado pianista de cantantes hispanas, Montserrat deslumbró y recibió calurosas ovaciones. De tener que citar —cosa difícil por cierto— algunas de esas muestras magistrales de «bel canto» aquí exhibidas, podría quedar como antología el aria «Sola son io» de **Sancia di Castiglia**, de Donizetti, jamás cantada en estos lares; toda una serie de Vivaldi, otra de Haendel y en fin, muchas del repertorio tradicional y del español. Un retorno inolvidable.

Mientras tanto, algunas semanas después, habría de volver la temperatura del público de ópera a su límite máximo. Volvió José Carreras (tras trece años de ausencia) en un recital conjunto con la ascendente y notable mezzo griega Agnes Baltsa. A teatro repleto, efervescente, cantaron y alternaron arias y dúos. Carreras mostró su expresividad y buen gusto musical, al servicio de un «Improvisso» de **Andrea Chénier** que arrancó una dilatada ovación. Lo mismo ocurrió con su versión del «Lamento de Federico», de **La Arlesiana**, de Cilea, y con una magistral versión de «Ah, la paterna mano» del **Macbeth** verdiano. Entretanto, Agnes Baltsa impactó por su instinto teatral y musical, la posesión de un extenso registro vocal, que tiene un espectro hacia el agudo propio de las sopranos, y una capacidad musical y resistencia física singulares. Desde su primera intervención con el aria de **La Donna del Lago** de Rossini, pasando por el «rondó» de **La Cenerentola**, hasta **Carmen**, **Cavalleria**, la escena de «Amneris» del cuarto acto de **Aida**, reveló, como es notorio, el porqué de su primera línea actualmente. El dúo final de **Carmen** fue el epílogo de este recital mutuo, donde Carreras y Baltsa fueron ovacionados largamente. El agregado al programa fue una sorpresa singular y tuvo también un hálito de gracia y comunicación. Fue el «Brindis» de **La Traviata** verdiana, e hicieron participar al público en la parte coral. Otra jornada digna del mejor recuerdo para el público de Buenos Aires.



Miguel Ángel Gómez Martínez (izquierda). A la derecha, Agnes Baltsa y José Carreras, en una representación de *Carmen*.

LA PAZ

(Bolivia)

Por M.^a Teresa Rivera de Stahlie

La llegada de la primavera (otoño en Europa), marcó una intensa actividad artística en La Paz, capital administrativa, donde se suele notar una mayor inquietud —sobre todo musical— en comparación con otras capitales de Departamento.

La reposición de **Carmina Burana** de Carl Orff fue un brillante inicio de la temporada de conciertos. La Orquesta Sinfónica Nacional, Sociedad Coral Boliviana, y los solistas Gastón Paz, baritono; Lana Kemp, soprano, y Sergio Valdivia, tenor, fueron dirigidos por el maestro Carlos Rosso.

El coro de niños de la Sociedad Coral que debutó en esta obra sinfónico-coral, fue fundado hace cinco años y viene a llenar una necesidad primordial, ya que en años anteriores, cuando se hizo esta Cantata, hubo que importar al Coro de los Valles, excelente grupo de Cochabamba.

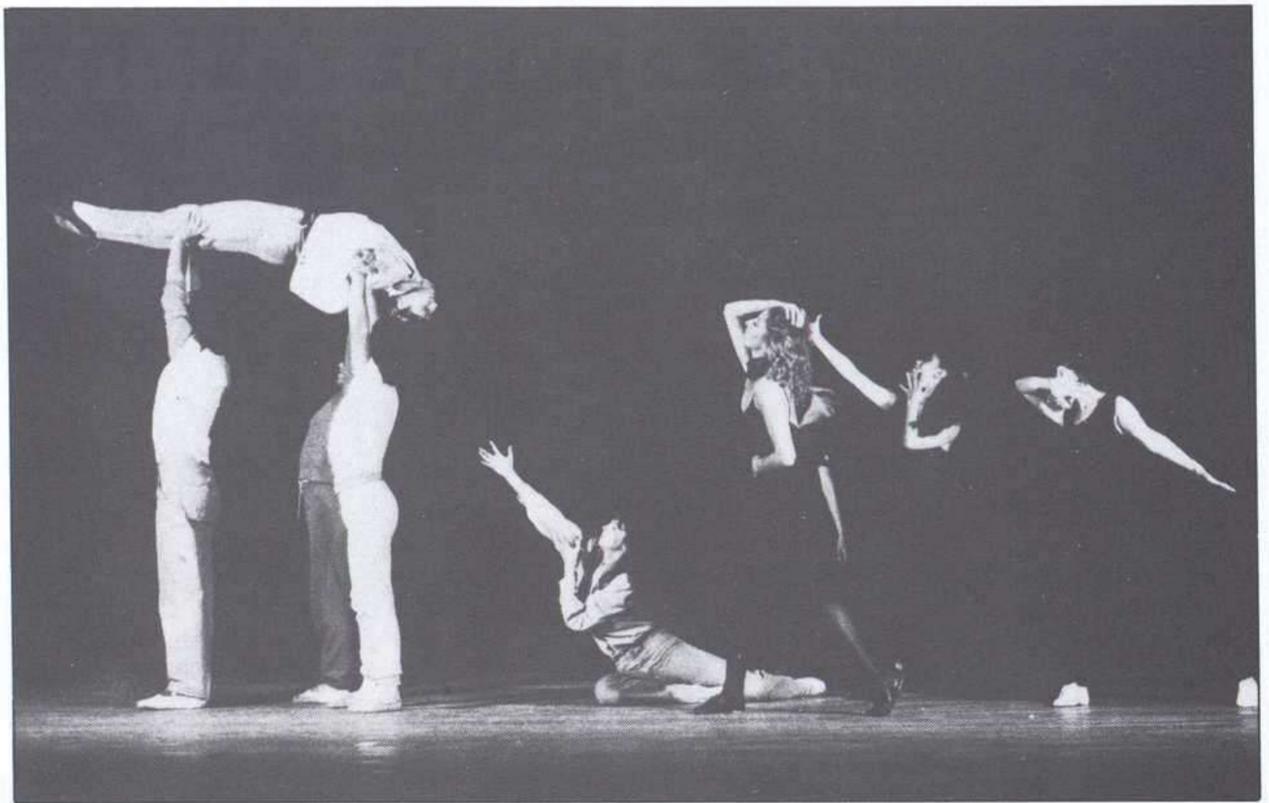
El Teatro Tesla recientemente habilitado por sus propietarios, la familia Krsul, fue escenario de estas presentaciones.

Danza: dos espectáculos dignos de mención

El Ballet Oficial, disciplinado grupo de cámara que ha cumplido dieciséis años de continua actividad, presentó en el Teatro Municipal un programa de danza moderna y jazz con obras de la coreógrafa y bailarina invitada Yvonne Stahlie, ex integrante de ese ballet, con formación en el Centro de Danza de Alvin Ailey de Nueva York. **Sueño o Realidad**, con música de Jean-Pierre Rampal, ballet creado especialmente para la primera bailarina Norma Quintana, fue una de las obras estrenadas. **Atrapado**, un psico-ballet con música de Jean-Michel Jarre sobre el tema de las drogas fue según el crítico Raúl Barragán, *el impacto de la temporada*. Los bailarines españoles invitados, Pilar Estrela y Angel Rodríguez merecieron, junto a Yvonne Stahlie, las más elogiosas críticas. El elenco del Ballet Oficial está integrado por Fernando Ballesteros, su Director, y Patricia Galindo, Solange Piaggio, Carlos Uriarte, Mariela Gonzales, Ana M.^a McNamie, Tania Siladi, Eduardo Jordán, Carmen Castro y Denise Stahlie. Los «Amigos de la Danza» co- auspiciaron este evento.

Ballet Nacional de Chile

A pocos días de las presentaciones del Ballet Oficial de La Paz, hizo su debut el Ballet Nacional de Chile con su directora Maritza Parada de origen boliviano. Este ballet es un organismo dependiente de la Universidad de Chile y está realizando



Atrapado, coreografía de Yvonne Stahlie. Esta aparece en el centro de la foto.

una gira en Suramérica. En Bolivia actuó primero en Santa Cruz, una ciudad del subtrópico boliviano al sudeste de la República, de donde es oriunda la familia Parada, de prominencia en la música. Claudia, hermana de Maritza, ha destacado en los escenarios de ópera europeos, principalmente en la Escala de Milán, y otro hermano, Renato, es concertista de viola. En La Paz, el Ballet Nacional Chileno tuvo también un gran éxito con su repertorio clásico y contemporáneo.

Fantasia lírica

Con este título se presentó una Antología de la Zarzuela en la que intervinieron

la Orquesta Sinfónica Nacional, la Sociedad Coral Boliviana, el Ballet de la Zarzuela y un elenco de primeros solistas. Esta Antología fue puesta en escena y dirigida por el tenor español Julián Molina, Catedrático de la Escuela Superior de Canto de Madrid, quien estuvo en La Paz dictando un curso de técnica vocal e interpretación en la Escuela Nacional de Canto, recientemente fundada.

El Catedrático Molina fue invitado por organismos bolivianos, que solicitaron su asesoramiento técnico para la Escuela de Canto. La visita se pudo concretar gracias a las gestiones del ex embajador de España en Bolivia, don Tomás Lozano Escribano, y la colaboración de Relaciones Culturales, tanto del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), como



«Mazurca» de Luisa Fernanda. Aparecen como solistas Esperanza McNamee, soprano, y Lucio Paz, tenor.

para la buena musica...

RÖNISCH

buenos instrumentos.

vealos en :

- | | |
|-----------------|-----------------------|
| ALCOY | - ALCOY MUSIC |
| ALMENDRALEJO | - MUSIEXTRESA |
| BARCELONA | - IBER MUSICAL |
| HUESCA | - JOSE PARDO |
| INCA (MALLORCA) | - MUSICAL CENTRO |
| LA CORUÑA | - BAMBUCO |
| MADRID | - GARRIDO BAILEN |
| MADRID | - RINCON MUSICAL |
| PAMPLONA | - ARILLA |
| PONTEVEDRA | - ALBA SOLO MUSICA |
| SABADELL | - EUFONIA |
| VALENCIA | - CENTROMUSICA, S. A. |
| VIGO | - MUSICAL VILLANUEVA |
| ZARAGOZA | - SERRALLONGA |



Pianos alemanes

importados por:

centromúsica/s.a.
VALENCIA

del Ministerio de Educación y Cultura Español.

Además de voces nuevas como la de los tenores Lucio Paz y Rodrigo Gutiérrez, el barítono Carlos Mostajo y el bajo Roberto Rodríguez, la Antología contó con la participación de cantantes ya consagrados como los barítonos Jorge Soliz y Gastón Paz, las sopranos Wilma Salgueiro y Esperanza McNamee y la mezzo Susana Valda. El maestro Molina tuvo también a su cargo la dirección del espectáculo. En los eventos que resaltamos en esta crónica, podemos notar una estrecha cooperación cultural entre Bolivia y España. Sabemos que existen interesantes proyectos para el futuro en lo referente a intercambio cultural, tanto por iniciativa privada como de organismos oficiales. En un momento que en España vuelca los ojos hacia los países Iberoamericanos, nada parece más indicado para un conocimiento mutuo que el estrechar los vínculos culturales entre España y América.

LA HABANA

(Cuba)

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA CONTEMPORANEA

Por Ramón Barce

Organizado por la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), el II Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana ha presentado, del 5 al 15 de octubre, 18 conciertos en los que se dieron cita obras cubanas y extranjeras en un muestrario del más alto interés. Novedad importante fue la utilización de la sala Covarrubias del Teatro Nacional y de la sala de la Casa de la Música Alejandro García Caturla, ideal para sesiones de cámara. Hubo también algún concierto en el Museo de la Música y en la Biblioteca Nacional.

No es posible reseñar ni siquiera mínimamente todas las sesiones. En líneas generales habría que señalar el alto nivel interpretativo de los músicos cubanos: Evelio y Cecilio Tieleles (violín y piano), el Cuarteto de La Habana, el conjunto Nuestro Tiempo que dirige Manuel Duchesne-Cuzan, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional con Digna Guerra, la soprano Lucy Provedo, el pianista Jorge Gómez Labraña y el guitarrista Jesús Ortega. Es de destacar el acercamiento a la música actual por parte de la Banda Nacional que dirige Eduardo Ramos Saavedra, y la digna intervención de las

Orquestas de Camagüey y de Matanzas. De los intérpretes no cubanos destacaremos a los pianistas Andrzej Dutkiewicz y Jeffrey Jacob; al dúo de violoncello y piano Eduardo Valenzuela y Constanza Dávila.

La música cubana ocupó un lugar destacado. Mencionaremos algunas obras especialmente interesantes: concisa y organizada **Lo uno y lo vario** para violín y piano, de Carlos Nalcolm (1975); refinado neoclasicismo de Héctor Angulo en **Misrales** para voz y piano (1983), y de Félix Guerrero en **Vocalise** (1986); atractiva fusión de electroacústica y piano en **Quinta Esencia**, de Julio Roloff (1986); nervio rítmico en **Música viva**, de José Loyola; fuerte expresividad de la **Sonata** para violín solo, de Alejandro Díaz Nieto (1971), en emocionante versión de Evelio Tieleles; refinamiento en la nueva versión pianística de **Passoyaglia**, de Juan Piñera (1986); espíritu épico en **In memoriam (Homenaje a Frank Pais)**, de Harold Gramatges; sutil concentración en los **Epigramas** para cello y piano, de Leo Brouwer; delicado y brillante colorismo en **Altagracia** para piano (1985) y **Pentesilea** para orquesta, de Carlos Fariñas. Llegamos con un día de retraso y no pudimos escuchar el atractivo **Concierto para violín**, de Roberto Valera (que ya oímos hace dos años). Otros nombres serían también merecedores de comentario. Pues la música cubana, como creación, debe figurar hoy a la cabeza de todo el continente americano. No sólo por su alto nivel técnico, sino por su variada y rica inventiva.

De la música extranjera citaremos la **Sonatina** para cello solo, de Manuel Enríquez, espléndidamente tocada por Valenzuela; el mismo Enríquez actuó muy bien como solista en su propio **Concierto para violín**. También el inteligente **Juego para cinco** (dos pianos y tres percusionistas) del boliviano Alberto Villalpando. Y **Trito-**

nes para seis percusionistas, del polaco Zbigniew Rudzinski (1980), y las **Terrazas** para grupo instrumental del chileno Fernando García (1983). Otros de los autores programados fueron el brasileño Marlos Nobre, el húngaro Kamillo Lendvai, el soviético Rodion Schedrin. La **Sonata III** para piano de Rodolfo Halffter fue tocada de memoria y con gran precisión por Rosario Franco; **Jondo** de Guinjoan y mi **Itálica** obtuvieron magistrales versiones de Cecilio Tieleles, y mi **Música fúnebre** fue excelentemente dirigida por Duchesne. En el bellissimo patio del Palacio de los Gobernadores, al aire libre, en una sesión de música electrónica, oímos obras del argelino Ahmed Malek, de Luigi Nono (que posteriormente intervino en coloquios y sesiones pedagógicas), y de los cubanos Juan Blanco (**Suite erótica**, 1970-1986) y Jesús Ortega (**Fanfarria de primavera**, 1986), SINFONICA y EVOCADORA la primera, leve y graciosa la segunda.

Durante dos días se celebró un Simposio sobre música actual, con intervención, entre otros, de Jesús Gómez Cairo, José Amer Rodríguez, Victoria Eli, Argeliers León, los soviéticos Ivan Liaschenko y Ala Grigorievna, y el alemán Udo Klemm. Tuvo lugar allí mismo la presentación de la nueva revista de música «Clave», que dirige Idalberto Suco. Como siempre, la hospitalidad de La Habana fue cálidamente acogedora. La Ciudad Vieja —la parte colonial más importante— está siendo cuidadosamente reconstruida. Algunas ediciones y reediciones importantes en las librerías: las **Cartas sobre la danza y los ballets** de Noverre, **Arte y sociedad industrial** de William Morris y **Estética y técnica** de L. I. Novikova. Durante nuestra estancia coincidimos con la visita del presidente argentino Alfonsín. Y una noticia triste: la grave enfermedad del anciano y gran poeta, presidente de la UNEAC, Nicolás Guillén.



La Habana: Museo de la Música.

ELENA MARTIN

LA HAYA

(Holanda)

MUSICA PARA EL FUTURO

Por Adolfo Núñez

Del 20 al 24 de octubre se celebró en el Real Conservatorio de La Haya la XII Conferencia Internacional de Música por Ordenador, reunión anual que consiste en presentación de investigaciones, discusiones y conciertos sobre música y sonido producido por ordenador. Desde 1974 se viene celebrando esta conferencia principalmente en las universidades norteamericanas más activas en dicho campo, como el MIT, Illinois o San Diego y, últimamente, en Europa, Venecia (1982) e IRCAM (París, 1984).

Respecto a los trabajos de investigación presentados, Richard Moore, director del centro de San Diego, habló de la máquina total de música que están diseñando allí. Una máquina que grabe, procese, sintetice, ayude a componer, sea barata y, lo más importante, responda a las necesidades de la música y no que la música sea el producto de lo que se puede hacer con la máquina. Como cada muy pocos años el tamaño y precio de los microprocesadores se reduce a la mitad. Si hubiera suficiente demanda, en cinco años tal máquina podría estar dentro del presupuesto de muchas instituciones.

En cuanto a técnicas de síntesis hay una tendencia hacia los modelos físicos, es decir, simular mediante el ordenador los comportamientos de tubos sonoros, cuerdas vibrantes, etc. El barcelonés Xavier Serra presentó el esclarecedor trabajo que realiza en Stanford sobre síntesis de instrumentos de percusión de placas. Julius Smith lo hizo sobre su eficiente modelo de clarinete.

De los principales temas propuestos en La Haya «Interpretación en tiempo real» y «Grabación digital» el primero fue el más representado. Sobre él hubo conciertos y demostraciones muy interesantes, utilizando casi siempre equipos basados en MIDI, palabra mágica que se oyó hasta la saturación esos días y que da nombre al sistema que permite comunicarse ordenadores e instrumentos musicales entre sí. Pruebas de la flexibilidad que permite MIDI las dieron Michel Waisvisz, George Lewis y el equipo de la Universidad de San Diego. «Las Manos», instrumento diseñado por Waisvisz, consistente en dos especies de guantes de aluminio con sensores que detectan movimientos y posturas del intérprete. Estas señales son enviadas a un «interface» que los traduce a códigos MIDI, que en el caso de **Touch Monkeys**, la pieza interpretada, controlaba o manipulaba el timbre de doce ins-

trumentos digitales. El sonido fue bastante espectacular y el resultado visual, un director con una orquesta de bafles, fue interesante aunque podría haberse explotado más. Lewis consiguió que un saxofonista y un actor ante una cámara de video, cuyas evoluciones se procesaban y proyectaban en una pantalla, fueran acompañados interactivamente por un conjunto de microordenadores. Los de San Diego por su parte mostraron en sus composiciones varios tipos de instrumentos en tiempo real, desde un violín que controla y alimenta a un ejército de aparatos digitales, hasta convertidores de tono a MIDI, armonizadores, «samplers», etc. En general todas las obras presentadas con los calificativos de improvisadas, interactivas, compuestas en tiempo real, etcétera, aunque no tuvieron hallazgos felices y novedosos, fueron largas y caóticas. Esto se justifica en parte por la novedad de los instrumentos y sus técnicas de composición e improvisación.

Se sigue consolidando la tendencia, que comenzó con la explosión de los microordenadores, hacia los equipos basados en ellos. Modelos como los IBM PC y compatibles, «Apple», «Atari», «Comodore», etc., no sólo siguen aumentando su gran colección de programas para MIDI, sino que es un hecho la implantación de programas de síntesis (no en tiempo real), así como la realización de equipos periféricos adecuados. Pese a la lentitud de cálculo de estos microordenadores el compositor tendría que esperar, por supuesto, menos tiempo para oír su música que si, por ejemplo, escribiera una obra para orquesta.

En cuanto a la música, la española estuvo ausente, aunque no lo hizo en pasadas ediciones. Obras de Luis de Pablo y Gabriel Briccic fueron programadas en París, y de Adolfo Núñez el año pasado en Vancouver. Se apreció en La Haya una madurez y dominio del lenguaje por parte de los compositores que llevan más años trabajando en este medio. Destacaron **Sud** de Jean-Claude Risset, que se oyó también en Madrid el pasado abril

y puede que sea una de sus mejores obras; **Idle Chatter**, de Paul Lansky, hecha con parloteos o rezos sintetizados; **Thema**, de Horacio Vaggione, para saxo bajo y cinta realizada con sonidos procesados de dicho instrumento, de gran riqueza tímbrica y fuerza constructiva. En **Lichtbogen**, para 9 instrumentos y cinta Kaija Saariaho, demostró una vez más su fresca sensibilidad finlandesa. **Variazioni e un pianoforte meccanico**, de Clarence Barlow, es una broma de 30 minutos montada sobre un piano que toca solo, controlado por ordenador y ayudado a veces por el propio compositor (efecto que resultó gracioso); son unas variaciones sobre la «Arietta» de la **opus 111** de Beethoven. Muy atractivos por absurdos y musicales fueron sus procesos automáticos de composición. Tod Machover con **Famine**, para 4 voces y cinta, estuvo a la altura de los que la interpretaron, Electric Phoenix, que es sin duda el mejor grupo vocal europeo especializado en nuevas técnicas vocales, electrónica y teatro.

Quedó claro otra vez que la buena música se produce por buenos compositores y no por un estudio mejor dotado o por equipos que no se puedan encontrar en cualquier tienda. Parte de **Sud** fue compuesta con un ordenador antiquísimo y el Music 5 (programa de síntesis de hace unos veinte años) en el estudio de Marsella. **Possible Orchestras**, obra muy atractiva de John Celona, con un DX7 y un procesador de efectos. **Famine**, con el sampler Kurzweil 250, el Yamaha TX816, etcétera.

Desde que se celebró la primera Computer Music Conference mucho ha llovido y aunque los principios fundamentales y la música han evolucionado lentamente, la tecnología digital lo ha hecho fuera de todo pronóstico. La música ha salido beneficiada por estos avances no sólo en lo que se refiere a nuevas posibilidades tímbricas o compositivas, sino al abaratamiento y simplificación de equipos. Sin duda algunas estas conferencias están contribuyendo a la evolución tanto de la música como de sus nuevas tecnologías.



Michel Waisvisz interpretando su obra, *Touch Monkeys*, con LAS MANOS.

Libros y partituras

AMANDO BLANQUER PONSODA:
Cuatro preludios para piano. Piles.
Valencia, 1985. 24 páginas. Folio.

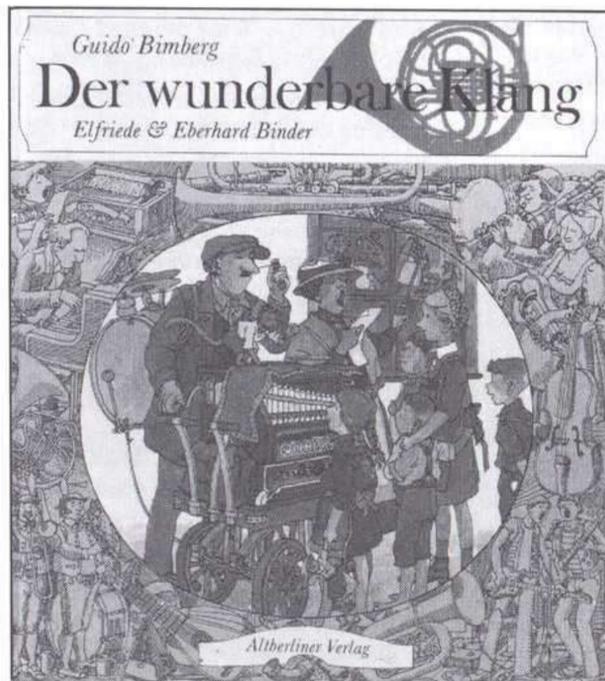
Nunca es ocioso reiterar las cualidades y calidades que se producen en una obra como la de Amando Blanquer. La modernidad de su sintaxis, unida al empleo muy hábil del espíritu (más que la letra) de la cantera popular, y el sapiente aprovechamiento de los recursos de los instrumentos solistas son algunas de las características específicas que aseguran a su obra un valor por encima de la referencia local, un valor, en suma, permanente y universal. Su catálogo, nada corto, registra logros en ámbitos tan diversos como el coral, la música de cámara, la orquestal —incluso la bandística—. Pero quizá sean la microforma y el soporte pianístico los vehículos ideales para la destilación del lenguaje y la renovada frescura del «estro» de este discípulo de Palau, Messiaen y Petrassi. Un ejemplo acabado de todo lo dicho podemos hallarlo en estos deliciosos preludios pianísticos, que ahora conocen una esmerada edición por parte de Piles, a poco más de diez años de su estreno absoluto (por Mario Monreal, en el Ateneo madrileño, el 8 de abril de 1976). La sugerencia poética se da ya en los títulos de cada pieza: **El eterno claroscuro**, **Impresión estival**, **Augurio de la noche** y **Aquel mundo de juguete**. Lo misterioso, lo lúdico y lo atmosférico se dan cita en estas piezas, de no pequeña exigencia interpretativa, con matices recónditos (como esos «pppp» en la primera) y un cierto regusto BARTOKIANO —por lo soñámbulo de su caminar— en el parsimonioso desgranar de la melodía (en la tercera). Una colección interesantísima y apetecible para todo pianista.—**GONZALO BADENES.**

* * *

BIMBERG, Guido: Der wunderbare Klang. Dibujos de Elfriede y Eberhard Binder. Altberliner Verlag, Berlin, 1985.

De las muchas publicaciones destinadas a los niños y editadas en la República Democrática Alemana con motivo del Año Europeo de la Música, es ésta una de las más atractivas. El breve texto, redactado por el joven musicólogo Guido Bimberg, es sencillo y eficaz: una manera simpática, directa y asequible (pero a partir de unos datos técnicos muy precisos) de acercar la música a los niños. Los instrumentos y los momentos históricos aparecen en ágil sucesión, de modo que así se despierta fácilmente el interés de los pequeños lectores por entrar en contacto directo con el hecho musical.

Los dibujos y esquemas de Elfriede y Eberhard Binder, que ocupan la mayor parte del volumen, son de un extraordinario encanto. Poseen un irresistible poder de evocación en las abigarradas y multitudinarias estampas históricas que presentan, plenas siempre de un discreto y amable



humor. Son también exactos en la reproducción de instrumentos, e incluso de ropas y ambientes. Nada es falso ni improvisado, todo comunica una información veraz; pero como si se tratara de un juego, de un cuento, de una fantasía. En pocas y vistosas páginas, un libro verdaderamente modelo en su género.—**RAMON BARCE.**

* * *

LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España. Colección Ethos Música nº 13. Universidad de Oviedo. Oviedo 1985, 246 páginas.

Con ocasión del décimo aniversario de la aparición del grupo LIM, que fue brillantemente conmemorada en toda España (en RITMO quedan varios testimonios de ello), se editó, en la Colección Ethos que dirige Emilio Casares en la Universidad de Oviedo, un extenso volumen en el que se recogen los programas completos del grupo: diez años de incesante actividad dentro y fuera de España. Estos programas, cuidadosamente vertidos por temporadas y compositores, constituyen el testimonio vivo de un trabajo excepcional. A lo largo de centenares de conciertos, el grupo LIM ha tocado

El joven musicólogo Guido Bimberg ha conseguido un libro sencillo, eficaz y atractivo para los niños

no sólo un repertorio enorme ya existente, sino —y esto es lo fundamental— que ha animado a los compositores españoles y extranjeros a escribir para sus formaciones; ha creado así un nuevo repertorio en el que se dan cita todas las corrientes de la música contemporánea. LIM ha sido un activo provocador, en la acepción más etimológica del término, como escribe Casares en el prólogo.

El libro incluye también copiosos RECUERDOS DE LOS COMPOSITORES: textos, partituras, dibujos dedicados al LIM y a su director y fundador Jesús Villa Rojo. Recuerdos de todas las latitudes que muestran cómo la labor del grupo es sincera y calurosamente admirada y reconocida por los compositores. Por último, una amplia selección de críticas que son un verdadero florilegio de adhesión entusiasta. Todo el volumen interesa porque recoge —aun en estilo estrictamente documental— datos y reflejos de diez años de nuestra reciente historia musical.—**RAMON BARCE.**

* * *

S. SEGUI, J. M. CARBONELL y E. MONTESINOS: Ars Solfandi. Curso segundo. Piles. Valencia, 1986. 112 páginas.

Cuando apareció el Curso de Iniciación de esta «moderna aportación metodológica para la enseñanza del solfeo», tuvimos ocasión de glosar ampliamente sus características innovadoras, que descansan en el predominio de la práctica sobre la teoría abstracta. Hoy son numerosos los conservatorios españoles que han adoptado este método, lo cual nos congratula ya que, a la hora de examinar esta nueva singladura de **Ars Solfandi**, se ha confirmado la positiva impresión que nos produjo primer lanzamiento. Nuevamente, Piles ha cuidado al máximo la edición y no cabe sino augurar a este segundo curso el mismo éxito que tuvieron sus predecesores. Todo ello a la vista de que, junto a la progresividad del programa requerido por este tercer año de estudios musicales, se insis-

te en el estudio de formas musicales y de música tradicional española, así como se introduce el modo dorio español y modalidades exóticas (modo hindú del Prati Madhyama) y se profundiza en el empleo de ambas manos en las prácticas rítmicas y en la correspondiente digitación sobre el teclado.—**GONZALO BADENES.**

* * *

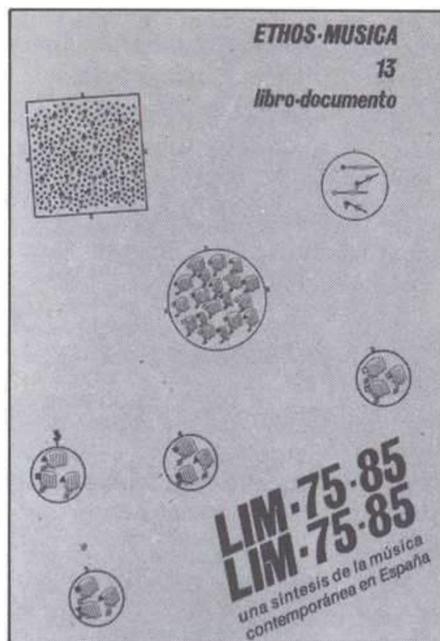
STRAVINSKI. André Lischke. Espasa Calpe, 1986, 115 páginas.

Una concisa biografía de Igor Stravinski, la escrita por André Lischke, y en general bien traducida por María de la Paz Díaz Álvarez, acaba de aparecer entre nosotros, que viene a contribuir al conocimiento del músico grande del siglo XX.

Y no porque ésta, a mi modo de ver, aporte novedades importantes. Su interés reside más bien en el acertado recorrido biográfico que se hace del músico ruso, interrelacionándole con su evolución creadora. Así, el autor, partiendo del mundo de San Petesburgo, llega al universo de Diaghilev y al ESCANDALOSO estreno de la **Consagración**, que cierra una etapa. Y es aquí cuando se hace un primer balance de un músico descendiente directo de la escuela rusa. Se pasa después al estudio de su estancia en Suiza, y aquí su acierto en la exposición del concepto neoclásico. Ya en el período francés se hace referencia a encuentros stravinskianos y se hace referencia a Robert Craft, cuyos escritos stravinskianos son en buena parte la base del libro que ahora se glosa, cuyos capítulos restantes se ocuparán concisamente de la etapa estadounidense, de los últimos años del gran compositor, o como coda del FENOMENO STRAVINSKI, sin duda, para Lischke, el más complejo y desconcertante del siglo XX.

El libro no cae en el carácter tendencioso de Sihoan. En general, cualquier afirmación tienen un espíritu crítico, y dentro de la compleja personalidad de Stravinski, la exposición trata de ser clara, aun cuando en la traducción se debía de haber evitado alabanzas pueriles que, aunque en sí tienen poca importancia, desmerecen la correcta redacción del texto. No faltan en el libro de Lischke referencias discográficas y bibliográficas. En suma, libro de útil consulta. **RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**

**EN SU CORRESPONDENCIA ADMINISTRATIVA
ROGAMOS A NUESTROS COMUNICANTES
NOS FACILITEN EL NUMERO DE SU CODIGO DE SUSCRIPCIÓN.**



Cartelera

ALICANTE

Teatro Principal

13 de enero.—Misha Dichter, piano.

20 de enero.—Recital de canto de Bárbara Hendricks.

ASTURIAS

14 de enero (Langreo), 15 (Avilés) y 16 (Oviedo).—Orquesta Sinfónica de Asturias. Pedro Iturralde, Saxofón. Director: Mathias Aesbacher. Obras de Prieto, Glazunov y Haydn.

28 de enero (Avilés), 29 (Gijón) y 30 (Oviedo).—Catalina Moncloa, J. A. Carril, solistas. Coro Universitario de Oviedo. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Fauré y Franck.

11 de febrero (Candás), 12 (Langreo) y 13 (Oviedo).—A. G. Atenelle, piano. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Sabas Calvillo. Obras de Beethoven.

BALEARES

4 de enero (Son Marroig), 5 (Son Vida Club de Golf) y 6 (Puerto Andraitx).—Vladimir Leyetchkiss, piano.

25 de enero (Son Marroig), 27 (Puerto Andraitx) y 28 (Son Vida Club de Golf).—Aurelio Bertucci, violoncello; Stefania Bertucci, piano.

11 de enero (Son Marroig).—Ignacio Furió, piano; Pascual Martínez, clarinete.

18 de enero (Son Marroig).—Antonio Faça Rosado, piano.

BARCELONA

Gran Teatre del Liceu

5, 8, 11 y 13 de enero.—**Aida** (Verdi). Chiara, Cossotto, Bartolini, Rinaldi, Vinco, de Grandis. Director: Romano Gandolfi.

22, 25, 27 y 29 de enero.—**La Sonnambula** (Bellini). Lloris, Blake, Ellero. Director: Armando Gatto.

7, 10, 12 y 15 de febrero.—**La Bohème** (Puccini). Gasdia, Peters, Lima, Serra, Esteve, Zanazzo. Director: José Collado.

Palau de la Música Catalana

8 de enero.—Lluís Claret, violoncello. Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Stuart Bedford. Obras de Haydn y Boccherini.

9 de febrero.—Daniel Barenboim, piano.

10 y 11 de enero.—Rodolf Giménez, clarinete; Albert Barrachina, fagot. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker. Obras de Beethoven y R. Strauss.

14 de enero.—Luiz de Moura Castro, piano. Obras de Clementi, Mendelssohn, Field y Chopin.

15 de enero.—Krystian Zimerman, piano. Obras de Chopin y Schumann.

16 de enero.—Cuarteto Brodsky; Miquel Farré, piano. Obras de Mendelssohn, Schubert y Spohr.

16 y 17 de enero.—Enriqueta Ta-

rrés, soprano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Walter Weller. Obras de Bizet, R. Strauss, Bartók y Kodály.

19 de enero.—I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone. Obras de Albinoni, Tartini, Rossini y Vivaldi.

20 de enero.—Henryk Szering, violín. Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Yuri Ahronovich. Obras de Dvorak, Brahms y Shostakovich.

22 de enero.—Colin Lawson, clarinete; Carles Riera, «corno di bassetto»; Christopher Kite, «fortepiano». Obras de Mendelssohn, Beethoven, Danzi, Weber y Schubert.

23 de enero.—Pro Cantione Antiqua. The Kings' Consort. Director: Mark Brown. **La reina de las hadas**, de Purcell.

24 de enero.—Jorge Bolet, piano. Obras de Grieg, Brahms, Liszt y Chopin.

24 y 25 de enero.—Heinrich Schiff, violoncello. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker. Obras de Gerhard, Elgar y Brahms.

27 de enero.—Andrea Lucchesini, piano. Obras de Beethoven y Chopin.

28 de enero.—Northern Sinfonia Orchestra. Rafael Orozco, piano. Director: Wilfried Boettcher. Obras de W.F. Bach, C.P.E. Bach, Haydn y Mozart.

31 de enero y 1 de febrero.—Elizabeth Hynes, Mercè Puntí, Aldo Baldin. Coral Càrmina Ciudad de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker. Obras de Lamote y Mendelssohn.

6 de febrero.—Martha Argerich, piano. Michel Beroff, piano. Obras de Debussy, Brahms, Ravel y Liszt.

7 y 8 de febrero.—Joaquín Achúcarro, piano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Leopold Hager. Obras de Schubert, Mozart y Beethoven.

10 de febrero.—Orquesta de Cámara de Europa. Guidon Kremer, solista y director. Obras de Mozart.

12 de febrero.—Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Sergiu Celibidache. Obras de Milhaud, Debussy y Brahms.

14 y 15 de febrero.—Nelson Freire, piano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker. Obras de Glinka, Prokofiev y Rachmaninov.

16 de febrero.—Silvia Marcovici, violín; Albert Guttman, piano. Obras de Beethoven, Debussy y Brahms.

Teatre Lliure

22, 25 de enero y 5 de febrero.—Orquesta de Cámara «Teatre Lliure». Obras de Hindemith, Lutoslawsky y Amargós.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

9 de enero.—Ian Patridge, tenor; Jennifer Patridge, piano. Obras de C.P.E. Bach, Reichardt, Zumsteeg, Zelter, Schubert y Beethoven.

3 de febrero.—Cuarteto Alborni. Obras de Beethoven.

6 de febrero.—Trio Fontenay. Obras de Schumann, Schubert y Wieck.

10 de febrero.—Joan Moll, piano. Obras de Beethoven, Dussek y Weber.

BILBAO

Teatro Campos Eliseos

15 y 16 de enero.—José Luis García Asensio, violín. Miembros de la Banda Municipal de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Enrique García Asensio. Obras de R. Halffter, Mendelssohn y Villalobos.

21 y 22 de enero.—Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker.

29 y 30 de enero.—Julián López Gimeno, piano. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Enrique García Asensio. Obras de V. Asencio, Schumann, Larrauri y Usandizaga.

12 y 13 de febrero.—Luis Angel Sarobe, piano. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Luis Aguirre. Obras de Ravel y Beethoven.

CANARIAS

9 de enero (Las Palmas) y 10 (Santa Cruz de Tenerife).—Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Claudio Abbado. Obras de Debussy y Mahler.

10 de enero (Las Palmas) y 7 (Santa Cruz).—Alfredo Kraus, tenor. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Max Bragado-Darman. Obras de Mozart, Donizetti, Massenet y Offenbach.

11 de enero (Las Palmas) y 9 (Santa Cruz de Tenerife).—Ivo Pogorelich, piano.

12 de enero (Las Palmas) y 14 (Santa Cruz de Tenerife).—Henryk Szeryng, violín; Harald Ossberger, piano. Obras de Beethoven y Mozart.

13 de enero (Las Palmas) y 15 (Santa Cruz de Tenerife).—Henryk Szering, violín. Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Yuri Ahronovich. Obras de Brahms y Shostakovich.

14 de enero (Las Palmas) y 16 (Santa Cruz de Tenerife).—Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Yuri Ahronovich. Obras de Stenhammar, Wagner y Stravinsky.

15 de enero (Las Palmas) y 13 (Santa Cruz de Tenerife).—I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone.

17 de enero (Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife).—Krysitian Zimmerman, piano.

19 de enero (Las Palmas).—Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Víctor Pablo Pérez.

19 de enero (Las Palmas) y 20 (Santa Cruz de Tenerife).—Hugh Tinney, piano.

21 de enero (Las Palmas) y 22 (Santa Cruz de Tenerife).—Diabolus in Musica. Director: Joan Guinjoan. Obras de Falla, Montsalvatge y Guinjoan.

22 de enero (Las Palmas).—Pepita Muñoz, soprano; Francisco Martínez Ramos, piano. Orquesta Filarmónica

de Gran Canaria. Director: Max Bragado-Darman. Obras de Mozart y Berlioz.

24 de enero (Las Palmas) y 26 (Santa Cruz de Tenerife).—Tizmon Barto, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Christoph Eschenbach. Obras de Brahms.

25 de enero (Las Palmas) y 27 (Santa Cruz de Tenerife).—Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Christopher Eschenbach. Obras de Wagner, Scriabin y Ravel.

30 de enero (Las Palmas) y 31 de enero (Santa Cruz de Tenerife).—José Carreras, tenor; Edelmiro Arnaltes, piano. Recital de «lieder».

31 de enero (Las Palmas) y 1 de febrero (Santa Cruz de Tenerife).—Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Edmon Colomer.

2 de febrero (Las Palmas) y 4 (Santa Cruz de Tenerife).—Coro Polifónico Universitario de La Laguna. Virtuosos de Moscú. Solista y director: Vladimir Spivakov. Obras de Vivaldi.

3 de febrero (Las Palmas) y 5 (Santa Cruz de Tenerife).—Maria Joao Pires, piano. Virtuosos de Moscú. Director: Vladimir Spivakov. Obras de Mozart y Schubert.

CASTILLA-LA MANCHA

12, 13, 14, 15 y 16.—Trio de Barcelona. Obras de Mendelssohn y Dvorak.

MADRID

Teatro Real

9, 10 y 11 de enero.—Narciso Yepes, guitarra. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Gerhard, Balada y Dvorak.

11 de enero.—Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Claudio Abbado. **Novena Sinfonia**, de Mahler.

13 de enero.—Orquesta de Cámara Española y Coro Nacional de España. Director: Sabas Calvillo. Obras de Bach y Vivaldi.

15 y 16 de enero.—Orquesta de la Radiotelevisión Española. Director: Miguel Ángel Gómez Martínez. **Quinta Sinfonia**, de Mahler.

17 de enero.—Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Yuri Ahronovich. Obras de Dvorak, Berwald, Wagner y Stravinsky.

20 de enero.—Trio de Barcelona. Obras de Ravel.

22 de enero.—I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone. Obras de Albinoni, Tartini, Rossini y Vivaldi.

22 y 23 de enero.—M^{rs} Angeles Rentería y Jacinto Matute, pianos. Orquesta de la Radiotelevisión Española. Director: Miguel Ángel Gómez Martínez. Obras de Mozart, Martinu y Dvorak.

27 de enero.—Orquesta de Cámara Española. Félix Ayo y Víctor Martín, violín. Director: Víctor Martín. Obras de Lacatelli, Corelli y Vivaldi.

29 y 30 de enero.—Pedro León,

violin: Emilio Mateu, viola: Ana Higuera, soprano. Orquesta de la Radiotelevisión Española. Director: Antoni Ros-Marbá. Obras de Mozart, Coria y Prokofiev.

30 y 31 de enero y 1 de febrero.—Mattila, Rozario, Gjevang, Schereckenbach y Lewis, solistas. Coro y Orquesta Nacionales de España. Director: Gerd Albrecht. **El Paraíso y la Peri**, de Schumann.

3 de febrero.—Cuarteto de clarinetes. Obras de Albinoni, Dittersdorf, Stamitz, Maes y Absil.

3, 5, 7 y 8 de febrero.—Daniel Barenboim, piano. **Las 32 Sonatas para piano**, de Beethoven (segunda parte).

5 y 6 de febrero.—Luis Navidad, violin. Orquesta de la Radiotelevisión Española. Director: Heinz Wallberg. Obras de Webern, Mozart y Tchaikovsky.

10 de febrero.—Coro Nacional de España. Director: Jesus Lopez Cobos. Obras de Schumann y Mendelssohn.

10 de febrero.—Cuarteto Enders de Munich. **Cuartetos** de Beethoven (primera parte).

11 de febrero.—Guidon Kremer, violin. Orquesta de Cámara Europa. Obras de Mozart.

12 de febrero.—Guidon Kremer, violin. Orquesta de Cámara Europea. Obras de Mozart y Schnittke.

12 y 13 de febrero.—Joaquin Achúcarro, piano. Orquesta de la Radiotelevisión Española. Director: Walter Weller. Obras de Mozart, Rachmaninov y Kodaly.

14 de febrero.—Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Sergiu Celibidache. Obras de Schumann y Mussorgsky.

15 de febrero.—Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Sergiu Celibidache. Obras de Milhaud, Debussy y Brahms.

16, 17 y 18 de febrero.—Nobuko Imai, viola. Orquesta Nacional de España. Director: Maximiano Valdés. Obras de Kodaly, Bartók y Tchaikovsky.

17 de febrero.—Cuarteto Enders de Munich. **Cuartetos** de Beethoven (segunda parte).

Teatro de la Zarzuela

4, 7, 10, 13 y 15 de febrero.—**Mefistofele** (Boito). Nesterenko, Marusin, Caballé, Haberer, Perelstein, Cava, Ruiz, Muñiz. Escenografía y figurines: Toni Businger. Director de escena: Emilio Sagi. Director musical: Romano Gandolfi.

Fundación Juan March

12 de enero.—Jorge Robaina, piano. Obras de Mozart, Chopin y Mussorgsky.

14 de enero.—Coral Schola Antigua. Director: Laurentino Sáenz de Buruaga. Antología de obras gregorianas.

19 de enero.—Dúo Ziryab (guitarras). Obras de Telemann, Brahms, Debussy, Ravel, Albéniz, Falla y Petit.

21 de enero.—Coral Schola Antigua. Director: Francisco Javier Lara. Canto mozárabe, gregoriano y primeras polifonías.

26 de enero.—Dúo Mijan-Mariné (saxo y piano). Obras de Heiden, Alix, Pascal, Angulo y Eychenne.

28 de enero.—Grupo de Música e Investigación «Alfonso X el Sabio». Director: Luis Lozano. **Misa tropada para el día de Navidad**.

Centro Cultural de la Villa de Madrid

13 de enero.—Cuarteto Sonor. Emilio Mateu y Juan Manuel Romani. **Sextetos** de Brahms.

Instituto Italiano

14 de enero.—Dúo Paganini, violin y guitarra. Obras de Paganini.

Sala Pombo

19 de enero.—Trio Nimrod. Música Sefardi.

SEVILLA

16 de enero.—José Francisco Alonso, piano. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Agustín Culléll. Obras de Schubert, Mendelssohn y Schumann.

30 de enero.—Javier Alfonso, María Teresa de los Angeles, pianos. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Luis Izquierdo. Obras de Chapí, J. Alfonso y Mussorgsky.

13 de febrero.—Xavier Gaynepain, violoncello. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Luis Remartinez. Obras de Bartók, Saint-Saens y Mozart.

VALENCIA

Teatro Principal

12 de enero.—Victor Martin, violin; Miguel Zanetti, piano.

15 de enero.—A. Bueso. Orquesta Municipal de Valencia. Director: M. Galduf. Obras de D. Scarlatti-Coria, Prokofiev y Tchaikovsky.

19 de enero.—Paul Tortellier, violoncello; María de la Pau Tortellier, piano.

26 de enero.—Cuarteto de Tel Aviv.

29 y 31 de enero.—M. Mircheva, violoncello. Orquesta Municipal de Valencia. Director: J. Buenagu. Obras de Tchaikovsky y Shostakovich.

2 de febrero.—Dang Tahi Son, piano.

5 de febrero.—Dang Tahi Son, piano. Orquesta Municipal de Valencia. Director: M. Galduf. Obras de Beethoven y...

9 de febrero.—Virtuosos de Moscú. Director: Vladimir Spivakov.

16 de febrero.—Giorgi Sebock, piano.



RADIO 2

RADIO NACIONAL DE ESPAÑA ENERO - MARZO 1987

DOMINGO	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SABADO
LA TROMPA, ESE INSTRUMENTO OLVIDADO	NUESTRO FLAMENCO	JAZZ INTERNACIONAL				
CONCIERTO BARROCO	N O C T U R N O					
CAFE DE ARTISTAS	UN DIRECTOR	B U Z O N D E R A D I O 2				
REVISTA DE MUSICA	UN INSTRUMENTISTA	M U S I C A L 2				
	MUSICAS ACORDADAS					
A L B O R A D A						
L A H O R A D E L A S D A N Z A S						
AÑOS	RADIO 2 POR LA MAÑANA					LA FORMA VARIACION
CLAVE						CATALUÑA EN MUSICA
LA MUSICA VOCAL DE BACH EN CLAVE DE SOL	INTRA.CULTURA POP	EN CLAVE DE SOL	NUESTRA CULTURA	POPULAR	MUSICA CORAL	
LAS BANDAS	MUSICA SOBRE LA MARCHA					ORGANOS HISTORICOS
UN DIRECTOR	B U Z O N D E R A D I O 2					IBEROAMERICA 5 SIGLOS
UN TEXTO UNA MUSICA	L A Z A R Z U E L A					GRABACIONES DE RNE (Tribuna de jóvenes Interp.)
UN COMPOSITOR	UNA INVITACION A LA MUSICA					
	GRANDES CICLOS	EL MUNDO DE LA FONOGRAFIA	GRANDES CICLOS	EL MUNDO DE LA FONOGRAFIA	GRANDES CICLOS	CAFE DE ARTISTAS
UN INSTRUMENTISTA	M U S I C A L 2					REVISTA DE MUSICA
LA OPERA	CONCIERTO (PROGRAMA DE MANO)		CONCIERTO ORTVE	CONCIERTO		
EL CLAVE Y SU HISTORIA	HISTORIA DE LA OPERETA	IMAGENES SONORAS	HISTORIA DE LA OPERETA			INTERLUDIO
EL MUNDO DE LA FONOGRAFIA	PERFILES MUSICA DE CANADA	MUSICA DEL SIGLO XX				GRANDES VOCES
MUSICAS ACORDADAS	M U S I C A R E S E R V A T A					LA VIDA EN MUSICA

SALON DEL PRADO
CAFE CONCIERTO

Abierto de 14 h. a 2 h. de la madrugada
 Hora de actuación: 23 h. (11 de la noche)
 C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61 28014 MADRID

19 de febrero
 Miguel A. Casanova - flauta
 Ignacio Gosólvez - guitarra
 Obras de Telemann, Bach y Poulenc

26 de febrero
 Mitchel Andersen - violín
 José Martínez - piano
 Obras de Beethoven
Sonatas 1 y 8 (programa nº 3)

5 de marzo
 Cuarteto Kremer - violín, flauta, cello y piano
 Obras de Pepusch y Mozart

12 de marzo
 Nacho Saavedra - guitarra
 Obras de Villalobos
 (conmemoración centenario de su nacimiento)

ROGAMOS NOS FACILITEN SU CODIGO POSTAL TODOS AQUELLOS SUSCRIPTORES EN CUYA ETIQUETA DE DIRECCION NO FIGURE ESTE DATO.

CONCHITA SUPERVIA

Por F. Hernández Girbal

Como hoy, como ayer, como siempre, nunca han faltado en los carteles de los principales teatros de ópera del mundo entero nombres españoles: de María Malibrán a Montserrat Caballé; de Julián Gayarre a José Carreras; de Conchita Supervía a Teresa Berganza, cientos de voces vienen conmoviendo a los públicos desde hace siglo y medio. Una de éstas, y muy significativa, fue la de una hermosa catalana llamada Conchita Supervía, a la que tuve el placer de oír y conocer allá por el año 1927, durante una corta temporada de ópera que se celebró en el Teatro de la Zarzuela, ya que el Teatro Real estaba clausurado. En ella escuché a Miguel Fleta en **La Favorita** y **Lohengrin**; al gran tenor Pedro Lafuente en **Otello** y a la Supervía en **El Barbero de Sevilla**. Que yo sepa, hasta ese día, esta obra no se había cantado en España por una mezzosoprano, ya que nuestra medio compatriota Adelina Patti la impuso, desde sus tempranos años para soprano ligera, con autorización de Rossini.

Conchita Supervía era en verdad una soprano lírica, pero por su limitada extensión hubo de acogerse a las partes de mezzo con agilidad. Y obtuvo en esta cuerda, desde muy joven, éxitos resonantes. Su figura era agraciada, su expresividad atrayente y su modulación gratisima. Todas estas cualidades brillaban seductoras en **Las bodas de Fígaro**, **La Cenerentola**, **La italiana en Argel**, **Mignon**, **Carmen** y **Barbero**.

El anuncio de la encantadora ópera de Rossini por la Supervía sorprendió no poco a los que asistíamos a las representaciones, porque entonces no comprendíamos una "Rosina" con voz grave. Pero conchita triunfó rotundamente, sobre todo en "una voce poco fa" y en la lección de música donde introdujo el rondó final de **La Cenerentola**. Todos quedamos embelesados por su arte y su belleza. Digamos como datos para la historia que con ella actuaron el tenor Enzo de Muro, el barítono Enrico de Francheschi, el bajo Romito y el bajo bufo Carlos del Pozo, después buen amigo mío, que hizo un "don Bartolo" admirable.

Todos nos preguntábamos de dónde

había salido una artista de tan notables prendas y esto lo supe más tarde por ella misma durante una pequeña entrevista que la hice para una revistilla de espectáculos cuyo nombre he olvidado. Había nacido en Barcelona en 1895; se educó en un colegio de monjas y estudió en el Conservatorio de dicha ciudad, mostrando envidiables condiciones para el canto de agilidad. Su presentación fue excesivamente precoz porque la hizo a los quince años en el desaparecido Teatro Colón de la capital catalana, cantando la ópera de Bretón **Los amantes de Teruel**, nada menos que con el glorioso tenor Francisco Viñas. Y al año siguiente hizo su primera **Carmen**. Después pasó a otros teatros y alcanzó fama en Italia cantando con Esther Mazzoleni la parte de "Adalgisa" en **Norma**, por la frescura y la suavidad de su voz. Desde este momento su carrera fue brillantísima. Cantó en toda Europa y no sé si en América. Tenía casa en Barcelona, Roma y Londres. Y en esta ciudad contrajo matrimonio con Benjamín Rubinstein, del que tuvo un hijo llamado Jorgito. A lo que se decía, vivía rodeada de un lujo inusitado.

Fue una mujer impulsiva, arrogante, de gran temperamento y extremada cordialidad. Su belleza impresionaba. Del influjo de esa fascinación hubiera podido decir algo Miguel Fleta, que según los enterados, iba tras ella, sin éxito, como un cadete enamorado. Al igual que otros artistas estaba llena de supersticiones. Le gustaba coleccionar muñecas, elefantitos de toda clase de materiales y especialmente tortugas de marfil, jade, cristal, piedra o metal. Este animal terminó constituyendo su amuleto preferido. Poseía una en forma de broche de plata cuyo caparazón era un grueso brillante que siempre llevaba en escena bien visible, u oculto si no lo permitía el atuendo del personaje que representaba. Conchita solía decir para

justificar estas predilecciones: *El elefante y la tortuga son animales pesados, tardos, seguros, que no inspiran recelo a nadie, pero que llegan siempre a donde se lo proponen.*

Por tal razón fundó una particular Orden amistosa que llamó la Orden de los Quelonios, de la que ella era Gran Maestre. En sus giras mundiales obsequiaba a compañeros, críticos musicales y admiradores distinguidos con unas preciosas tortuguitas, que labraba para ella cierto orfebre milanés. Las había de oro para altas personalidades y otras de plata. Que yo sepa, en Madrid recibieron ésta Pedro de Répide, Julio Gómez, Joaquín Turina, Adolfo Salazar y Luis París. Yo, pobre aprendiz de periodista, no tuve la dicha de alcanzarla; pero sí, con gran envidia por mi parte, Serafín Adame, muy querido amigo, que entonces hacía información teatral en el diario La Nación, órgano de la dictadura de Primo de Rivera.

La fama de Conchita Supervía le llevó también al cinema. El film inglés "La canción del crepúsculo" fue su primera y única aparición en el cine sonoro.

Pese a actuar permanentemente fuera de España, o quizá por eso, Conchita hacía en todo momento alarde de un españolismo vibrante y apasionado. *Hablando el español*, dijo en cierta ocasión, *me hice mujer; cantándolo me hice artista, y cuando llegue mi hora, el adiós que diga será en español.*

Conchita Supervía estaba muy lejos de suponer que ésta había de alcanzarla en plena madurez, sin enfermedad alguna, lejos de su querida España, el día 30 de marzo de 1936, en la frialdad de un quirófano londinense, víctima de un parto desgraciado.

Todos dijimos adiós con pena a aquella encantadora "Rosina" que en la noche del jueves 20 de enero de 1927 nos conmovió con las siempre frescas y deliciosas melodías de Rossini.

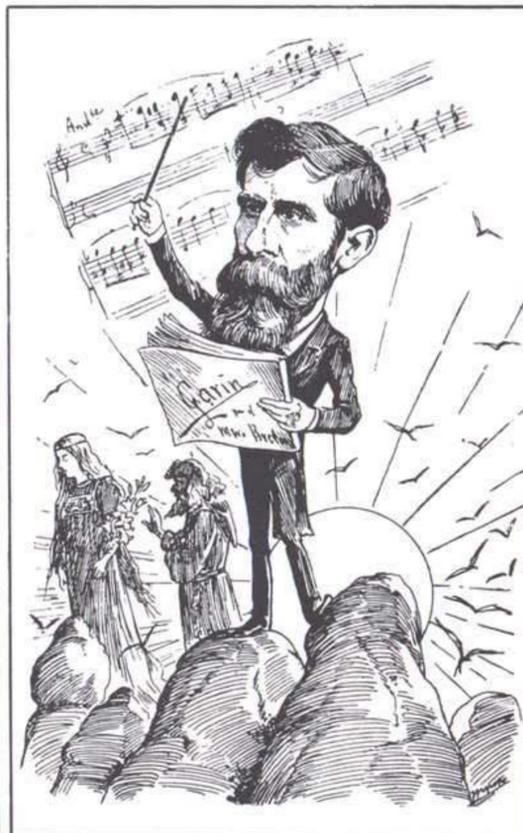
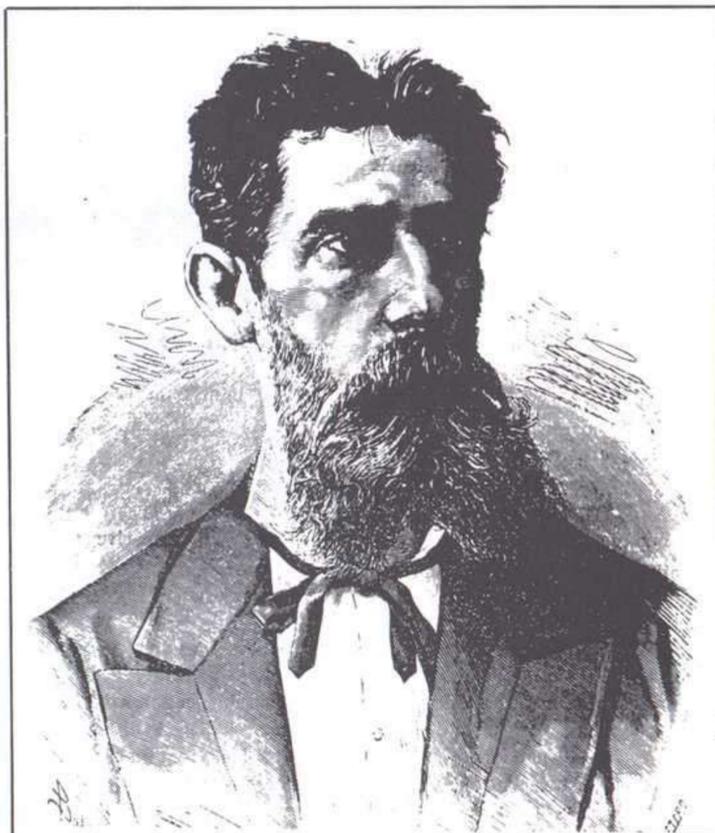


Próximo artículo:
Hipólito Lázaro

Músicos del siglo XX

Por Ramón Barce

TOMAS BRETON



VIDA Y OBRA

Entre los compositores españoles del último tercio del siglo XIX y primeros años del XX que hay que reivindicar está sin duda Tomás Bretón. Por algunas razones (en parte quizá personales) que no son aún bien conocidas, Bretón tuvo la enemistad verdaderamente enconada de compositores y críticos de decisiva influencia en la vida musical española. Así el caso de Barbieri, cuyas cartas a Pedrell respiran una inquina que, como intenté explicar en otra parte, sólo puede atribuirse al hecho de que Barbieri, que preconizó la creación de la ópera española, no fue capaz no sólo de llevarla a cabo, sino ni siquiera de intentarla, refugiándose en el cómodo y bien pagado mundo de la zarzuela, en tanto que Bretón lo intentó con éxito. Así el caso de Peña y Goñi, que omite a Bretón o le critica ferozmente, quizá influido por Barbieri mismo. Así Arrieta, que obstaculizó el estreno de **Los amantes de Teruel**. Años después, Adolfo Salazar (siguiendo en esto un tópico que se afincó largo tiempo) le compara, siempre situándole en segundo lugar, con Chapí. De todas maneras, Salazar incomprendió globalmente toda la música española anterior a Falla, olvidándose de una figura importante como Sarasate, infravalorando a Albéniz y menospreciando a Granados.

Sólo recientemente Carlos Gómez Amat ha rectificado estos juicios un tanto incomprensibles, haciendo a Bretón la debida justicia: tanto las obras ALHAMBRISTAS como las de cámara de Bretón son en general mucho más interesantes que las de Chapí, y parecen más significativas dentro de la evolución nacionalista de la música española. Yo añadiré personalmente que la serenata

En la Alhambra es para mí la cumbre del género, y que continúo escuchándola con placer. Recordaré a los lectores que el remoquete de ALHAMBRISMO se aplica a una corriente artística orientalista que se genera en el siglo XIX y que incorpora alusiones explícitas a la Granada árabe (en el caso de la música, tales alusiones no pasan de ser puramente nominales). En la arquitectura, la imitación de arcos, jardines con agua, terrazas, ajimeces y artesonados se extendió



por toda España y luego irradió al exterior. En la misma Granada son buenos ejemplos el Carmen de los Mártires (recientemente reconstruido) y el hotel Alhambra; en Murcia, el bello Casino. En la poesía hay un largo recorrido alhambriista desde Zorrilla hasta "El alcázar de las perlas" de Villaespesa. En música, Tárrega (**Recuerdos de la Al-**

hambra), Chapí (**Fantasia morisca**), Bretón (**En la Alhambra**) y Albéniz (**Granada, Torre Bermeja**) son algunos de los nombres más importantes. Es una corriente que no puede minusvalorarse, pues contribuirá a la formación de una imagen sonora característica del nacionalismo.

En la ópera, Bretón puede considerarse como una primera figura dentro del intento de una OPERA ESPAÑOLA. El reproche de alguna crítica catalana (Vives, por ejemplo) del EXTRANJERISMO de **Garín** (¿Qué podría haber dicho años después el crítico de **Bohemios** de un tal Vives, con respecto a SU EXTRANJERISMO?) es estúpido; como estúpida es la acusación de que su sardana es un añadido catalanista o la jota de **La Dolores** un añadido aragonesista; según eso, habría que descalificar una infinidad de óperas por incluir algún elemento localista, desde **El rapto en el serrallo** de Mozart a **La bohème** de Puccini. Tampoco importa nada si había en esas óperas elementos italianizantes o wagnerianos (¡o las dos cosas a la vez, como decía algún crítico!). Lo ESPAÑOL en aquella vieja polémica significaba (además del empleo del idioma) una cuestión de estructura y de repertorio: compañías españolas, escenarios dispuestos a recibir obras de autores españoles, un público que se acostumbrara a admitir españoles en el repertorio, apoyo estatal. Eso era todo. Las cuestiones estéticas, aunque aparecían en primer término, en realidad eran confusas, mal planteadas y, en el fondo, absolutamente ociosas. Bretón se lanzó a la tarea y consiguió que los teatros madrileños y barceloneses montaran sus óperas y el público las aplaudiera. Hoy, a los noventa años del estreno, **La Dolores** sigue siendo una obra considerable y válida.

La biografía de Bretón, aunque jalónada por algunos grandes éxitos, tiene

un mucho de melancólica. Nació en Salamanca en 1850; estudió violín con grandes dificultades económicas, y jovencísimo fue concertino en la modesta orquesta que en Salamanca actuaba en las zarzuelas; pasó a Madrid, al teatro Variedades, al tiempo que estudiaba en el Conservatorio. Ganó la pensión para Bellas Artes de Roma, y a su regreso dirigió la Sociedad de Conciertos sucediendo a Mariano Vázquez. En 1889 estrenó en el Real su ópera **Gli amanti di Teruel** (¡en italiano, era obligatorio!), valorada muy positivamente por Galdós, y que posteriormente se dio en Viena y Praga. En 1894 estrenó en el teatro Apolo de Madrid **La verbena de la Paloma**, con un éxito que inmediatamente alcanzó a América. En 1895 **La Dolores** se estrenó en la Zarzuela de Madrid: fue un gran triunfo, ratificado después en Barcelona, donde Bretón tenía un gran cartel. Operas posteriores no lograron permanecer en el repertorio, pero no sabemos si no merecían quizá escucharse: seguramente habrá en ellas muchas cosas de valor. Fue profesor y director del Conservatorio de Madrid, donde se enfrentó en una ocasión al ministro Burell a causa de un desaguasado por el que se le negó una cátedra de Piano a Malats, lo que le acarreó muchas dificultades. De alguna de ellas se derivó sin duda su cese en 1921. Murió en Madrid en 1923.



Fotografía de Tomás Bretón extraída de la portada del núm. 36 de RITMO (año 1931).

OBRAS

Estrenó unas 40, pero sólo se representa actualmente **La verbena de la Paloma** (1894, Ricardo de la Vega). Otros títulos: **Los amores de un príncipe** (1881), **El grito en el cielo** (1886), **El domingo de Ramos** (1895), **El guardia de Corps** (1897), **El reloj de cuco** (1898), **El puente del diablo** (1898), **Covadonga** (1901).

● Operas:

Los amantes de Teruel (Madrid 1889; Hartzenbusch), **Garín** (Barcelona 1892; Fereal), **La Dolores** (Madrid 1895; Feliuó y Codina), **Farinelli** (Madrid 1903; Cavestany), **Tabaré** (Madrid 1913; Zorrilla San Martín).

● Orquesta:

Escenas andaluzas (1884), **En la Alhambra** (serenata), **Bolero**, **Sinfonía en Sol mayor** (1874), **Concierto para violín y orquesta**, **Los galeotes** (poema sinfónico), **Salamanca** (poema sinfónico), **Elejía y añoranzas** (poema sinfónico).

● Cámara:

Trio para violín, violoncello y piano; **3 Cuartetos de cuerda**; **Sexteto para instrumentos de viento**; **Quinteto para cuerda**.

BIBLIOGRAFIA

Aparte de referencias de tipo general y sobre el «género chico», hay una información importante en los diversos panoramas sobre la zarzuela, en la crítica de la época, en las colecciones epistolares (aún muy incompletas), y en la notable colección de folletos referentes a la polémica sobre la ópera española. Apenas nada, en cambio, sobre la música no teatral de Bretón.

Angel S. Salcedo: **Tomás Bretón, Su vida y sus obras** (Madrid 1924).

J. de Montillana: **Tomás Bretón** (Salamanca 1952).

Adolfo Salazar: **La música contemporánea en España** (Madrid 1930; reed. en Col. Ethos, Oviedo 1982).

Federico Sopena: **Historia crítica del Conservatorio de Madrid** (Madrid 1967).

A. Fernández-Cid: **Cien años de teatro musical en España** (Madrid 1975).

C. Gómez Amat: **El siglo XX**, en **Historia de la música española** (Madrid 1984).

Antonio Gallego: **Introducción al estudio de la ópera española en el siglo XIX**, en "Cuadernos de música" nº 2 (Madrid, s/a [1984]).

Ramón Barce: **Música teatral española del siglo XIX**, en **Actas del I Congreso Internacional de Musicología de Salamanca 1984** (en prensa).

DISCOGRAFIA

De **La verbena de la Paloma** hay muchas grabaciones. La mayoría aparecen reseñadas en el libretto comentado de la obra, editado por Roger Alier (Daimon, Barcelona 1983). El resto de la producción de Bretón tiene una discografía muy escasa.

— **La verbena de la Paloma**, Iriarte, Rivadeneyra, Bermejo, Ausensi, Cantores Madrid, Orqu. Sinfónica, Argentina (Columbia, Zacosa).

— **Escenas andaluzas**, Orqu. Sinfónica, Argentina (Columbia).

— **En la Alhambra**, Orqu. Sinfónica, Argentina (Columbia).

— **Bolero**, Orqu. Sinfónica, Argentina (Columbia).

— **Jota de La Dolores**, Orqu. Sinfónica, Argentina (Columbia).



Casa del Libro

ESPASA-CALPE

Gran Vía, 29 - 28013 MADRID



250.000 volúmenes

100.000 títulos

80.000 autores

y además,

30.000 discos

1.000 discos compactos

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

Visite nuestra 2.^a planta, su

Casa del Disco

Teléfs: 521 19 32 - 521 21 13

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

 **espasa-calpe**

TARJETA PERSONAL DE CUENTA DE LIBRERÍA
Número _____ Fecha de caducidad _____
Titular _____

CASA del LIBRO
Gran Vía, 29 • MADRID-13



Deseo recibir información de la tarjeta CUENTA DE LIBRERIA

Nombre _____

Apellidos _____

Dirección _____ C.P. _____

Provincia _____

Teléfono _____

Enviar a Casa del Libro, Cuentas de Librería
Gran Vía, 29 - 28013 MADRID

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruna. Km 17.200
Teléfs. 637 10 04-08-12.
LAS ROZAS (Madrid)

ERVITI

San Martin, 28
Loyola, 14
Teléfs 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas -
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Tfno. 248 05 13
28005 MADRID

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm 10
Teléfs 319 60 96-310 69 12
08003 BARCELONA

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1. (esquina a Arenal, 14)
Teléfs 232 95 88 28013 MADRID

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs 419 59 14-419 29 19
28004 MADRID

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf 85 14 45
ZARAUZ (Gulpuzcoa)

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd y afines.
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Télex 64915
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martin, 29
Loyola, 14
Teléfs 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28005 MADRID

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martin, 28
Loyola, 14
Teléfs 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas, etc.
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28013 MADRID

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI

San Martin, 28
Loyola, 14
Teléfs 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI

San Martin, 28
Loyola, 14
Teléfs 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño
28015 MADRID

HI-FI



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Video. Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348. Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66. Telex: 35930 MSFI E. SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna ¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

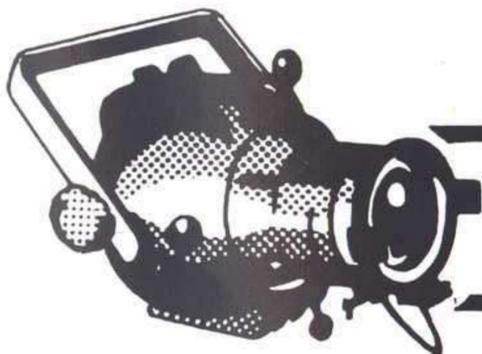
EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcala, 70
Telef 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



KREMESA



Strand Lighting

creaciones material espectacular, s.a.

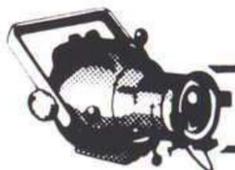
Se enorgullece en haber colaborado en la reforma del Teatro Lírico de la Zarzuela, llevada a cabo bajo la dirección del Arquitecto D. Felipe Delgado Laguna.

En esta obra Kremesa ha aportado:
Iluminación, Maquinaria Escénica y Regulación Electrónica.



Otra obra de Kremesa

Nuestros clientes saben que Kremesa tiene mucho que "representar" en Teatro.



KREMESA

creaciones material espectacular, s.a.

Central: Malcampo, 23 - Teléfono 416 21 00 - 04 - 08 - Télex 46801 KREM E - MADRID

CATALUÑA
Felipe II, 61
08027 BARCELONA
Tels. 349 03 47 - 340 85 98

CANARIAS
Aguadulce, 40
35004 LAS PALMAS
Tel. 24 35 50

ANDALUCIA
Pérez Hervás, 4
41003 SEVILLA
Tel. 41 90 12

ANDALUCIA
Eurosol, 23
Montemar 2.900
(Torremolinos)
29620 MALAGA
Tel. 38 26 39

BALEARES
Tiziano, 51
07003 PALMA DE MALLORCA
Tel. 20 75 21

LEVANTE
Avda. de Alcoy, 28
03010 ALICANTE
Tel. 23 23 81

GALICIA
Avda. de los Caídos, 4
15009 LA CORUÑA



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: **BILBAO TRADING S.A.**,
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.