

# sch<sup>e</sup>rzo

REVISTA DE MUSICA  
Año I - n.º 5 - Junio 1986 - 350 ptas.



**CLAUDIO ABBADO**  
La razón hecha arte

dosier

FESTIVALES DE VERANO

entrevista

VACLÁV NEUMANN

alta fidelidad

LOS 100 MEJORES  
COMPACTOS

# EMI I M P O R T A C I O N

2703243 / 2703273 (2 Vols.)



2702701



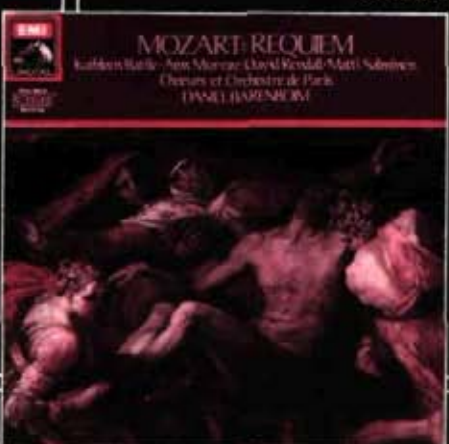
2703181



2702433



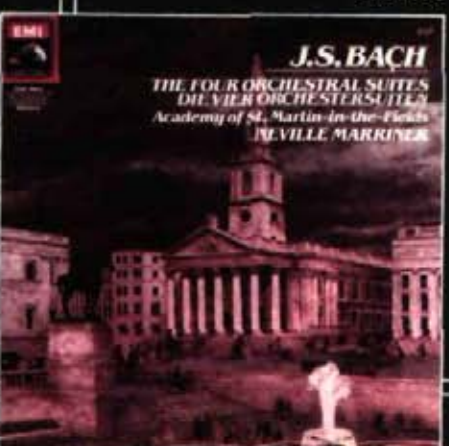
2701941



2703031



2703103



Y 25  
NOVEDADES  
MAS



# schërzo

Año: 1 n.º 5 - JUNIO 1986 - 350 ptas.

## Edita

SCHERZO EDITORIAL S.A.  
C/ Marqués de Mondejar, 11 - 5º C.  
28028 - Madrid. Tfno.: (91) 246 76 22

## Presidente

Gerardo Queipo de Llano

## Director

Antonio Moral

## Consejo de Dirección

Javier Alfaya  
Domingo del Campo  
Manuel García Franco  
Santiago Martín Bermúdez  
Agustín Muñoz Jiménez  
Enrique Pérez Adrián

## Redactor jefe

Enrique Martínez Miura

## Colaboradores

Miguel Alonso, Roberto Andrade Malde, Ramón Andrés, Cristina Argenta, Joan Arnau, Julio Bravo, Xoan M. Carreira, Dino Carrera, Tomás Garrido, Manuel Gomis Gavilán, Sabas de Hocés, José Iges, Juan F. Martín de Aguilera, Angel F. Mayo, Wolfgang Amadeus Mozart, Joan Josep Ordinas, Alfredo Orozco, Rafael Ortega Basagoiti, Papageno, Fernando Peregrín, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter, Eduardo Rincón, José Luis Rubio, José Luis Téllez, Pilar Tomás, Ebbe Traberg, Ana M<sup>a</sup> Vega Toscano, Francisco J. Villalba.

## Diseño

Salvador Alarcó

## Redacción, administración, publicidad y distribución

Marqués de Mondejar, 11 - 5º C.  
28028 Madrid. Tfno.: (91) 246 76 22

## Publicidad

COMUNICADORES ASOCIADOS  
S.A. Madrid: (91) 259 19 23  
Barcelona: (93) 232 90 13

## Portada

Claudio Abbado - Foto Polygram

## Producción gráfica

Queimada  
Montera, 34 - 6º I  
28013 - Madrid. Tfno.: 232 74 52

## Depósito legal

M-41822-1985

SCHERZO es una publicación de carácter plural y no pertenece ni está adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de la exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

## SUMARIO

|                                                                                                        |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| OPINION .....                                                                                          | 4  |
| ACTUALIDAD .....                                                                                       | 8  |
| BOTON DE MUESTRA: Claudio Abbado: La razón hecha arte, Arturo Reverter .....                           | 23 |
| ENSEÑANZA: El proyecto de reforma de las enseñanzas musicales, Xoan M. Carreira .....                  | 27 |
| ENTREVISTA: Vaclav Neumann: Una batuta de las de antes, Santiago Martín y J. L. Pérez de Arteaga ..... | 28 |
| LA OPERA DEL SIGLO XX: Janacek: La carrera de un solitario, Domingo del Campo .....                    | 32 |
| DISCOS .....                                                                                           | 35 |
| ESTUDIO DISCOGRAFICO: Mahler-Barbirolli: Un binomio para la historia, Enrique Pérez Adrián .....       | 44 |
| LIBROS .....                                                                                           | 46 |
| LA GUIA DE SCHERZO .....                                                                               | 48 |
| DOSIER: FESTIVALES DE VERANO                                                                           |    |
| — Bayreuth, Angel F. Mayo .....                                                                        | 52 |
| — Glyndebourne, Francisco J. Villalba .....                                                            | 57 |
| — Salzburgo, José L. Pérez de Arteaga .....                                                            | 59 |
| — Edimburgo, Enrique Pérez Adrián .....                                                                | 65 |
| — Granada, Santiago Martín Bermúdez .....                                                              | 68 |
| — Santander, Leopoldo Hontañón .....                                                                   | 71 |
| ALTA FIDELIDAD: Los cien mejores compactos, Alfredo Orozco .....                                       | 74 |
| FOLKLORE:                                                                                              |    |
| — La tercera cumbre flamenca, Sabas de Hocés .....                                                     | 78 |
| — Los Mayos (II): Apuntes musicales sobre el Mayo en El Molar, Ana María Vega Toscano .....            | 80 |
| JAZZ:                                                                                                  |    |
| — Episodios, Ebbe Traberg .....                                                                        | 82 |
| — De Madrid al infierno, Sabas de Hocés .....                                                          | 83 |
| MUSICA CONTEMPORANEA ESPAÑOLA: Del trato y del trabajo, José Iges .....                                | 85 |

## GAJES DEL OFICIO

**Q**UE el corporativismo es un mal general de la sociedad española es algo que ni los más optimistas pueden negar. Este país, que no entró nunca en la modernidad, entra en lo que los intelectuales del sistema llaman la *postmodernidad* tarado por todas partes las lacras de un espíritu que trasciende a viejos tipos que tira para atrás.

Los músicos, como no podían ser menos, se quejan en corporativista de que se contratan instrumentistas extranjeros. Los argumentos pueden ser válidos —el paro que aqueja a muchos profesionales españoles— y mucho menos válidos, que aquí hay tanta calidad musical “como en cualquier país de Europa”. Con lo primero puede solidarizarse uno; con lo segundo, definitivamente no. No creo que ni el más connotado defensor de la españolidad exclusiva de nuestras orquestas sea capaz de sostener que el nivel medio musical de nuestro país se acerque siquiera a la media europea.

Pero los enfados y los gruñidos se oyen por doquier. Hace poco un diario se hacía eco de la protesta de algunos miembros del Coro

Nacional ante la escasa comprensión —según ellos— de la crítica por su actuación en la Europalia. Decían que no se habían tenido en cuenta su esfuerzo. Es curioso: a veces da la impresión de que en nuestro país cumplir con el deber profesional, es decir, hacer las cosas bien, es indicio de virtudes heroicas en vez de cumplimiento de una obligación. Si uno canta mal o toca el piano deficientemente y lo hace en público, que no se queje de que se lo digan. La profesionalidad artística es una vocación y un destino. A nadie le exigen que cante o toque el piano, como a nadie le obligan a escribir novelas o comedias teatrales.

Cuando se elige hacer arte como intérprete o como creador hay que exponerse. Si las críticas llueven, si le dan a uno palos hay que encogerse y aguantar. A lo más decir, como se cuenta que dijo cierto rey español después de un atentado contra su persona: “Gajes del oficio.”

J. A.





## CARTAS

## UNA BROMA MUSICAL

Liebe Nannerl!

Andan por aquí los políticos muy excitados ante unas próximas elecciones. La gente parece que está desconcertada, y desde luego menos excitada que los partidos políticos. Piensan más en el fútbol, deporte que atrae a grandes masas, no se muy bien por qué.

Ante las elecciones y el fútbol uno piensa que dónde estará la música: nuestra música. Entre Hogwood y Butragueño el personal no lo ha dudado. ¿Tú te acuerdas de algún futbolista de Salzburgo? Me gustaría ver cuál es el programa de los partidos importantes y saber en qué lugar colocan a la música y a los múltiples problemas que por aquí existen planteados. Pero quizás sea mejor no saberlo, por lo que la política de los hechos consumados viene a demostrar.

Estos días ando preocupado y emocionado. En Barcelona y en Madrid se va a interpretar una de mis obras preferidas: el *concierto de clarinete* y además el *Requiem*. ¡Oh funestos recuerdos! ¡Qué mal pasé aquellos que fueron mis últimos días como mortal! Te confesaré una cosa, querida hermanita: no he oído el *Requiem* tras los plumazos y arreglos del pobre Süßmayr. ¿Qué habrá hecho aquel aprendiz de músico! Mi denostado Salieri le daba cien vueltas.

Me han hablado muy bien de la orquesta que lo va a interpretar y mejor aún de su director: The Academy of Ancient Music y Christopher Hogwood. Dicen que son algo especial, y además tocan con instrumentos de nuestra época. La verdad es que los actuales son, como te diría, demasiado perfectos, muy afinados, un poco relamidos. Cuando los chicos de SCHERZO hayan sacado ya el número 5 de la revista, habremos oído tocar a los ingleses. Veremos. En cualquier caso, tengo la sensación de que va a ser algo sonado; por supuesto al nivel que la música puede ser en estas calurosas tierras sonada.

W. A. M.

En relación al disco con obras de Félix Máximo López, interpretado por M<sup>a</sup> Teresa Chenlo y Sharon Gould (Dial 52.5088), que fue ya reseñado en esa revista (n<sup>o</sup> 2, p. 39), me veo obligado a efectuar algunas precisiones.

Si la edición e interpretación merecen parabienes no alcanzo a entender cómo se puede premiar "por sus valores culturales y artísticos" en el pasado 1985 y por el Ministerio de Cultura a un disco que incluye un encarte con un extenso estudio de M<sup>a</sup> Teresa Chenlo que afirma ser producto de "una larga investigación". Nada hay en él que no sea conocido por los trabajos de Almonte Howell, Linton E. Powell, Angel Luis López o el artículo del mismísimo *New Grove Dictionary*, mientras que el encarte desconoce datos que aparecen en ellos. Dado que M<sup>a</sup> Teresa Chenlo no cita otro autor que Saldoni, he de convenir que desconoce todo lo escrito sobre López, lo cual, reconocerá, es peligroso si pretende investigar sobre él. De haber comenzado por consultar la bibliografía se habría ahorrado esa "larga investigación". Ignora igualmente el panorama teclístico de la época al afirmar "las únicas obras para clave a cuatro manos de música española, de este período, que se conocen hasta el momento son las de Félix Máximo López", cuando hace tiempo que sabemos de otras, como la *Sonata* de Joaquín Tadeo Murguía.

Xoan M. Carreira  
La Coruña, Mayo 1986.

Estimados señores:

Quisiera aprovechar su excelente revista para hacer pública la profunda desazón que me ha causado la noticia de la expulsión del querido y genial Téllez de su programa *A Contraluz* por parte de Dios sabe qué directivo o directivos de Radiotelevisión española.

Con Téllez ha desaparecido el que era con mucho el mejor programa de Radio 2 y probablemente de toda la radiodifusión española. Porque Téllez no sólo es un gran erudito —jamás olvidaré el análisis formal que hizo de una sonata de Elgar, sin bibliografía y sin partitura, simplemente con haberla oído media hora antes— sino que también es un locutor con garra y oficio, y además un genio, un creador del lenguaje hablado.

Esperemos que, ya que hemos tenido que renunciar forzosamente a la inmensa dicha de escuchar a Téllez por la radio, podamos seguir leyendo sus colaboraciones escritas —igualmente geniales— a través de SCHERZO.

Un cordial saludo.

José del Rincón Rubio  
Zaragoza

Soy suscriptor de SCHERZO desde su segundo número, y creo que es una buena revista especializada.

Me merecen particular atención las críticas de conciertos u óperas, en las cuales sus colaboradores hacen gala de una gran sabiduría para diseccionar una interpretación y analizar hasta el más mínimo detalle con autoridad abrumadora.

Sin embargo, en el artículo titulado "Una Sorpresa Mozartiana" (pág. 15 del n<sup>o</sup> 4), firmado por E. M. M., he comprobado una absoluta contradicción entre lo escuchado en aquella sesión de los "Lunes musicales de Radio Nacional" y el contenido crítico de dicho artículo.

Como clarinetista profesional y conocedor de los tres *divertimenti* para corni di bassetto que en aquel concierto se interpretaron, puedo afirmar que no hubo "ciertas imperfecciones", sino infinidad de errores ("gallos", notas falsas, desajustes, desafinaciones, tocar perdidos durante varios compases...). Sus lecturas no fueron, como dice E. M. M. "seguramente las de mayor calidad que pueden oírse en la actualidad de estas obras", sino que dieron la impresión de ser "lecturas" a primera vista.

Espero que en una revista en la cual la crítica musical ocupa un papel tan importante, no se produzcan muy a menudo contradicciones como la que he citado, ya que provocarían cierta desconfianza entre los lectores.

Le saluda atentamente,

José Miguel Martínez Esparza  
San Sebastián

No es del caso que yo sea un admirador —rabioso— más de Victoria.

Honestamente, no creía encontrar puesto por escrito tanto afecto como se le profesa y se le debe, pero, ignoro por qué, parece retacearse de forma pública (hace unos días, por Radio 2, una personalidad del mundo musical citaba a los grandes cantantes españoles en actividad, y ni siquiera la mencionó en último puesto... Y es sólo una anécdota más, reciente eso sí, pero no de las más *sonadas*). En el páramo que es hoy casi la música de cámara —de la ópera prefiero no hablar—, y cuando parece que público y crítica se han acostumbrado o resignado, y los criterios de valoración lo dejan a uno boquiabierto, pensativo y con la sensación de tener la edad de un dinosaurio joven, me alegró profundamente —y no sólo en el caso de la sección dedicada a ella— encontrar una publicación española que refleja tan bien cosas que yo pienso que casi ya no me atreva a decir más que entre amigos.

Bien está que se recuerde, a través del inevitable criterio personal, las cualidades del arte y el repertorio de Victoria, que se haga una crítica pormenorizada de los *Introuvables*, que



haya una entrevista que la refleja bastante adecuadamente (lo de *bastante* no es una crítica al cronista; es que sé por experiencia lo difícil que es transmitir sólo con palabras, sin algo que capte la vivacidad de la expresión y la cadencia de la palabra —tan *sui generis* cuando habla como cuando canta—, y sobre todo que haya una nota como la de Miguel Zanetti o la de la presentación general del *dossier*. Con eso bastaba (no diré que sobraba, porque no sobraba) para hacer un mínimo de justicia a la gran artista, sobre todo, e insisto, en una publicación española de nivel. Pero lo que no me esperaba, y me dejó tan sorprendido como emocionado, fue encontrarme tan reflejado en la nota de Blas Matamoros. Y no sólo a mí, o, por lo que parece a él. Porque si Victoria habla muchas veces de sus argentinos (yo lo soy, aunque desde hace años soy también español) lo hace justamente, y con derecho, en el sentido que la nota expresa. Y más, y es lo que deseo destacar: son pocos los cantantes que hacen de una gran parte de sus admiradores algo más que conocidos o devotos. Victoria tiene muchos, y me atrevería a decir que muy buenos, amigos en Buenos Aires. Pero tampoco con esto está dicho todo. Como todo verdadero ser humano (y en el mundo lírico, o del espectáculo, uno se siente bastante escéptico frente a un divo/a), Victoria ha conseguido ser amiga y tener amigos *fuera* de su magia en el escenario, aunque el contacto —como debía ser— empezara por allí. Podría contar yo ahora muchas cosas que he presenciado que son elocuentes testimonios de la *persona* Victoria. No quiero extenderme, pero sí decir que, entre muchos momentos de mi vida en que Victoria se ha hecho presente —no sólo, aunque también, con su voz— para ayudarme de manera muy directa, figura de modo imborrable el aliento que en todo momento me dio al principio —bastante duro— de mi estancia barcelonesa.

Muchas gracias, con mi especial agradecimiento a Blas Matamoros por lo ya dicho, y ojalá la revista tenga larga vida y persista en esta línea. Cordialmente,

Jorge Binachi  
Barcelona, 24-4-86

## REVISTA DE PRENSA

### Con la música a otra parte

El síndrome de abstinencia, el célebre *mono*, aparece donde menos se le espera. Por ejemplo, hay desde hace 15 días un puñado de miles de españoles condenados a tejer sobre la piel de toro una tupida red de insomnios, pues en la madrugada padecen un galopante *mono* del Tellez, la Barrio y su clausurado *A contraluz*, que mientras existió añadía a la emisión de buena música, habitual en Radio 2, el adiestramiento en los misterios del buen aprender a oír.

No es un mérito amar la música: forma parte del equipaje de los instintos. Si es un mérito saber oír: forman parte de los aprendizajes. Este oyente —y discúlpese el enfoque subjetivo, porque en este caso forma parte de una objetividad— creía saber oír música, por un ilusorio decreto innato, hasta que José Luis Tellez y Olga Barrio en *A contraluz* le demostraron, en una involuntaria cura de humildad, que no tenía ni idea.

Comenzó la lección a propósito de su mal saber oír a Ravel, Debussy y Fauré. El primero le entusiasmaba porque sí; el segundo, menos por igual razón; el tercero, nada sin razón alguna. Tras unas sesiones de *A contraluz* aprendió a sacar más sonidos de Ravel, se interesó mejor por Debussy, y quedó abrumado por los del genio de Fauré. Le habían obligado a oír a éste *de otra manera* que la proporcionada por la voracidad de la falta de adiestramiento.

A partir de aquella revelación, que descorchó los oídos de un aficionado torpe, los descubrimientos llegaron en cadena: cómo oír en la música de Haydn toda la música posterior a él; cómo extraer correlaciones entre las construcciones barrocas y las del jazz, siguiendo los movimientos del bajo continuo, la batería y otras formas musicales de lucha contra el silencio; de cuándo, cómo y por qué este silencio se

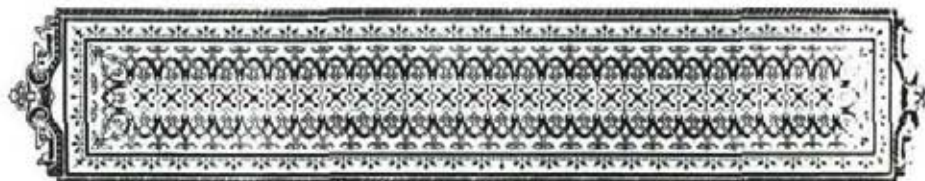
entrelaza, en otras músicas, con los núcleos de los sonidos, hasta formar parte de la sustancia de éstos; de por qué Schubert es mucho más que un ingenioso fabulador de melodías; de cómo orientarse mejor en los laberintos sonoros de Schonberg descubriendo en ellos resonancias del cine; de cómo extraer oro del fondo de un recuerdo hasta entonces improductivo: el de un organista llamado Olivier Messiaen grabado en la memoria de este oyente una Navidad de hace más de 20 años en la iglesia de Saint Eustache de París. Y muchas más cosas.

Dos locutores zarandearon una indiferencia y la convirtieron en pasión. Ignoro si en la radio española sobra gente capacitada para provocar estos vuelcos, pero sospecho que hay poca, que tal vez ahora ninguna. Y que prescindir de gente tan escasa como ésta es un lujo que no puede permitirse esta España llena de huérfanos a causa de las mordazas puestas en las bocas de sus maestros.

A Tellez, Barrio y su lección diaria de *A contraluz* les han dado visado para el silencio, y muchos oídos de la madrugada se han quedado con las antenas amputadas, en pleno *mono* del más sagaz programa de educación de la sensibilidad musical que ha existido nunca en la radio española. Dicen que les han silenciado porque Tellez era insultón y llamó borregos a los que votaron afirmativamente a la OTAN. Bueno, ¿y qué? ¿Van a dejar de retransmitirse partidos de fútbol porque en ellos se insulte a las madres de los árbitros? ¿Van a cerrar en TVE el grifo de Pedro Ruiz porque en su programa se cuenten batidas sexuales de la reina de Inglaterra a José Luis Coll?

José Luis Tellez es aficionado a meter chistes entre los resquicios de sus nada chistosas lecciones. Es también un hombre de la izquierda, y se le nota. ¿Se le habría silenciado por haber llamado borregos a los que votaron negativamente en el susodicho referéndum? Uno sospecha que no. Y sospecha también que no es por esto por lo que le han amordazado, sino porque en alguna oficina del norte de Madrid alguien con poder y sin talento se ha sentido insultado por la evidencia de la condición libre e indómita del suyo.

Angel Fernández Santos  
EL PAIS, 28 de abril de 1986





# EL DESASTRE DE LA EDUCACION MUSICAL EN ESPAÑA

## Criterios antipedagógicos

El vacío existente en nuestro país en lo que a criterios pedagógicos concierne a educación musical se refiere ha sido ocupado por unos tópicos malignos de origen decimonónico que se alimentan de la ignorancia y que hoy en día resultan del todo insostenibles desde cualquier punto de vista que tenga en consideración criterios pedagógicos modernos. La pedagogía musical se refiere estrictamente a la educación musical elemental (*Musikalische Grundausbildung*). Ciertamente es que en España hay un ciclo de la enseñanza musical que ostenta un similar calificativo, pero es evidente que tanto su orientación como contenidos y didáctica son abiertamente contrarios al espíritu (al ilustrado) de la pedagogía moderna. Simplificando, podemos afirmar que la línea de la enseñanza elemental de la música en España se centra en una enseñanza restringida, elitista (familiar) y pseudoprofesional, cuando la pedagogía declara sin reservas que la educación elemental tiene que ser general, común e integral. Los contenidos se circunscriben al solfeo y a los instrumentos consagrados por la música romántica hace ciento cincuenta años.

Hoy se conocen (en el mundo civilizado) otros muchos medios y materiales para acceder a la música con unos resultados educativos y artísticos mucho más satisfactorios. Antes que habilidades reproductoras hay que desarrollar hábitos creativos y perceptivos. La psicología, la musicalización como manifestación total y vital, la limpieza de oídos, la expresión corporal y las posibilidades sinestésicas propuestas por las corrientes artísticas del siglo XX (¡El presente!) juegan un papel esencial. De estos objetivos modernos se deriva toda una didáctica distinta de los métodos tradicionales, orientados exclusivamente hacia la obtención de

virtuosos intérpretes, figura romántica con la que automáticamente se suele identificar a todo músico, y que están abocados a un alto porcentaje de fracasos y a una baja rentabilidad, como queda de manifiesto en nuestro país.

## Caos estructural perpetuo

Como ya se habrá podido deducir —los que nos dedicamos a la enseñanza musical tenemos constancia de ello— la estructura administrativa derivada de unos principios básicos tan obsoletos y anacrónicos como los que nos rigen, es necesariamente *catastrófica*. El mito romántico del músico, intérprete genial y precoz, con predisposición genética, conduce, a causa de su fundamento determinista, al fatalismo pedagógico y se traduce en el caos imperante en las enseñanzas de los conservatorios. Caos que está tan asumido y arraigado que amenaza con perpetuarse.

La enseñanza musical carece de una organización racional. Los estudios de música se prolongan durante diecisiete o doce años, según la especialidad, de forma paralela y simultánea a la educación reglada (clases de piano por las tardes, después del colegio o instituto) como una hiedra que se adhiere patológicamente al tronco fundamental de la educación. El proyecto de reforma presentado por el Ministerio del día diecisiete de abril propone una reducción de la enseñanza *profesional* a ¡sólo! *once* años para todas las especialidades, entre las cuales se han olvidado de dirección de orquesta. También contempla, aunque no se manifiesta explícitamente, la creación ¡al fin! de cursos integrales que agrupen las distintas asignaturas y de los cuales carece hasta la fecha la enseñanza musical, causando gravísimos problemas de matriculación.

La enorme *longaniza* que es el supuesto *plan de estudios*, eufemísticamente hablando, comprende tres grados que no son sino una división meramente artificial, pues sus objetivos, programas y metodología no difieren en lo esencial. Esta absurda clasificación sólo ha servido hasta ahora para justificar unos exámenes que, al pasar de un grado a otro a modo de reválida, se aplican sistemáticamente a lo largo de la morcilla para reducir el molesto número de estudiantes de

música, que es necesariamente elevado en una carrera que dura *cuatro* veces más que cualquier otra. En su proyecto para la reforma, el MEC perpetúa esta estructura chapucera: informe y sin articular, independiente de la enseñanza reglada y seria, dividida ortopedicamente en unos grados que son una misma cosa, larga como una butifarra, etc., demostrando una desvergonzada ausencia de criterios pedagógicos y administrativos.

## Caos académico

El caos académico es tal que sería necesaria toda una novela para narrar sus pormenores. Se deriva principalmente de la supeditación estructural de las enseñanzas musicales a las enseñanzas serias y regladas. Como por ejemplo de este caos se puede observar lo anárquico que es el horario lectivo del Conservatorio de Madrid, que está expuesto al arbitrio de cada profesor con la consiguiente merma del número de horas de clase, independientemente del tópico de la masificación, y que es tácitamente aceptada por la mayoría de los estudiantes, cuya ocupación principal se centra en torno a una carrera seria y universitaria. No existe además ningún parte de faltas, ni profesor de guardia. Sin embargo, en honor a la verdad, he de añadir que si no fuera por la actitud personal que asumen los profesores, el Conservatorio no existiría, de igual modo que hace ya décadas dejó de existir como institución viva para convertirse en un fósil.

## Soluciones

La solución es bien simple: integrar la enseñanza musical en los mismos cauces ordinarios en los cuales se desarrolla la formación de los demás profesionales; ingenieros, filólogos, arquitectos, artistas plásticos, etc., que, aunque no es el ideal, es el más aproximado a la decencia y al buen gusto. Hay que acabar de una vez con el mito supersticioso y romántico del músico como ser iluminado y sobrenatural, monstruo de la naturaleza, bicho raro y, en definitiva, individuo peligroso y marginal que hay que neutralizar.

Victor Pliego de Andrés  
Estudiante de Música



## TEATRO LÍRICO NACIONAL LA ZARZUELA



### UNA NOTABLE WALKIRIA

Encontrar en nuestros días un reparto adecuado para algunas óperas de Wagner es difícil, para otras, imposible. Por eso reunir en una representación nombres de la talla de Meier, Caballé, Dernesch, Fassbaender, Jerusalem y Sotin, roza lo excepcional en cualquier parte del mundo.

La partitura de *Die Walküre*, la más lírica de la *Tetralogía* wagneriana, necesita de seis intérpretes de categoría y los hemos tenido en la representación de la Zarzuela.

Comenzaré con el, a mi juicio, único punto oscuro de la representación, las walkirias, destempladas, poco musicales y bastante burdas en lo escénico.

Para Hunding se contó con Hans Tschammer, un buen cantante actor que, sin añadir nada al personaje, lo interpretó con autoridad y buen estilo.

En Fricka tuvimos, alternándose, a Helga Dernesch y Brigitte Fassbaender, las dos mejores intérpretes de este papel que imaginarse puedan (*pace* a la veterana y única Christa Ludwig). Dernesch posee una voz expresiva, un temperamento fuera de serie, una estupenda presencia escénica. Su Fricka fue magnífica. La brillante Leonora, Isolda y Brünnhilde de Karajan, se ha metamorfoseado en una *mezzo* de gran calibre, amplia en el registro, en la emisión, poseedora de un color sombrío que enriquece su aproximación al personaje, concediéndole una divinidad solemne, pero apasionada.

Fassbaender fue otra maravilla, pero desde parámetros diferentes. La cantante berlinesa, consumada mozartiana, straussiana capaz de abordar con dignidad el repertorio no alemán, compone una diosa más humana, quizá más rica en matices que Dernesch, pero menos impresionante.

Sigmund encuentra en Siegfried Jerusalem un gran intérprete. Físicamente es el welsungo y aunque poco expresivo en otros papeles, logra una estupenda caracterización del gemelo desdichado. La voz no es heroica (eso ya no existe) pero sí lírica, vibrante, juvenil y expresiva. Cantó con pasión y superó los peliagudos escollos de la invocaciones al Welsa y a Nothung, con fuerza y redondez admirables.

Montserrat Caballé es una grande. Su voz quizá no tenga la homogeneidad de antaño, su dicción es a veces poco nítida, su aproximación a Sieglinde muy personal, fuera de los cánones habituales. Aun así, por su deslumbrante recepción de Nothung, en el tercer acto de la ópera, momento en el que desplegó toda la amplitud y



Montserrat Caballé: Sieglinde.

belleza de su incomparable instrumento, merece pasar a la antología de las Sieglindes. Caballé mostró en toda la representación, una inteligencia, entrega y generosidad propia de quien es, una soprano irreplicable.

Hans Sotin posee una voz robusta, frasea correctamente, pero es monótono en la emisión del sonido y eso le impide darnos una visión matizada de Wotan. En Sotin predomina el Wotan poderoso, quedando la otra faceta del dios, la intimidad, la ternura, la humanidad, tan deseada por Wagner para todos sus personajes, bastante desdibujada. A la despedida a Brünnhilde llegó con evidentes signos de cansancio que deslucieron el bellissimo finale de la ópera.

Y Johanna Meier, Brünnhilde. He aquí una cantante-actriz estupenda, quizás un poco fría, habilísima en manejar su voz, corta en el grave, pero ancha y bella en el centro y el agudo (magnífica, en la difícilísima *llamada* del segundo acto que cantó, no como la mayoría de sus colegas del pasado y del presente que lo chillan estentóreamente). Su fraseo es irreprochable, su dicción, perfecta, su técnica de respiración, asombrosa y, además, responde a las mil maravillas a las exigencias físicas del personaje, al que encarna con dignidad (yo personalmente echo en falta en su Brünnhilde un mayor arrebatado juvenil) admirable. Meier, conocida y aclamada Isolda en Bayreuth, en esta su primera Brünnhilde de la *Walkiria*, nos hace ya augurarle resonantes éxitos en el papel.

Capítulo aparte merece la actuación de Gustav Kuhn al frente de la orquesta que sonó compacta, coherente, quizás yo habría deseado una mayor flexibilidad en la cuerda, más redondez en el metal, pero esto es *peccata minuta*, frente al resultado final de su interpretación de *La Walkiria*. La lectura que efectuó Kuhn de la partitura fue seria, segura, muy atenta a los cantantes, cosa poco frecuente en nuestros días, aparte de que me hubiese gustado un mayor juego de los colores, un mayor lirismo en algunas partes. La compenetración director-orquesta fue evidente. Hubo deseo de hacer las cosas bien, entrega y mucho trabajo. De ahí, los excelentes resultados.

Francisco José Villalba



## LA WALKYRIA DE HUGO DE ANA

Es evidente que esta temporada el Teatro de la Zarzuela ha dado un gran salto cualitativo en la producción de sus espectáculos operísticos, sobre todo con *La Walkiria*. Olvidados ya, por fortuna, los viejos *bolos* de un apollado naturalismo y descartados escenógrafos alemanes de tercera o cuarta fila, presuntamente conocedores de la dramaturgia wagneriana, el público ha podido ver una *Walkiria* europea, en la línea de las producciones de Berlín, Milán o Londres, si bien con la excepcionalidad (en varios sentidos) de Montserrat Caballé, que no creo vaya a cantar con frecuencia Sieglinde.

Dicho esto y reconocido y aplaudido el esfuerzo y el logro, también hay que advertir que Madrid se ha encontrado de la noche a la mañana ante un ejemplo de la actual situación que atraviesa la escena lírica en general y la wagneriana en particular; pues si el wielandismo sin Wieland Wagner hizo estragos y acabó con las diferencias estilísticas de los distintos teatros, el actual maquinismo realista universal que no cesa hace casi irreconocible las obras, determinando que orquesta y libro vayan por un lado y la acción y el *mensaje* por otro transitado por los *inteligentes* iniciados.

Desde Ulrich Helsing hasta Patrice Chéreau, pasando por Joachim Herz, Ulrich Melchinger, Lucca Ronconi y Peter Stein, los registas vienen pretendiendo escenificar su *Anillo*, que propone una posible sociedad futura de tipo totalitario, o una síntesis crítica de la evolución de la sociedad alemana, o las contradicciones de la sociedad burguesa capitalista, o la situación de la humanidad después de una hipotética guerra nuclear, propuesta esta última que Gotz Friedrich ha empezado a escenificar en Berlín, con dirección orquestal de Jesús López Cobos, pues *El Ocaso de los dioses* desarrolla allí su acción en el interior de un túnel subterráneo habitado por supervivientes de la catástrofe.

A juzgar por lo visto, Hugo de Ana, el competente escenógrafo de *La Walkiria* madrileña, ha debido



III Acto: Wotan y Brünnhilde.

recoger abundante información sobre todas estas tendencias, e incluso para el juego pantomímico de las walkirias es muy probable que haya estudiado el montaje que hizo Eisenstein. Así, el elemento capital de su dirección escénica no es la relación músico-dramática entre foso y escenario, ni tampoco la recreación del rico romanticismo de la obra; el decorado, móvil en el *inevitable* círculo central y en los paneles de espejos que cierran semicircularmente el foro, se erige en el protagonista de la obra con ambiguos contenidos semánticos que lo mismo pueden referirse a una prisión real o anímica (Siegmund solo, Wotan enfrentado a sí mismo en su monólogo), que a un moderno edificio acristalado o a una nave espacial en tránsito desde los orígenes hasta el final del hombre: este último *sentido*, reforzado por el vestuario *galáctico*, pareció más evidente cuando las walkirias arrojan a los muertos por la *escotilla* del piso y cuando Brünnhilde queda encerrada en una urna, que tanto puede ser la de la *bella durmiente* como la de la cámara de hibernación donde dormir sin perder la juventud durante la larga travesía.

Naturalmente, la escena se resiente de una terrible frialdad ambiental y humana, de la acumulación de *novedades* (Wotan no es tuerto, Hunding aparece acompañado de sus huestes, Wotan tan pronto se quita una capa como se pone una bata *wagneriana* que le trae Brünnhilde, etc.) y de la amusicalidad de todo el concepto: valga

un único ejemplo: En la última escena, Brünnhilde comienza sus *compasivos* reproches en diálogo con un oboe y el corno inglés. Wagner calculó que la voz se emitiera desde el centro del escenario "con mucha expresión", con Wotan situado por delante de su hija, por su puesto en actitud adusta. Pues bien, aquí Johanna Meier cantó en el proscenio, totalmente encima de la orquesta (los instrumentos solistas quedaban emborronados por la voz), con Hans Sotin en el foso y de espaldas a ella.

Con la meta en la década de los noventa, el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela está preparándose para la gran aventura del nuevo Teatro Real. Si esta *Walkyria* significa un hecho estilístico aislado en la *necesaria* alineación cualitativa con los grandes teatros operísticos, entonces el intento ha de ser considerado positivamente; pero si ésta es la primera entrega de una posible producción de la *Tetralogía*, entonces hay que advertir los riesgos de un mimetismo estéril. Más tarde o más temprano tiene que llegar la necesaria recuperación de la escena musical, ya que en otro caso perderemos la filiación cultural de las grandes obras líricas del pasado, y a mi juicio la gran labor de ese futuro Teatro Real puede estar en iniciar al tiempo la recuperación de sí mismo y del escenario lírico, lo que no quiere decir que haya que retornar al caduco naturalismo ni a la genial, pero intransferible, estilización wielandiana.

Angel F. Mayo





GRAN TEATRE DEL LICEU

## FINAL DE TEMPORADA CON VIEJAS GLORIAS

Veinticinco años después de su presentación, reapareció en el Gran Teatro del Liceo la famosa soprano Joan Sutherland. Y lo hizo con una ópera difícil como *Norma*, de la que no cabía esperar fuera a darnos la gran sorpresa de una versión psicológicamente profunda, entre otras cosas porque nunca ha sido su manera de interpretar, decididamente orientada a la manifestación virtuosista y de pureza de sonido. La voz en esta artista ha sido, por encima de todo, instrumento, y ni aun en los momentos de máximo esplendor pudo ser expresión de emociones sentidas.

Diríase que la voz de Joan Sutherland se ha movido siempre en zonas de abstracción e irrealidad en



*Norma: Acto I - Joan Sutherland.*



*Don Pasquale - III Acto, Welting y Taddei.*

las que el canto no necesita de la palabra para situarse en el éxtasis lírico; le basta con que la melodía sea etérea, ornamentada y pura. Y así la cantante australiana nos admiró con la soberbia técnica para resolver los problemas vocales de *Norma*, a los que hoy se enfrenta con más experiencia y magisterio que lozania en el timbre, siquiera la agilidad cause todavía asombro en una artista cautelosa y prudente en el uso de sus facultades naturalmente mermadas.

La comprometida escritura del papel de Adalgisa no ofreció problemas a la joven *mezzo* Doris Soffel, poseedora de una voz muy bella, con calor cálido, dirigida con técnica muy segura y un estilo de canto deliciosamente musical. El tenor Jesús Pinto tenía la gran oportunidad de enmendar la mala impresión causada en *Manon Lescaut*, porque el papel de Pollione encaja mejor a sus características, pero en realidad siguió demostrándonos que su técnica de canto necesita una total remodelación. Es una pena si no lo hace, porque la voz es francamente buena. Hubo corrección en los demás intérpretes y una dirección musical de Richard Bonyngue con todos los defectos de batuta que le son propios y las libertades de *tempi* y de modificaciones en la partitura a las que nos tiene acostumbrados.

En un final de temporada en la que el Liceo pareció empeñado en recuperar viejas glorias, reapareció el baritono Giuseppe Taddei, otro uno de mis favoritos, pero hoy

en un ocaso que le permite hacer un *Don Pasquale* con gran categoría de actor, pero cuyo papel recita más que canta. Sin embargo, su clase se evidenció en una línea de fraseo que llegó a hacernos olvidar las deficiencias vocales.

La soprano bufa donizettiana es más sentimental y efusiva que sus antecesoras, aunque conserva mucho de la tradición, lo que traducido en términos belcantistas significa no prescindir de la agilidad y a la vez practicar un canto ligado y silábico en el que la coloratura se humaniza. Es exactamente lo que hizo Ruth Welting en su espectacular versión de *Norina*, a la que prestó una bonita, amplia voz que remonta las zonas sobreagudas con una extraña facilidad. Quizá no es intérprete refinada, pero dio mucha movilidad al personaje.

También el tenor de Donizetti en *Don Pasquale* ha ganado en pasión y es menos acrobático. Hay una exigencia de fraseo y un vuelo lírico muy expresivo que Dalmau González cuidó con buena línea musical, aunque su emisión se resiente por el estrangulamiento del sonido en zonas cercanas al pasaje de la voz. Angelo Romero fue simplemente un buen *Dottor* en lo cantabile, con mejor rendimiento en el aspecto escénico, muy divertido, tirando a comedia musical que la producción de Gian Carlo Menotti hace elogiable. Como la dirección musical de Roberto Abbado, elegante, precisa y bien respirada.

Joan Arnau



**EMI**

LA VOIX DE SON MAÎTRE

120 Referencias disponibles en Lp's y Mc's

# Références

Las Grandes Interpretaciones Históricas

# Références

IMPORTACION

2 C 051-73136



2902071



2902691



1432221



2 C 051-03933



2 C 151-53824/5



1435491



2 C 051-03613





## WIENER STAATSOPER: LA MEDIOCRIDAD DE UNA GRAN OPERA.

La representación de siete óperas diferentes durante una semana en la Opera Estatal de Viena parecía justificar una visita a la capital austriaca. La realidad fue decepcionante.

El aparente festival comenzó con *Luisa Miller* de G. Verdi, en escenografía discreta de Günther Schneider Siemssen, dirección escénica (no existió tal dirección) de Elmar Ottenhal y musical de Anton Guadagno, que con un *tempo* somnífero hizo poco favor a la partitura del maestro de Roncole. En el papel protagonista la joven Cecilia Gasdia, una soprano lírica casi ligera, carente del instrumento apropiado para abordar la heroína verdiana. Miller fue Wolfgang Brendel, siempre buen músico, pero con notables defectos en el fraseo y en la dicción. El Conde Walter recayó en el portentoso en medio vocales, no en elegancia ni en escuela, Paata Burchuladse. Y finalmente Rodolfo, Luciano Pavarotti. Pavarotti es un lamentable actor, sus pianos son cada vez más opacos, pero aun así pesedor de un centro y unos agudos (éstos también un poco dañados de los que carecen los demás tenores de los nuestros días. La belleza de la voz de Pavarotti es estremecedora, su fraseo incomparable y su dicción perfecta.

Tras Verdi, el Wagner del *Ocaso de los dioses* en una producción de Karajan con decorados y vestuario de Emil Pretorius. El director musical anunciado Georg Alexander Albrecht, súbitamente indispuerto, fue sustituido a última hora por Christoph Prick, que hizo lo que pudo aunque no fue mucho. Un Hagen vigoroso pero sin matices fue el de Matti Salminen, una Guttrune correcta de Lisbeth Baslev, un Gunther discreto de Hermann Becht, un Alberich poderoso en lo escénico, pero endeble en lo vocal de Walter Berry, una Waltraute aún grande de Christa Ludwig, tres correctas Hijas del Rin y tres buenas Nornas formaban el reparto encabezado por



Foto: Axel Zeininger

Spas Wenkoff en *Sigfrido*, que comenzó bien pero acabó destruido, y por Gwyneth Jones que es una fuerza de la naturaleza, una gran intérprete, pero también una de las voces más estridentes que se puedan escuchar. *Pace* para el Coro, excelso en el segundo acto.

*Las Bodas de Fíguro* en una deliciosa puesta en escena de J.P. Ponelle, hizo concebir alguna esperanza, Lothar Zagrosek en el podio logró una lectura chispeante de la partitura mozartiana, carente de melancolía y lirismo, pero eficaz. El reparto fue menos que mediocre, sobresaliendo la exquisita, pero ya en declive, Edith Mathis en Susana.

*Salome* de R. Strauss en decorados y vestuario de Jürgen Rose tuvo en Peter Schneider una dirección tersa pero carente de matices. Gwyneth Jones vociferó el rol de la princesa y Van Dam, en estado de gracia, humanizó a Jokanaan con su extraordinaria inteligencia.

*Andrea Chenier* de Giordano es un cúmulo de vacuidad musical arropada con efectismos baratos y el director de la representación, José Collado, puso poco de su parte para salvar el muerto. Los cantantes, a excepción de Zancanaro en Gerard, fueron un desastre. Como Andrea Chenier, Lando Bartolini fue un botón de muestra de lo que hoy se atreve a cantar cualquiera. En Maddalena, la por algunos adorada, Mara Zampieri, que dio una lección de mal canto sin paliativos.

La gema de la semana fue la *Traviata* de G. Verdi, en una producción vieja y fea de Günther Schneider Siemssen y bajo la incalificable batuta rectora de Nikas Bareza. Los Intérpretes, Sona

Ghazarian, Vinson Cole y Zancanaro, sin comentarios.

Y por fin una representación digna de uno de los más grandes teatros de ópera del mundo, *Elektra* de R. Strauss.

Los genios no mueren y para demostrarlo tenemos la fabulosa producción que de *Electra* hiciera Wieland Wagner para la Wiener Staatsoper que, a pesar de los años, conserva intacta su grandeza, su teatralidad, su profundidad artística, su juventud. Enumerar todas las bondades de esta puesta en escena sería exhaustivo y tedioso. Una obra maestra que quizás nos recuerde otras cosas ya vistas pero que hace pensar que la verdad es aquello, lo demás copia.

Berislav Klobucar consiguió sumergirnos materialmente en el ambiente bello y estremecedor de la genial ópera. En la parte vocal hubo baches. En Egisto, Hans Beirer gritó, Orestes fue correctamente servido por Peter Winberger, Christa Ludwig, voz tal vez demasiado lírica para Klytemnestra, dio una lección de lo que es una gran artista de siempre, Christotemis fue incorporada por Carmen Reppel, estupenda con su voz brillante y fresca. Dejo para el final a la protagonista Gwyneth Jones. Lo que en Brunnhilde y Salome son defectos, manejado con la sabiduría de la Jones puede transformarse en virtud. Jones matizó el personaje en cada momento, cantó el primer monólogo con tensión y patetismo. Su constante presencia en la escena fue un festejo dramático, más que musical, de primera clase.

Al fin una ópera.

Francisco José Villalba



# COLLECTOR'S SERIES

## LA NUEVA SERIE IMPORTADA



BERG: Suite de Lulù. Altenberg Lieder  
Tres piezas para orquesta  
M. Price - O. S. Londres - Abbado  
LP 25 43 802

BRUCKNER: Misa No. 3, en Fa menor  
Stader, Hellmann, Haefliger, Borg  
Coro y O. S. Radio Baviera - Jochum  
LP 25 43 815

DEBUSSY: Chansons  
Gerard Souzay, Dalton Baldwin  
LP 25 43 813

FRANCK: Psyché. Nocturno. El Cazador Maldito  
Ludwig - O. de París - Barenboim  
LP 25 43 821

K. A. HARTMANN: Sinfonías Nos. 4 y 8  
O. S. Radio Baviera - Kubelik  
LP 413 650-1

H. W. HENZE: Las 5 Sinfonías  
O. F. Berlín - H. W. Henze  
Doble LP 410 937-1

HINDEMITH: Cardillac (ópera completa)  
Fischer-Dieskau, Söderström, Kirschstein,  
Grobe, Kohn - Coro y O. S. Radio Colonia - Keilberth  
Doble LP 27 21 246

HINDEMITH: Sinfonía Matías el Pintor  
Música de concierto para cuerda y metal  
O. S. Boston - Steinberg  
LP 413 651-1

HINDEMITH: Requiem por aquellos a quienes amamos  
Burmeister, Leib - Coro y O. S. Radio Berlín - Koch  
LP 25 43 825

HONEGGER: Sinfonías Nos. 2 y 3 «Litúrgica»  
O. F. Berlín - Karajan  
LP 25 43 805

IVES: Sinfonía No. 4. Tres lugares en Nueva Inglaterra  
Central Park en la oscuridad  
O. S. Boston - Ozawa, Tilson Thomas  
LP 410 933-1

JANACEK: Diario de un desaparecido  
Haefliger, Griffel - Kubelik  
LP 25 43 820

JANACEK: Misa Glagolítica  
Lear, Rüssel-Majdan, Haefliger, Crass  
Coro y O. S. Radio Baviera - Kubelik  
LP 413 652-1

JANACEK: Obras para piano  
Firkusny - O. S. Radio Baviera - Kubelik  
Doble LP 27 21 251

KODALY: Atardecer de verano. Concierto para orquesta  
O. F. Budapest - Kodály  
LP 25 43 809

LALO: Namouna, suite. Rapsodia Noruega  
O. Nacional RTF, París - Martinon  
LP 25 43 803

LIGETI: Lux Aeterna. Volumina  
Cuarteto de cuerda No. 2. Estudio No. 1  
Cuarteto LaSalle - G. Zacher - Coro Radio Hamburgo  
LP 25 43 818

LISZT: Misa Húngara de la Coronación  
Solistas, Coro y O. Iglesia Coronación - Ferencsik  
LP 25 43 802

F. MARTIN: 6 Monólogos de Jedermann  
3 Fragmentos de La Tempestad  
Fischer-Dieskau - O. F. Berlín - F. Martin  
LP 25 43 819

PROKOFIEV: Concierto para piano No. 5  
Sonata No. 8. Visiones Fugitivas Nos. 3, 6 y 9  
S. Richter - O. F. Varsovia - Rowicki  
LP 25 43 812

SCHÖNBERG: Concierto para violín. Concierto para piano  
Zeitlin, Brendel - O. S. Radio Baviera - Kubelik  
LP 25 43 801

SCHÖNBERG: Pelleas und Melisande  
O. F. Berlín - Karajan  
LP 410 934-1

SCRIABIN: Sonatas para piano Nos. 7 al 10  
(«Misa Blanca», «Misa Negra», etc.)  
Roberto Szidon  
LP 25 43 816

SMETANA: Poemas Sinfónicos  
O. S. Radio Baviera - Kubelik  
LP 25 43 814

STOCKHAUSEN: Goldstaub (Polvo de oro)  
Karlheinz Stockhausen  
LP 410 935-1

STRAVINSKY: Sinfonía en Do  
Concierto para cuerdas en Re. Circus Polka  
O. F. Berlín - Karajan  
LP 25 43 810

WEILL: Concierto para violín  
Suite de la Ópera de tres perragordas  
Liddell - London Sinfonietta - Atherton  
LP 25 43 808

DUBOIS, VILLA-LOBOS, IBERT, GLAZUNOV:  
Conciertos para saxofón  
E. Rousseau - O. C. Paul Kuentz - Kuentz  
LP 25 43 811

SAINT-SAËNS, TAILLEFERRE, GINASTERA:  
Conciertos para arpa  
Zabuleta - O. Nacional RTF, París - Martinon  
LP 25 43 806

SATIE: Parade. MILHAUD: Carnaval de Aix  
ROUSSEL: Baco y Ariadna, 2.ª suite  
O. Nacional Opera Monte-Carlo - Fremaux  
O. Lamoureux París - Markevitch  
LP 25 43 807

WAGNER: Sinfonía en Do mayor  
PFITZNER: Sinfonía en Do mayor  
O. S. Bamberg - Gerdes • O. F. Berlín - Leitner  
LP 25 43 817

WOLF: Penthesilea. PFITZNER: Preludios de Palestrina  
O. S. Viena - Gerdes • O. F. Berlín - Leitner  
LP 25 43 822







Izda. a Dcha.: Mosquera, De la Fuente, Martínez, Cano, Charles y Vélez.

## V TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES (FUNDACION JUAN MARCH)

Seis partituras de otros jóvenes autores españoles fueron estrenadas el pasado 14 de mayo en el Salón de Actos de la Fundación Juan March (Castelló, 77. Madrid), en la V Tribuna de Jóvenes Compositores que organiza la citada institución. El Comité de lectura estuvo integrado, en esta edición, por Amando Blanquer, Claudio Prieto y Albert Sardá quienes, en enero de este año, dieron a conocer las obras galardonadas.

Una muestra de tales características —de la que hay que subrayar su carácter no competitivo— comporta, lógicamente, el asomarse a la pluralidad de estéticas, planteamientos e, incluso, grados de madurez, de los autores representados. José Luis de la Fuente (Cuenca, 1956) se confesaba influido por la teoría psicológica de la *Gestalt* en su *Tozzie* para grupo instrumental; una obra que recuerda la conveniencia de que, dentro de una estructura musical, haya música. Por su parte, César Cano (Valencia, 1960) buscaba el reencuentro desprejuiciado con la formación camerística por excelencia del período clásico: el cuarteto de cuerda. En *Los perpetuos comienzos*, los golpes de efecto virtuosísticos —es-

tímulo a veces, escamoteo de la globalidad otras— vinculan el «hoy» a la «obsoleta sintaxis heredada» (según términos del propio autor). Interesantes juegos dinámicos y contrapuntísticos brinda, en sus 3 movimientos, *Per a Lola*, de Agustín Charles (Manresa, 1960); quinteto con piano es la formación instrumental empleada. En este compositor, y pese a su evidente bisonñez, hay que saludar una capacidad de exponer amena y claramente las ideas musicales.

La segunda parte del concierto se abrió con la, a juicio de muchos de los presentes, más madura e interesante partitura del bloque: el *Dúo para viola y piano* de Ernest Martínez Izquierdo (Barcelona, 1962). Conocimiento del instrumento solista —en esta ocasión a cargo del viola Emilian Szczygiel, miembro del Cuarteto Arbós— junto a una excelente organización del discurso sonoro constituyen los aspectos más notables de la obra.

Roberto Mosquera (Puerto de Santa María, 1957) reveló buena ideación tímbrica a lo largo de su *Quinteto con Arpa «Ain Soph»*, con pasajes de claro influjo impresionista; la obra en su conjunto resulta de una gran levedad, acaso excesiva. Por último, la *Sonata para Grupo de Cámara* de Esteban Sanz (Maracaibo, Venezuela, 1960) denota una diversidad de referencias, estilísticas —entre las que se encuentra el pastichismo stravinskiano— quizá no del todo asentadas aún en su autor.

Junto a la participación solista, ya reseñada, de Emilian Szczygiel, así como de la pianista Menchu

Mendizábal y de la arpista Micaela Granados, hay que mencionar las ajustadas interpretaciones, tanto del Cuarteto Arbós como del Grupo Circulo, ambos bajo la dirección de José Luis Temes que, a mi juicio, superaron el nivel instrumental alcanzado en ediciones anteriores de esta Tribuna.

José Iges

## PRESENTACION DE MULTIMUSICA EN BARCELONA

Durante los días 17, 18, 24 y 25 de abril ha hecho su presentación en la Galería Maeght de Barcelona un colectivo de compositores encuadrados bajo el denominador común de Multimúsica. Eduardo Polonio, Gabriel Brncic y Claudio Zulian, músicos afincados en Barcelona, pero de origen madrileño, chileno e italiano respectivamente, han conseguido dar un nuevo empuje a la producción musical catalana, gracias a un cosmopolitismo de diverso signo que les permite distanciarse de la actitud conformista y académica que en los últimos tiempos se observa en las creaciones musicales presentadas en la Ciudad Condal.

Los puntos comunes que han permitido a estos compositores emprender el proyecto común de Multimúsica hay que hallarlos más en su actitud frente a la situación actual de la música llamada contemporánea y en la utilización de determinadas soluciones técnicas, que en una coincidencia de sus estéticas personales. Todos ellos ejercen la doble condición de compositores e intérpretes, lo que permite la autosuficiencia necesaria para superar la estéril situación del compositor que no consigue ver sus obras interpretadas. Otro punto tácito de acuerdo se halla en la decisión de utilizar la cinta magnética como apoyo a la ejecución en directo. Prácticamente todas las obras ofrecidas por Multimúsica contaban con la presencia de materiales grabados previamente en cinta magnética, siendo la función de estos materiales variable según las obras. En este sentido destacó el mecanismo utilizado por Clau-



dio Zulian, consistiendo en controlar mediante un pedal de volumen la señal enviada por el magnetófono, lo que le permitía hacer aparecer y desaparecer a voluntad la música contenida en la cinta, consiguiendo de esta manera una relación abierta y no predeterminada con la grabación.

Las afinidades estéticas de Gabriel Brncic, Eduardo Polonio y Claudio Zulian son de raíces muy diversas. En los conciertos ofrecidos durante cuatro días en la Galería Maeght se han podido escuchar obras para cinta, músicas instrumentales improvisadas, partituras elaboradas con la ayuda de ordenador, músicas ilustradas mediante acciones teatrales, etc. Esta enumeración podría dar idea de una muestra musical incoherente y deslabazada, pero no es así. Los enunciados anteriores son de carácter técnico, y ellos nunca pueden darnos una definición correcta de la música a que se refieren. La música se define escuchándola, y la que se ha escuchado estos días en la Galería Maeght tenía en común un gran impulso vital, un desafío constante a las corrientes académicas y un afán de llegar al público de manera directa.

Es de destacar la actitud decidida de la Galería Maeght, que ha permitido realizar la presentación de Multimúsica, sin contar con la ayuda económica de las instituciones habituales en estos casos, situación por otra parte buscada por los miembros de Multimúsica, en un deseo de desmarcarse de la situación de irrealidad en que la política de subvenciones institucionales sitúa a las producciones culturales.

Joan Josep Ordinas

## CICLO DE ORGANO EN REUS

Un breve ciclo de órgano está teniendo lugar desde el pasado 20 de abril en la Prioral de Sant Pere de Reus, con el patrocinio de ayuntamiento de esa ciudad. Han intervenido o lo harán en las tres sesiones Esteban Elizondo, J. Gutiérrez y Josep M. Mas i Bonet. Junto a ellos, José A. Ballesteros, trompa, y Gerd Zapf, trompeta. En programa, además de obras de repertorio, se prestará especial atención a Jesús Guridi, cuyo centenario se celebra este año. Las fechas de los dos conciertos restantes son 25 de mayo y 15 de junio.



## GWYNETH JONES

### Una voz inapropiada para el Lied.

Salvo error, este concierto supuso la presentación en Madrid de la soprano galesa Gwyneth Jones (1940), que inició su actividad en 1962 como *mezzo* aunque su consagración, pocos años después, tuvo lugar como soprano. Recordemos su *Trovador* de 1965 en el Covent Garden con Giulini y sus grabaciones de *Otello* con Barbirolli y un notable recital Verdi que recientemente ha reeditado Decca en la colección Grandi Voci. Su voz de soprano lírica de cierta anchura —que no me atrevería a calificar de *spino*— y la buena proyección de su registro agudo propiciaron la orientación de su carrera hacia Wagner y Strauss: Senta Ortrud, Kundry, Brunilda, Salomé y la Mariscala fueron y siguen siendo papeles habituales en su repertorio desde 1970. Pero el que una voz lírica cante partes dramáticas produce, casi invariablemente, su endurecimiento, con pérdida de flexibilidad para las agilidades y para apianar; además, centro y agudo suelen adquirir trémolo. Algo de esto ya se señaló a propósito de Shirley Verret, pero su superior material de origen y su mejor escuela han hecho que su voz esté mejor conservada que la de la Jones, aparte de que su talento dramático es más rico e intenso.

El programa se abrió con cinco admirables canciones de Schubert, muy contrastadas. Pese a ello, la Jones resultó monótona y eviden-

ció problemas de afinación y de fiato. *Margarita en la rueda* fue tensa y estridente, y *Tú eres la paz* careció de recogimiento y, por supuesto, de pianísimos. Tampoco *La novicia* alcanzó nivel estimable. La primera parte se cerró con los *Wesendonk Lieder* de Wagner cuyo estilo operístico, de evidentes conexiones con *Tristán*, hubiera debido encajar mejor en el arte de la soprano galesa. Pero tampoco los resultados justificaron su fama como *wagneriana*: ¿hace falta recordar cómo cantaban estas canciones Leider, Flagstad, Varnay, Mödl o, en fechas recientes, Nilsson o Norman?. La interpretación fue muy poco sutil, incluso por parte del excelente Geoffrey Parsons, y *Sueños* resultó prosaico y duro vocal y expresivamente.

En los lieder de Mahler se unió, a los problemas de la agilidad y el agudo, una pesadez de *tempo* y rítmica (acusada sobremanera en *Leyenda del Rin*) con lo que el fraseo resultó entrecortado y el legato deficiente. El capítulo mahleriano se cerró con un estentóreo *Despedirse y partir* que la Jones hubiera debido transportar hacia abajo para ahorrarnos estridencias. Reflexiones análogas caben para la *Serenata* y la *Canción de cuna* de Richard Strauss, que hubieran podido despertar a todo un vecindario. Lo mejor fue *Mañana*, bien fraseado y con notables momentos de media voz; pero otra vez *Cecilia* resultó duro y tirante. Y no pedimos imposibles: estas mismas canciones de Strauss las ofreció hace un año Margaret Price, paisana de la Jones, en forma admirable. Dos propinas de Strauss cerraron el concierto; la segunda, *Yendo a dormir*, de las *Cuatro últimas canciones*, resultó irreconocible.

Geoffrey Parsons no alcanzó, por razones obvias, su habitual nivel medio de excelencia aunque en la segunda parte, especialmente en Strauss, mostró su altísima calidad; pero el *lieder* es música de cámara para voz y piano que han de equilibrarse y dialogar entre sí, lo que en este caso era de todo punto imposible. Esperemos poder escuchar a Gwyneth Jones en alguna ópera para la que las cualidades de su voz, aún potente, sonora y bella por momentos, encuentren campo más propicio que en el Lied.

Roberto Andrade





López Cobos

Foto: A. Muñoz

## LA MUSICA RELIGIOSA DE LOS OPERISTAS

Las *Cuatro Piezas Sacras* de Verdi y el *Stabat Mater* de Rossini han sido las partituras sabiamente elegidas por el maestro López Cobos para su despedida de esta temporada, al frente de la orquesta de la que es titular: la Nacional de España.

Conceptualmente el unir en un solo programa, dos obras maestras de la música sacra, pertenecientes ambas a autores de ópera y de una misma nacionalidad, nos facilitaba el acercamiento a la evolución de un género, tanto estilísticamente como vocalmente. Debe destacarse que ambas aun perteneciendo a la madurez de los dos autores, simbolizan concepciones distintas. La partitura de Rossini es brillante, luminosa, innovadora tímbricamente. La obra de Verdi por el contrario, también innovadora, se centra más en la reflexión y la austeridad. Todo esto obliga a un importante poder de versatilidad por parte de nuestro director y su orquesta y también por el conjunto coral, colaborador en ambas producciones: el Orfeón Donostiarra, del que todo deben ser elogios por disciplina, uniformidad, afinación, vocalización, flexibilidad..., términos que apoyan la brillante carrera que van alcanzando junto a su director Antxón Ayestarán, que se demuestra en sus actuaciones internacionales o en sus grabaciones como las recientes *Padmavati* de Roussel o el *Requiem* de

Fauré. La orquesta mantuvo un nivel superior a la aceptabilidad, en cuanto a que junto a una correcta afinación, se debe destacar el mejor sentido interpretativo, su comedimiento y musicalidad y sobre todo y esto ha sido labor inferida en el tiempo, la mejor adecuación tímbrica con las voces, de forma que no existiesen ocultamientos o desequilibrios en planos sonoros. Sin lugar a dudas y posiblemente por la relación con la ópera de sus autores, la voz en ellos no es de participación sinfónica, sobre todo en Rossini, y debe destacarse su condición de solista en el conjunto musical. López Cobos de esta manera ha demostrado que indudablemente la Orquesta Nacional ha superado algunas metas, aunque todavía se tenga mucho camino por recorrer, pero que sin ánimo de menosprecio para otros, los convierten en el Conjunto más avanzado de cuantos se escuchan en este país.

El cuarteto de solistas participó con algunas diferencias, en cuanto a sus calidades, dentro de una acertada uniformidad. Pilar Lorengar, nos sorprendió por la frescura de su voz, mejor que en últimas actuaciones en Madrid, con agilidades, fiato, y coloreado de forma magistral. Anne Sofie von Otter, demostró de nuevo que debe tenerse su voz muy en cuenta, pues si consigue un cierto calor y refinamiento, aun un poco endurecido podrá ser una de las grandes de la voz de oratorio. El bajo Robert Holl es voz de sumo interés por su buena emisión, justeza en la impostación, correcto vibrato y acertada nasalidad. En estos momentos es de los más destacados intérpretes y también solicitados de ese difícil género que es el lied. No tan atractiva es la voz del tenor Tibere Raffalli, excesivamente falseada y agria en el sobreagudo, abierta en la emisión de algunas vocales, solicitando una mejor cobertura. Su interpretación fue quizás excesivamente afectada para lo que en sí debe ser vitalista y brillante.

En general un concierto a recordar ante todo por la unidad director-partitura-orquesta y por la participación de dos partes vocales de altura: Coro y solistas.

Manuel Gomis Gavilán



Ferdinand Leitner

## MEDIOCRE CLAUSURA DE LA TEMPORADA DE LA ORQUESTA RTVE

No ha sido brillante la clausura de la temporada 85-86 de los conjuntos de RTVE, como tampoco lo ha sido, en mi opinión, su desarrollo.

Ferdinand Leitner es un maestro correcto, con gran experiencia, pero cuyas interpretaciones se suelen limitar a *cuadrar todo en su sitio*. No es director que cuida especialmente las sutilezas, planos ni matices de la partitura, sino más bien un constructor ordenado. A sus indicaciones, no siempre lo claras que requiere esta orquesta, se nos ofrecieron muy discretas lecturas de la *Leonora II* beethoveniana (para mí la menos coherente de las tres del mismo título) y de la *tercera* de Schumann. Esta resultó especialmente aburrida en el "lebhaft" inicial (que fue lentísimo) y, sobre todo, en el penúltimo tiempo, planteado con una monotonía exasperante de planos y matices. En ambas obras la respuesta orquestal fue aceptable, salvando algunos despistes colectivos en los ataques y unas cuantas pifias del metal. Entre ambas, tres lieder de Mahler (del ciclo *Des Knaben Wunderhorn*) y una de Burt (*Unter der blanken Hacke*). Roland Hermann es un cantante



(para mí más bajo que baritono) que posee musicalidad acusada y voz más bonita que potente. Salvando ciertas estridencias en la región aguda, se adivina su clase pese a que el viernes acusaba claros problemas en su voz. Referencias del día anterior hablan de una interpretación más afortunada. El acompañamiento mahleriano de Leitner mantuvo la tónica gris del resto de las obras. La del inglés Francis Burt (confieso que un total desconocido para mí) me resultó especialmente falta de interés, y me temo que también al resto del público, por lo que el autor — presente — apenas si pudo recoger algunos tibios aplausos. En suma, aburrido cierre para una temporada aburrida.

Rafael Ortega Basagoiti

## LA PHILARMONIA Y VLADIMIR ASHKENAZY

Hace poco se comentaba en estas mismas páginas la personalidad de la Orquesta Philharmonia de Londres con motivo de su actuación, en el ciclo de la Nacional, a las órdenes de Michael Tilson Thomas. Por ello no parece lógico volver sobre el tema a la hora de hablar del concierto ofrecido por la mencionada agrupación, el 26 de abril, dentro de la temporada de Ibermúsica. Simplemente debe resaltarse, a título de recordatorio, que la formación británica ha vuelto a poner de manifiesto su equilibrio sonoro, su tersura, su poderío y, fundamentalmente, su flexibilidad, siempre presente aun cuando la batuta tienda, como suele hacerlo la del director de esta ocasión, Vladimir Ashkenazy, a crispas la presencia sonora, a acelerar en ocasiones los *tempi* o a forzar, no demasiado lógicamente, la expresión. Pergeñaremos, por lo tanto, en estas notas, de manera concisa, los rasgos directoriales del músico ruso, desde hace tantos años afincado en Londres.

Ashkenazy es uno de los muchos instrumentistas que han sentido la tentación de lanzarse al podio. Recordemos, sin ir más lejos, los casos de Yehudi Menuhin, de Mstislav Rostropovich y de Daniel Barenboim. Lo primero que se advierte

en el director Ashkenazy, un sensacional pianista desde hace mucho tiempo, es, quizá en virtud de su pequeña estatura, una especie de ansiedad, de inquietud permanente, de animación perenne, como propia de alguien que no posee una presencia física que por sí misma pueda imponer y que necesita de algo más que el marcar y sugerir; que necesita, del modo que sea, llamar la atención del instrumentista, prenderle en el anhelante movimiento de su batuta antes que captarle con el gesto sereno que traduce el conocimiento y la interpretación de una partitura. Ashkenazy marca vivamente, subdivide, gesticula, se agacha, salta, se desmelenas, meneas su enorme cabeza gris. Los pequeños brazos, nerviosos, parecen buscar incesantemente, crispadamente, un mensaje musical en ocasiones esquivo.



Vladimir Ashkenazy

Esta mímica, que refleja evidentemente un caluroso y puede que en algún momento tormentoso temperamento, es sin duda suficiente para llevar dominada a la orquesta y para comunicarle los factores esenciales de la interpretación, que se traduce en una sonoridad ora dulce y delicada, ora agreste y áspera.

Estos rasgos, más bien contradictorios, configuraron las versiones que orquesta y director nos brindaron en la noche del 26 de Abril. Las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, de Brahms, fueron expuestas con cuidado, casi con mimo, con una transparencia polifónica admirable, aunque en pocos

instantes se lograra un sonido auténticamente brahmsiano. La incoherencia de la batuta se puso de manifiesto en la alternada y exagerada manera de cantar la sexta variación y en la altisonante forma de enunciar la última y la correspondiente conclusión. En el *Concierto para piano y orquesta nº 17* (que se interpretó en lugar del anunciado nº 14), Ashkenazy, apoyado en las excelentísimas cuerdas y madera de la orquesta, hizo desde el piano verdaderos encajes de bolillos, quizá exagerando en demasía el toque pianissimo y retardando no siempre lógicamente el ritmo. La *Sinfonía Heroica* se nos expuso en versión poderosa, en general bien construida y desarrollada, con momentos muy logrados desde un punto de vista tímbrico en los que la rusticidad del sonido beethoveniano quedaba perfectamente plasmada, y en la que la agrupación londinense volvió a poner en evidencia su calidad, su compactibilidad. Ashkenazy abusó, sin embargo, del ataque (exactísimo, eso sí) demasiado abrupto, de la permanente crispación, del melodramatismo a veces mal entendido. Faltó en muchas ocasiones serenidad, equilibrio de voces y dosificación de intensidades por lo que progresiones fundamentales como las de la coda del primer movimiento o la de la última variación del cuarto perdieron su auténtica y personal efectividad.

En definitiva, Ashkenazy dio pruebas de un oficio muy estimable, con un despliegue físico arrollador, y de unos planteamientos musicales a veces brillantes, a veces rudos, casi siempre poco coherentes. Personalidad interesante, atractiva, Ashkenazy dio pruebas de un oficio muy estimable, con un despliegue físico arrollador, y de unos planteamientos musicales a veces brillantes, a veces rudos, casi siempre poco coherentes. Personalidad interesante, atractiva en todo caso.

A. R.

Tras seis meses apartado de las actividades artísticas, a causa de un cáncer de garganta que parece superado, Klaus Tennstedt, director principal de la London Philharmonic, ha reaparecido en Londres con una extraordinaria interpretación de la sexta sinfonía de Mahler.



# ULTIMAS NOVEDADES

**PHILIPS**

*Classics*

**BACH:** Partita No. 2 y Sonata No. 2 para violín solo  
Gidon Kremer, violín  
LP 416 235-1. MC 416 235-4

**BEETHOVEN:** Sinfonías Nos. 5 y 8  
Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink  
LP 416 236-1. MC 416 236-4

**BEETHOVEN:** Concierto para violín  
Henryk Szeryng, Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam  
Bernard Haitink  
LP 416 237-1. MC 416 237-4



**BRAHMS:** Concierto para piano No. 2  
Alfred Brendel, Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam  
Bernard Haitink  
LP 416 238-1. MC 416 238-4

**CHOPIN:** Impromptu No. 4, Nocturnos Nos. 2 y 5, Barcarola  
Valses Nos. 7 y 9, Preludio No. 15, Balada No. 3, Fantasía  
Claudio Arrau, piano  
LP 416 239-1. MC 416 239-4

**ELGAR:** Variaciones Enigma  
Marchas de Pompa y circunstancia Nos. 1, 2 y 4  
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam, Sir Neville Marriner  
LP 416 240-1. MC 416 240-4



**HAYDN:** Cuartetos de cuerda op. 76. Nos. 3 y 4  
«Emperador» y «Amanecer»  
Cuarteto Italiano  
LP 416 241-1. MC 416 241-4

**HOLST:** Los Planetas  
Coro del Conservatorio de Nueva Inglaterra  
Orquesta Sinfónica de Boston. Seiji Ozawa  
LP 416 242-1. MC 416 242-4

**MAHLER:** Sinfonía No. 1  
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam, Bernard Haitink  
LP 416 243-1. MC 416 243-4

**MOZART:** Los 2 Conciertos para flauta. Andante K 315  
Aurele Nicolet, Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam  
David Zinman  
LP 416 244-1. MC 416 244-4

**SCHUBERT:** Sinfonía No. 9 «La Grande»  
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam, Bernard Haitink  
LP 416 245-1. MC 416 245-4



**STRAVINSKY:** La Consagración de La Primavera  
Orquesta Sinfónica de Boston. Seiji Ozawa  
LP 416 246-1. MC 416 246-4

**TCHAIKOVSKY:** Obertura 1812. Marcha Eslava  
Francesca da Rimini  
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam, Bernard Haitink  
LP 416 247-1. MC 416 247-4

«JOSÉ CARRERAS CANTA ARIAS DE ÓPERA»  
DONIZETTI, ROSSINI, VERDI  
Orquesta Filarmónica de Londres. Jesús López Cobos  
LP 416 248-1. MC 416 248-4

«CANCIONES NAVIDEÑAS»  
Coro John Alldis, Orquesta Sinfónica de Londres  
Sir Colin Davis  
LP 416 249-1. MC 416 249-4



«FREDERICA VON STADE CANTA ARIAS  
DE MOZART y ROSSINI»  
Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Edo de Waart  
LP 416 250-1. MC 416 250-4

Todas las cassettes están fabricadas  
con cinta de dióxido de cromo (CrO<sub>2</sub>)



## LOS HIJOS DE BACH

Como primera sesión dentro del ciclo *Dimúsica* del Teatro Martín, el pasado 5 de mayo ofrecieron un concierto Wilbert Hazelzet, flauta, y Jacques Ogg, clave. El programa se centró en los hijos de Bach, escuchándose obras de Johann Christoph, Carl Philipp Emanuel, Johann Christian y Wilhelm Friedemann. Repertorio del que ambos intérpretes demostraron un profundo conocimiento estilístico. Algunas de las obras escogidas ofrecen dificultades técnicas considerables.

Las obras para clave sólo presentaban problemas muy distintos. El *Andante flebile en fa menor* de J. C. Bach fue tocado con gran lirismo y una poética concepción. La *Fantasia en la menor* de W. F. Bach, por el contrario, es una obra llena de dinamismo y grandes complicaciones mecánicas, que Jacques Ogg solucionó de manera absolutamente convincente. Muy a destacar la calidad del sonido y los criterios en cuanto a registración e interpretativos en general.

Wilbert Hazelzet fue en todo momento un músico de gran altura: bellísima sonoridad unida a un dominio del instrumento poco usual y a un fraseo y articulación muy adecuados para el estilo propio de las obras ejecutadas. Jacques Ogg realizó un acompañamiento muy cuidadoso y a la vez lleno de fantasía. El resultado fue una compenetración entre los dos intérpretes verdaderamente notable. Sus versiones se vieron regidas por una unidad de concepto, que en ningún instante provocó rigidez, antes al contrario sentó las bases para jugar libremente con las posibilidades de improvisación que estas obras ofrecen.

Pilar Tomás

Las representaciones de *Der Fliegende Holländer* en el Covent Garden bajo la dirección musical de Gerd Albrecht y escénica de Mike Ashman y escenografía de David Fielding no han sido el éxito esperado, el reparto, encabezado por Estes, Plowright y Jerusalem fue equilibrado pero carente de intensidad y en el caso de la Plowright del menor estilo wagneriano.



Murray Perahia.

## EL PIANO COMO CANTO

Murray Perahia está lejos de ser un gigante de la técnica del teclado. El norteamericano sí que es en cambio un artista en toda la significación de la palabra. Su actuación en Madrid (5 de mayo), dentro del ciclo *Grandes Intérpretes* de Ibermúsica, ha supuesto un real acontecimiento estético en la vida musical de la ciudad. El programa presentado tuvo la virtud de ofrecernos tanto las capacidades como los defectos, o mejor limitaciones, de este intérprete. Perahia es un temperamento poético que tiende a enfocar las músicas que recrea desde una óptica romántica. Por ello se mueve con extraordinaria soltura dentro del repertorio del siglo XIX. Sus visiones, empero, pueden pecar alguna vez de unilaterales. Así ocurrió con la *Sonata en mi bemol mayor Op. 31, n.º 3* de Beethoven, cuyos elementos dieciochescos, todavía activos en ella, fueron difuminados en favor de una concepción decididamente romántica. La sonoridad creada, aunque hermosa, iba acompañada de una discutible dosificación del pedal. En la lectura de la *Sonata para piano Op. 1* de Alban Berg se dio de nuevo una comprensión acertada pero no abarcadora de todas las posibilidades insertas en la partitura. La lírica y desde luego bellísima línea de Perahia dejó quizá de lado un

deseable subrayado de los valores expresionistas. En la página de Schumann seleccionada, la *Sonata n.º 2 en sol menor*, el pianista sintonizó a la perfección con el contenido emocional de la obra. Pasajeros momentos algo más oscuros y la corta resonancia orquestal de su pianismo no empañaron una sensacional versión. Las obras de Chopin que cerraron el recital, *Cuatro Impromptus*, *Balada n.º 3 Op. 47* fueron lo más redondo de la sesión. Confluyeron aquí la más adecuada dirección con un profundo entendimiento de la naturaleza de cada una de las piezas.

E. M. M.

## UN CLAVECINISTA DE EXCEPCION

Con la sesión de los Lunes Musicales de Radio Nacional del pasado 21 de abril hizo su presentación en España el clavecinista norteamericano Scott Ross. El concierto consistió en un monográfico dedicado a la sonata clavecinística de Domenico Scarlatti. Se pudieron escuchar un total de 18 de éstas páginas en una apretada selección. Lo adecuado de confiar su interpretación a Ross se constató desde las obras iniciales. Scott Ross es en la actualidad, a sus 35 años, uno de los mejores conocedores —ha grabado la totalidad de las *Sonatas*— del *corpus* scarlattiano para teclado. El clavecinista está dotado de una en verdad impresionante mente lógica. En sus lecturas los aspectos formales quedan siempre clarificados. Ross cimienta sus interpretaciones en una técnica sin resquicios, cercana a la perfección. Se aproxima a cada *Sonata* desde un ángulo diferente, en busca de su propio mundo, tanto musical como poético. Sin embargo, las versiones de Ross se ven en todo momento presididas por un férreo control intelectual. Rigor que a según que tipo de oyente podría parecerle un cerebralismo ligado a la gelidez expresiva. Ciertamente, se da en su entendimiento de Scarlatti una ocultación de los valores líricos, emocionales si se quiere, pero ello no lastra, al menos en la opinión de quien esto firma, la validez última de sus recreaciones.

E. M. M.



## LOS CONCIERTOS DE SAN ISIDRO O LA ESPAÑOLIDAD BIEN ENTENDIDA

Cuando los gobernantes caligulescos, no ya de la derecha ésta compuesta, recompuesta —y con esos pelos— de hoy, sino de toda la vida en este interminable país de la diestra, se han manifestado por la exaltación de la propia cultura española, lo han acabado haciendo siempre de manera funambulesca. Es decir, no han sabido *recoger, mostrar y movilizar* su poso universal —sencillamente porque ni lo *cultivan*, ni lo *conocen*, ni lo *sienten*— y se han quedado en la superficie de la inmensa pandereta que ellos —y no el pueblo— llevan dentro de sus ilustradas y voluminosas cabezas, algunas de las cuales lo son tanto, que posiblemente no sólo les quepa el Estado, sino también el golpe de Estado...

Sin que vayamos a echar las campanas al vuelo, hay que reconocer que los cuatro conciertos del Real por S. Isidro y organizados por el Ayuntamiento —precisemos más: por la Concejalía Cultural cuyo titular, Ramón Herrero, es la antítesis de toda caligulomanía gubernamentalista— tales conciertos se han quedado como un modelo —para el pasado y para el futuro— de bien planificar.

En el área propia de este comentario, me es pertinente la crónica sobre los recitales de Yepes, Zabaleta y la especie de suite cantada por el mayor renovador del flamenco, Enrique Morente. He aquí la más perfecta compatibilidad entre cultura popular y cultura académica, que aisladas pueden resultar errabundas, pero que unidas se descubre su potente y eficaz significación en el devenir del arte y su función social. Porque pasar en tres jornadas de las *Cántigas de Santa María* en la guitarra de Yepes a una *Danza* de E. Halffer en el arpa sin dulzonerías de Zabaleta y rematar con una *Fantasia* de Robledo, con final de bulerías *reventonas* en la voz de Morente y las guitarras de Montoyita y Gerardo



Enrique Morente

Núñez —dos jóvenes músicos de pasmo, que rebasan ya las cotas musicales logradas por Paco de Lucía— junto a la remozada y eficaz Orquesta Sinfónica de Madrid... tal itinerario de músicas tiene todas las trazas que sugerir que aquí, en este viejo pueblo manchego, se esta cocinando algo muy gordo... Aunque no sabríamos decir, si tanto como el cabezón más visible de la Oposición, cuando pedía muchos Cervantes en un debate parlamentario, lo cual es imposible porque el siglo XX no es el Siglo de Oro, ni el cabeza visible de la Oposición, es tampoco Francisco de Quevedo, por más que lo intente... «dicho esto, no tento tampoco nada más que decir».

### Los conciertos de Yepes, Zabaleta y Morente

El propio programa de obras a interpretar por Narciso Yepes, fue un pequeño universo guitarrístico —¡Qué instrumento tenemos y que descastados somos con él... en el propio país de la guitarra! ¡No nos lo merecemos! —en donde se incluyeron piezas del siglo XIII —*Cántigas* de Alfonso X El Sabio— hasta la contemporánea *Elegía para Gisela* del en un tiempo orffiano José Peris y pasando por autores de diferentes épocas y escuelas como Sor, Villa-Lobos, Rodrigo, Falla, Tárrega —estos dos últimos en las propinas— y además el plurinstrumental J. S. Bach.

Lo más apreciable del arpa de Nicanor Zabaleta —de cuyas cuali-

dades concertísticas se ha dicho, como con Yepes, completamente todo— es comprobar como no le concede la más mínima blandenguería, llegando a convertir sus recitales, en un ejercicio de musicalidad ascética, sin mengua del adecuado despliegue emocional entre esos dos márgenes contrapuestos del carácter y la ternura, expuestos con una masculinidad juvenil, que no deja de ser sorprendente para la respetable edad del maestro concertista, además de perfeccionador técnico del instrumento, e investigador musicológico. Paralelamente su programa de concierto, recorrió gradualmente piezas desde el Renacimiento al siglo XX que mostraron la admirable versatilidad estética del arpa, a que ha sido llevada por este ejecutante insuperable y genial músico vasco que es Nicanor Zabaleta.

Sobre *Fantasías de cante jondo para voz flamenca y orquesta*, de E. Morente y A. Robledo —seudónimo del compositor alemán Armin Hassen— con textos poéticos de Bergamín, L. Rius, M. Machado, J. Hierro y el propio Morente, es una composición orquestal en cuatro tiempos, a manera de suite cantada sobre diversos palos flamencos —desde la sevillana del principio, hasta las bulerías más apoteósicas del final— que para valorarla adecuadamente, habría que hacer un meditado y crítico análisis para el que no disponemos ahora de espacio. Señalemos que fue un éxito proclamado por un público afín e incondicional al reconocimiento del flamenco. Pero habría que reconsiderar con serenidad y autocrítica —cualidades que sin duda están en la dote de Enrique Morente— qué se ha logrado y qué se ha malogrado. Podría ser muy positivo para el futuro, oír el juicio de quienes desde las últimas filas de la sala del Real, en las que intencionadamente nos ubicamos, no nos dejamos arrastrar por el fervor ambiental y colectivo. Hubo errores de planteamiento en los diferentes y difíciles planos musicales. Las guitarras no se oyeron, la orquesta aplastó, y de la voz no nos llegaron los poéticos textos... Pero que conste una cosa: el 16 de mayo de 1986 será una fecha clave para el flamenco, para la cultura española e incluso para la revalorización de la Administración Local en la vida musical de una sociedad.

Sabas de Hoces



# TAURUS

LA MUSICA EN  
TAURUS EDICIONES

**Ernest Newman**

WAGNER / El hombre y el artista

**Igor Stravinsky**

POETICA MUSICAL

**Alma Mahler**

GUSTAV MAHLER / Recuerdos y cartas

**Alfred Einstein**

SCHUBERT

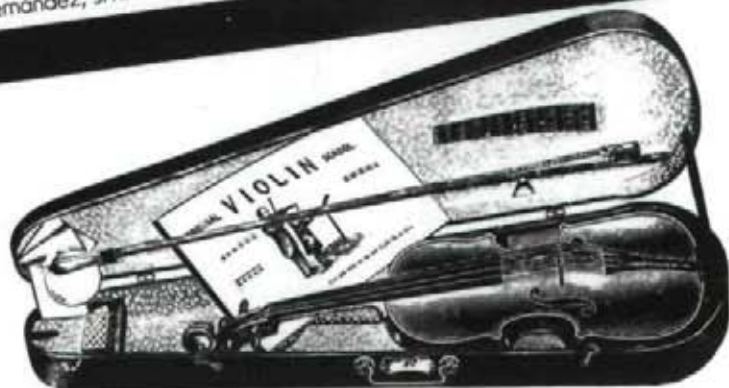
**William Austin**

LA MUSICA DEL SIGLO XX (2 volúmenes)

**Héctor Berlioz**

MEMORIAS (2 volúmenes)

**EDICIONES TAURUS:** Príncipe de Vergara, 81 • 28006 Madrid • Tel. 261 97 00  
**DISTRIBUYE ITACA:** López de Hoyos, 141 • 28002 Madrid • Tel. (91) 416 66 00 (14 líneas)  
Avda. Manuel Fernández, s/n. • Tel. (93) 381 73 11 • San Adrián del Besós • Barcelona.





## FESTIVAL DE TANGLEWOOD

El Festival tendrá lugar entre el 27 de junio y el 31 de agosto siendo su principal protagonista la Orquesta Sinfónica de Boston. Además de los conciertos de la BSO se incluyen música de cámara, recitales vocales, ensayos públicos, etc. El director musical de la BSO Seiji Ozawa dirigirá el concierto de caladura en el que se interpretará el *War Requiem* de Britten. También para conmemorar el doscientos aniversario del nacimiento de Weber dirigirá una producción escénica de *Oberón* en la que intervendrán entre otros la soprano Elizabeth Connell y el tenor Peter Lindroos.

Los directores invitados serán Charles Dutoit director de la Orquesta Sinfónica de Montreal, Leonard Bernstein, Tilson Thomas, Christopher Hogwood, Edo de Waart, Sergiu Comissiona, Gennady Rozhdestvensky, Christoph Eschenbach, Trevor Pinnock, Semyon Bychkov director de la Filarmónica de Buffalo, Günther Herbig director de la Orquesta Nacional de Escocia. Zubin Mehta al frente de la Orquesta Filarmónica de Israel dará un concierto especial en el que se interpretará *Los Planetas* de Holst.

En el capítulo de la música de cámara intervendrá los Boston Symphony Chamber Players, el Beaux Arts Trio y el Cuarteto Juilliard. Entre los solistas más destacados que intervendrán en recitales o en conciertos sinfónicos y de cámara están los pianistas Malcolm Frager, Gilbert Kalish, Leon Fleisher, Peter Serkin, Alfred Brendel, Horacio Gutierrez, Emanuel Ax, Viktoria Postnikova y Andrei Nikolsky; los clavecinistas Trevor Pinnock y Christopher Hogwood; los violinistas Elmar Oliveira, Cho Lian Ling, Isaac Stern e Itzhak Perlman; el chelista Yo-Yo Ma; las sopranos Leontyne Price, Emma Kirkby y Arleen Auger; el mezzo Marilyn Horne y el barítono Benjamin Luxon.

La programación es en general rutinaria y conservadora. Desfilan por ella las más manoseadas partituras de Beethoven, Tchaikovsky, Brahms, Bruckner y Mozart y se renuncia sistemáticamente a cualquier inquietud renovadora. Por ello resulta reconfortante el breve

festival paralelo de música contemporánea que tendrá lugar entre el 1 y el 8 de agosto. Coordinados por el compositor Oliver Knussen, será dedicado a jóvenes compositores norteamericanos y norturopeos. Este pequeño festival también prestará atención a obras de Hans Werner Henze del que se conmemora este año su sesenta aniversario, de Toru Takemitsu y de los compositores norteamericanos de una generación anterior Roger Sessions, Stefan Wolpe, Elliott Carter y George Perle.

## IMAGENES PARA XENAKIS

Un interesante e infrecuente espectáculo audiovisual tuvo lugar en el Salón de actos de la Escuela de Ingenieros de Caminos, dentro del V Ciclo de Música de la Universidad Politécnica de Madrid. Tres obras de Xenakis, *Orient-Occident*, *Mycenes* y *Bohor alfa*, fueron presentadas junto a realizaciones plásticas de Luis Gómez, Luis M. Bertrutti y M.<sup>a</sup> Angeles Lóriz. La aportación fotográfica se debió a Paco Manzano y el montaje a Fernando Mínguez. Un acontecimiento bajo el signo de la originalidad que SCHERZO no quiere dejar pasar sin esta breve noticia.

## INTERPRETE DE UNA SOLA OBRA

En una curiosa y por demás atípica publicación, el *Boletín de la Asociación Española Gustav Mahler*, correspondiente a abril de este año, se nos informa del extraño caso de Gilbert Kaplan. Este *mandarín* del mundo de las finanzas quedó fascinado en su juventud por una audición de la *Segunda sinfonía* de Mahler, interpretada por Stokowski. Kaplan aprendió música a marchas forzadas y consultó con multitud de directores de orquesta. Su obsesión por la partitura y su gran capacidad económica le capacitaron, al fin, para ponerse en septiembre de 1982 al frente de la American Symphony Orchestra, para interpretar, naturalmente, la *Segunda*. Kaplan ha vuelto a diri-

gir su obra, cuyo manuscrito original adquirió también, en varias ocasiones, entre ellas en Budapest y Londres.

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE ISRAEL

Del 24 de mayo al 15 de junio (de 1986) se celebrará en Jerusalem la vigesimocuarta edición del Festival de Israel, dedicado a la música, la danza y el teatro. En el ámbito musical, junto a la Orquesta Filarmónica y la de Cámara de Israel, la Sinfónica de la Radio Israelí y el Coro Filarmónico de Tel-Aviv o el Trio Yuval, actuarán el Conjunto Vocal de Alemania del Sur, el Instrumental de Bamberg, la Orquesta de Cámara de Stuttgart, el Conjunto de Viento de Colonia, la Orquesta de Cámara de Polonia, el Cuarteto Guarneri y el Nuovo Quartetto de Italia, Hermann Baumann, Jean Pierre Rampal y la arpista Marielle Nordmann o el violinista Chu-Liang-Lin.

Y junto a la música, actuaciones del Teatro Nowy de Polonia, la Compañía de Nuria Espert, la de Meredith Monk...

Naturalmente, la relación podría ser mucho más extensa, pero queremos que esta breve nota sirva como anuncio, simplemente, de lo que será el Festival de Israel de este año, a la espera de poder ofrecerles un más amplio comentario sobre su contenido.

Leonard Bernstein ha empezado a grabar un nuevo ciclo de las sinfonías de Gustav Mahler para Deutsche Grammophon, nada menos que con la Orquesta de Concertgebouw de Amsterdam. Hasta el momento ha grabado la Séptima y la Novena. El ciclo incluirá también la versión de la Décima concluida por Deryck Cooke. Se espera que sean comercializados próximamente.

También para Deutsche Grammophon, Bernstein tiene la intención de grabar veinte discos de música norteamericana del siglo XX, desde Ives a Sessions, pasando por Barber y Thomson, y otros muchos más sin incluir obras propias, que ya están ampliamente grabadas para el mismo sello.





Foto: Polygram.

# CLAUDIO ABBADO:

## La razón hecha arte

*Dentro de unos días hará una nueva aparición en Madrid Claudio Abbado, uno de los directores más importantes del presente. Sus anteriores visitas a la capital permitieron a nuestro público, y al de las demás ciudades españolas donde actuó con la Sinfónica de Londres, comprobar la talla musical de este maestro nacido en Milán en 1933. La Séptima Sinfonía de Mahler que interpretara con el conjunto londinense el 25 de enero de 1983 en el Teatro Real de Madrid quedará sin duda para la historia. Es lástima que en esta nueva próxima actuación del director italiano, prevista para el 14 de junio con la citada*

*orquesta inglesa, dentro del ciclo Grandes Orquestas del Mundo organizado y presentado por Ibermúsica, hayamos de contentarnos con un programa bello pero convencional, de trámite, que incluye dos Nocturnos de Debussy, el Concierto para violín, de Mendelssohn y la Sinfonía n.º 8 de Dvorák. Oportunidad, en cualquier caso, de reencontrarnos con un arte directorial muy depurado y con un esplendoroso sonido orquestal. Merece la pena que nos detengamos a examinar brevemente lo que es y significa hoy en el mundo musical occidental la personalidad de Claudio Abbado.*



## De casta le viene al galgo

COMO suele decirse, estaba cantado que Claudio Abbado fuera lo que es: músico. Vino al mundo en el seno de una familia dedicada al arte de los sonidos. Su padre, Michelangelo Abbado era violinista y profesor y su madre pianista. Su hermano Marcello, que se inició asimismo en el estudio del piano, se dedicó posteriormente a la composición. No era raro por ello que Claudio decidiera a los ocho años entregarse por completo a la música. Amplió sus estudios en el Conservatorio Giuseppe Verdi, pensando en un principio, como base de una posible carrera, en el piano. Pero la composición y, sobre todo, la dirección le atraían poderosamente, desde que siendo niño había visto a Toscanini, Walter, De Sabata y Kubelik. Finalmente, el tirón de la batuta le llevó a Viena en donde siguió los cursos de Hans Swarowsky, maestro de tantos directores actuales (recordemos sin ir más lejos a López Cobos y a Zubin Mehta), con quien entabló contacto en 1957. En 1958, y tras haber participado también, como ejecutante de base y como director, en actividades corales —experiencia que él mismo consideraría posteriormente como fundamental en su formación—, obtiene en Tanglewood el premio Kussevitzky. Se traslada luego a Parma para impartir clases de música de cámara en el Conservatorio y en 1960 hace su debut en La Scala con ocasión del tricentenario del nacimiento de Alessandro Scarlatti. Tres años después consigue un nuevo e importante galardón, el primer premio del Concurso Mitropoulos, que le abre las puertas de los Estados Unidos, aunque prefiere regresar a Europa y aceptar la oferta de Karjan, que le propone interpretar en Salzburgo la *Segunda Sinfonía* de Mahler: es el espaldarazo definitivo. Episódicamente, casi por casualidad, interviene en la temporada de la Orquesta Nacional de España 1965-66 y ofrece, en el Palacio de la Música y en el Monumental Cinema, un sensacional concierto en el que brilla sobre todo una fogosa, rutilante y bien constuida versión de la *Primera* de Brahms. No volvería a dirigir una orquesta española, decisión en la que fundamentalmente intervinieron cuestiones de carácter político y, en un

segundo plano, de índole puramente musical. Nadie conocía aquí al joven director milanés. Desde entonces su nombre está presente en la mente de cualquier buen aficionado.

Sus primeros y fructíferos contactos con la Filarmónica de Viena, en la capital austriaca y en Salzburgo, le convierten, en 1971, en invitado permanente. Paralelamente desempeña una febril actividad en La Scala, en donde estrena la ópera *Muerte atómica* de Giacomo Manzoni. En 1967 inaugura la temporada con un nuevo montaje de *Capuletos y Montescos* de Bellini. Su versión de *El barbero de Sevilla* de Rossini triunfa en Salzburgo. La Scala le nombra director permanente en 1968 y director musical en 1971. A partir de 1977 cumple también funciones de director artístico. Es el año en el que acepta asimismo la dirección de la Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea. Dos años después se une, para ocupar el mismo puesto, a la Orquesta Sinfónica de Londres, con la que venía trabajando desde mucho tiempo atrás. Antes de terminar 1986, asumirá una nueva e importante misión: la dirección musical de la Opera y de la Orquesta Filarmónica de Viena.

## Saber, entender y exponer

Tres verbos que se corresponden con otras tantas cualidades de la mente humana, imprescindibles a la hora de realizar con garantías una labor intelectual destinada a ser difundida y captada por los demás. En el capítulo de la interpretación musical adquieren, si cabe, una dimensión más importante. Para acercarse a una partitura hay que conocer, cuanto más ampliamente mejor, los signos que la pueblan con el fin de ahondar en su auténtico valor, no solamente el conectado con su duración, intensidad o altura, sino con todo el mundo, el cosmos incluso, de referencias de las que son, en todo caso, símbolos resumidores de una realidad histórica. Para, partiendo de ese conocimiento, alcanzar la comprensión y establecer las aludidas conexiones entre lo escrito en un papel y la dimensión artística de la que es mero esbozo, hay que plantearse un serio análisis, lo que conlleva no ya el saber —con todas las connotaciones culturales que han de ir incorporadas—, sino el entender, el interpretar. Es el camino para adentrarse en lo que debe ser siempre una aproximación histórica, única vía para lo-



Foto: A. Muñoz





Foto: Polygram

grar la adecuación estilística; para situar en su tiempo y en su momento y dimensión culturales una obra musical. Luego, como tercer y esencial escalón, la facultad de exponer, de explicar, de traducir en caracteres inteligibles ese mensaje del que las notas son apenas un *simple apunte*. Porque si el destinatario, es decir, el oyente, no llega a captar la citada comunicación, el ciclo que se inicia cuando el compositor plasma su creación en un pentagrama no podrá cerrarse y la posible obra de arte será algo hermético, improductivo y por tanto inútil.

Abbado, hombre culto, estudioso, amigo del rigor, de espíritu refinado, está sin duda en la onda de los que puede considerarse correcta base de aproximación a la *interpretación de una partitura*; lo que viene definido, esquemáticamente por supuesto, por la tríada de facultades antes comentadas. Llama la atención sobre todo en el maestro milanés la coherencia de su pensamiento musical, cualidad ésta que parte de la unión y síntesis resultante de sumar las notas del pentagrama y su valor a lo que tras ellas —funcional y fenomenológicamente— hay oculto. Abbado, a estas alturas de su carrera, encuentra casi siempre la fórmula mágica para bajar, interrelacionar, adiconar, obteniendo un resultado positivo, todos estos factores. Es admirable su capacidad para, desde la

máxima concisión y concentración y de la aplicación de una lógica austera e implacable, extraer las consecuencias más rigurosas y resumir, en mensajes directos y claros, la esencia de lo escrito. Para ello es necesario, naturalmente, contar con una capacidad de análisis y de lectura en profundidad. Los edificios sonoros contruidos desde tales presupuestos revelan una base de estudio y disección, de gradación y medida. Las a veces complejas texturas orquestales son así reproducidas de manera transparente e incisiva, plasmadas diáfananamente. Los timbres son separados, destacados para que puedan jugar el papel protagonista que en muchos casos tienen. Una singular presencia colorista, un brillo y una luz raros definen, de manera casi pictórica, las interpretaciones así planteadas en las que los colores aparecen perfectamente diferenciados y los volúmenes adecuadamente distribuidos.

Al lado de esta técnica colorista, casi puntillista —que le ha servido para acercarse con fortuna a la música de Ravel o Debussy—, el *director italiano* sabe regular excelentemente las intensidades sonoras a partir de una dinámica muy amplia y de una administración y matizada dosificación de efectos, que le permiten la inteligente gradación de las progresiones, la idónea acumulación de masas y la correcta consecución de los cli-

max. Una gama dinámica como la descrita es el camino para el establecimiento de los pertinentes contrastes, del *pianissimo* al *fortissimo*, que han de proporcionar al discurso variedad, espectacularidad y riqueza. Posee, por otro lado, siempre desde un casi espartano respeto a lo escrito, un temperamento que no puede disimular su latinidad y que pese al evidente control se hace muchas veces protagonista y congenia con una singular vena lírica y una supermatizada elaboración del fraseo. Con todo este bagaje no debe sorprender que sus interpretaciones estén provistas de una *continua tensión interna*, un impulso perenne que las hace vivas, cambiantes y tornasoladas, características que no siempre cabe apreciar en sus grabaciones de estudio, normalmente muy equilibradas pero a veces faltas de ese calor que sólo posee el concierto en vivo.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un director completísimo en casi todos los órdenes, moderno, riguroso, que combina en extrañas dosis la pasión con el raciocinio. *Todo lo cual aparece presidido por una técnica gestual de impresionante efectividad*. Hay en su imperativo mando, en su continua y nerviosa conducción una tensión interior y una permanente vibración. Los brazos son amplios y recorren de arriba a abajo, de izquierda a derecha, en movimientos





Foto: Polygram

flexibles y ágiles, todos los planos, aunque en determinadas ocasiones —lo que supone una actitud no demasiado estética— mantiene los codos prácticamente pegados al cuerpo y son entonces las muñecas las que adquieren el máximo protagonismo en la constante edificación de la panoplia gestual que permite dibujar con nitidez y exactitud los infalibles diseños rítmicos, así como subrayar frases, melodías, temas, impulsar ataques y graduar dinámicas. Gracias a esta completa técnica, que determina seguridad metronómica, elasticidad rítmica, capacidad para dividir y subdividir el compás a voluntad, precisión e independencia de brazos, Abbado abarca y controla prácticamente toda la música que se produce en un determinado momento.

### Repertorio

No hay duda de que algunas de las virtudes que adornan el modo directorial del maestro milanés son consecuencia de su continua dedicación a la música contemporánea, que necesita habitualmente, antes que de vuelos lírico-románticos, un estudio analítico y diseccionador que pueda otorgar relevancia a todos los factores objetivos que la configuran. Partiendo de Berg, Schönberg, Boulez, Stockhausen, Penderecki y Nono, Abbado ha sabido introducirse, desde presupuestos no demasiado

habituales, en el repertorio tradicional, de Bach (interesante su versión de los *Conciertos de Brandemburgo* con músicos de La Scala) a Mahler. Su temperamento le acerca más a la música de entre siglos, en la que es maestro indiscutible, que a las creaciones hijas del romanticismo alemán, aun cuando éstas —léase Mendelssohn, Schubert o, incluso, Brahms— aparecen en sus manos provistas de extrañas y atractivas transparencias, de incisivas luces. Es, por supuesto, un interesantísimo director de orquesta, que sabe separar lo esencial de lo superfluo y que dosifica con naturalidad los factores teatrales que han de combinar con los puramente musicales. Sus interpretaciones verdianas han situado en su justo término de valoración algunas importantes partituras frecuentemente maltratadas, recuperándolas y modernizándolas. Son ya clásicos sus montajes de *Simon Boccanegra*, *Macbeth*, *Baile de máscaras* y *Don Carlo*. Fulgurante, preciso y pleno de gracia su Rossini, ejemplificado en *El barbero*, *Cenerentola* y *El viaje a Reims*. De todas estas obras existe grabación en Deutsche Grammophon, sello con el que trabaja habitualmente. Deben recordarse también sus registros de diversas sinfonías de Mahler, de quien está completando la integral, las cuatro de Brahms, algunos conciertos de Mozart, con Gulda y Serkin, varias partituras de Prokofiev y di-

versas muestras del arte impresionista. Hay que esperar su grabación de la integral de la música compuesta por Mussorgski para su *Boris Godunov* —uno de sus mayores éxitos en La Scala— y aguardar con expectación lo que parece llegará a ser una integral de las sinfonías de Beethoven.

Claudio Abbado es, no cabe duda, un directo heredero de los grandes maestros italianos de este siglo. De Toscanini tiene la precisión, el rigor y la incisividad; de Giulini la elegancia y el sentido teatral; de Cantelli el brío y el fuego juveniles. Curiosa y atractiva suma de factores que también hacen recordar la personalidad de otro gran maestro, de distinta nacionalidad pero muy unido a Italia: Mitropoulos, cuyo nervio y tensión interior parece animar igualmente las interpretaciones abbadianas. Por último no debe dejar de resaltarse que la manera de aunar y sintetizar toda la amplia gama de elementos que definen la personalidad del director milanés se encuentra curiosamente próxima a la del extraordinario Victor de Sabata, de quien probablemente Abbado ha tomado la luz interna, el lirismo de fondo y la efusión que anima en ocasiones su modo de hacer.

Arturo Reverter



## EL PROYECTO DE REFORMA DE LAS ENSEÑANZAS MUSICALES

**E**N el programa de gobierno presentado por el PSOE en 1982 se incluía la reforma de las enseñanzas musicales de cara a una profesionalización de los mismos. Las cuestiones planteadas eran técnicamente semejantes a las del profesorado de Educación Física, Escuelas de Idiomas, Cantantes, Actores y Bailarines. Se solucionó el primer tema gracias, entre otras cosas, a una inteligente estrategia por parte de los afectados. Todos contábamos con tener la legislación sobre música en 1985—Año de la Música y de la Juventud— pero no fue posible por razones que no debieron obviar cierto nerviosismo en el Ministerio, pues se suspendió un interesantísimo Encuentro sobre las Enseñanzas Musicales que debería celebrarse a finales de febrero en Zaragoza.

El caso es que el 15 de abril dió salida el Ministerio al *dossier* sobre los criterios a seguir en la reforma, el cual fue remitido a los directores de los Conservatorios para su difusión y consulta entre los sectores afectados. También fue remitido a los medios de información general y a periodistas musicales. La convocatoria de elecciones precipitó las consultas y la primera reunión de Directores de Conservatorios se realizó el 30 de abril, lo que me hace prever cierta celeridad de tramitación para que el Decreto-Ley pueda estar publicado este mismo año.

Según la circular del Secretario Gral. de Educación, los puntos de partida son los siguientes:

a) Instauración de un nivel básico de enseñanza de música generalizable a todos los alumnos de la enseñanza obligatoria a medida que las disponibilidades presupuestarias y de profesorado lo permitan.

b) Diversificación entre la Enseñanza Profesional y No Profesional de la Música.

c) Separación de los diversos grados (Inicial, Medio y Superior) en la Enseñanza Profesional de la Música.

d) Posibilidad de establecimiento del Bachillerato Artístico Musical.

e) Consideración de los Conservatorios Superiores de Música como Centros docentes de Educación Superior, de acuerdo con la Disposición Adicional 5ª de la Ley

de Reforma Universitaria.

f) Sistematización de los estudios Superiores de Música en grandes áreas, según la naturaleza de los distintos contenidos (Composiciones, Interpretación, Musicología y Pedagogía).

g) Creación de la titulación de Diploma en Música y Licenciado en Música y posibilidad de establecimiento de los estudios del tercer ciclo (Doctorado).

El *dossier* titulado *Documentos para la Reforma de las Enseñanzas Musicales*, consta de una Introducción (páginas 2-8), Anexos sobre la enseñanza de la Música en Alemania (RF), Francia, Polonia y Conservatorio de Ginebra (páginas 9-30). Líneas básicas para la reforma de las enseñanzas musicales (páginas 31-40). Cuadros explicativos (páginas 41-44) y Anexos orientativos sobre planes de estudio (páginas 45-57).

El esquema propuesto es: 8 a 10 años, *Educación Musical Básica* (Integrada en la EGB, obligatoria). 11 a 13 años, *Enseñanza Profesional de la Música, Grado Inicial* (Buscando integración en el segundo ciclo de EGB). 14 a 16 años, *Enseñanza Profesional de la Música, Grado Medio* (Integrada en el Bachillerato Artístico-Musical). Al finalizar se entrega Diploma de Profesional Instrumentista, equiparado a FP II.

Previo examen de admisión en un Conservatorio Superior (En el cual no se imparte más que enseñanza superior, al igual que sus equivalentes las Facultades Universitarias). 17 a 19 años, *Enseñanza Profesional de la Música, Grado Superior, Primer Ciclo*. Se elige especialidad: Interpretación, Composición, Musicología ó Pedagogía). Al finalizar se obtiene el Título de Diplomado en Música. 20-22 años, *Enseñanza Profesional de la Música, Grado Superior, Segundo Ciclo*. (Se continúa la especialidad). Al finalizar se obtiene el Título de Licenciado en Música. Si se desea hacer carrera docente es preciso cursar unos Módulos Pedagógicos (2 horas semanales en cada curso).

Al finalizar la Licenciatura puede pasarse a la Universidad si se desea obtener un Doctorado; si parece relativamente sencillo el sistema en Musicología y Pedagogía, no lo es tanto en Interpretación y Composición, siendo de suponer se buscarán sistemas semejantes a los de las Carreras tipo Ingeniería

o Arquitectura para la obtención del Doctorado.

El proyecto es coherente y metódicamente diseñado, así no hay canto coral entre los 13 y los 15 años pensando en la muda de voz de los chicos. No existe límite de edad para iniciar los estudios musicales en el mínimo, sí en el máximo, siendo las edades que he puesto las ideales en cuanto a su combinación con el plan de estudios obligatorios (Hasta los 16 años en fechas próximas). Es importante señalar que es obligatorio el piano para todos los estudiantes, desde el tercer curso del Grado Inicial hasta la Diplomatura, independientemente del instrumento que se elija como principal. Se amplía en la Diplomatura la exigencia de materias teóricas para los instrumentistas (armonía, contrapunto, análisis) y de práctica para compositores, musicólogos y pedagogos—música de cámara, coro, orquesta, instrumento principal y piano—. Se mantiene la Lectura y Dictado Musical hasta la Diplomatura (según el prestigioso modelo francés). Y a lo largo de toda la Carrera se ha de hacer música en grupo, ya cantando ya tocando. Parece asimismo que se resuelve el problema de los cantantes que se integrarán en los estudios normales del Conservatorio—esperemos que el instrumento preferente sea el piano en lo que al diploma profesional se refiere, toda vez que es impensable cursar canto antes de los 16 años— de una vez por todas.

Otra cuestión aún sin esclarecer es la convalidación de la Diplomatura y la Licenciatura por los antiguos Títulos. Parece obvio que difícilmente se puede conceder un grado universitario a quien carece de Bachiller y este caso está previsto para el futuro por lo que cabe entender será de aplicación en las convalidaciones. De ahí van a proceder los principales embates contra este proyecto pues la profesión musical ha dado muestras evidentes de corporativismo cuando se trata de acabar con presuntos privilegios como sucedió al integrar a los profesores de Conservatorios en los Cuerpos Docentes ó con la Ley de Incompatibilidades. Y recuerdo que Corporativismo no significa Solidaridad sino justamente lo contrario.

Xoan M. Carreira



# VACLAV NEUMANN: Una batuta de las de antes

**V**ACLAV Neumann, uno de los grandes directores de orquesta de nuestro tiempo y antiguo primer violín de la Orquesta Filarmónica Checa, nos visita de nuevo los próximos días 15 y 16 del presente mes de junio, abriendo el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Neumann, músico serio y eficaz, tiene una personalidad sin los excesivos relumbrones de otras batutas, aunque desde hace más de treinta años viene dejándonos muestras de su buen hacer en distintas ciudades centro-europeas, donde desarrolla su actividad. Su labor tiene una excelente dimensión discográfica. Es un estupendo mahleriano, como demuestran sus excelentes registros, algunos de ellos versiones de referencia para la crítica especializada.

SCHERZO tuvo la oportunidad de entrevistar a esta gran personalidad en su anterior visita el pasado año a Madrid al frente del conjunto sinfónico del que es titular en la actualidad desde 1968.

**SCHERZO.**— Es usted un artista típico de la Europa Central de nuestros días. ¿Cómo afecta la división actual de esa parte de Europa a su actividad? ¿No sería hoy más útil la unidad que garantizaba Austria si hubiera sido posible mantenerla con bases democráticas, de igualdad entre los pueblos que constituían el Imperio? ¿Qué hay de positivo en que Bohemia y Moravia, que antes, con Viena, miraban a Occidente, miren hoy día hacia Oriente, hacia la madre patria de los eslavos?

**NEUMANN.**— También entre nosotros nos hacemos preguntas semejantes, mirando al pasado. ¿Sería conveniente que existiera un Imperio como aquél? No lo veo posible. El Imperio se componía de demasiadas naciones, había muchas tensiones entre ellas, Austria y Hungría eran demasiado débiles para mantenerlas en una unión democrática. Era un gran monstruo que necesariamente iba a descomponerse en estados independientes. Pero la división a que usted se refiere es tal vez posterior. La preparación de la Segunda Guerra Mundial consagró esa división. Recordemos Munich, que abandonó a su suerte y sacrificó la joven República Checa. Pero después de la guerra el desarrollo político ha ido por caminos muy distintos. Y no estoy del todo de acuerdo en que los checos miremos ahora hacia el Este. La cultura checa se ha mantenido muy independiente, especialmente en lo que se refiere a la música. La música se ha desarrollado de forma semejante a como lo ha hecho en otros países. Si se fija usted en los estrenos checos de los Festivales de Praga, Brno y Bratislava, descubrirá que hay aportaciones muy interesantes que demuestran que la música, a pesar de la complejidad política, puede mantenerse independiente. En lo que se refiere a la interpretación, a la música orquestal, que es lo mío, le puedo garantizar que nuestros artistas tienen muchos contactos con Occidente gracias a la situación geográfica de Che-

coslovaquia, casi más que con el Este, porque los contactos con éstos se dan siempre en el marco de los acuerdos culturales institucionalizados. Y estos acuerdos a menudo ayudan a la cultura, no digo que no, pero también suele constituirse en freno burocrático. Con Occidente los contactos son comerciales, lo que quiere decir que son más dinámicos. Y ahora, además, son habituales y muy intensos. La Filarmónica Checa toca todos los años en los países vecinos: las dos Alemanias, Austria, Suiza, etc. En Viena, concretamente, nos sentimos como en nuestra casa, no sólo porque los austriacos nos estiman como hermanos menores especialmente dotados para la música, sino también porque el paisaje es como el nuestro y parece que aún estamos en nuestro país. Para nosotros es muy importante tocar en todos esos países, ofrecer nuestra música, incluso la más moderna, que es comprendida por los conocedores más exigentes. Últimamente vamos a menudo a Japón, casi tanto como a Viena. Los japoneses demuestran un gran conocimiento de nuestra música, especialmente Dvorák. A Italia va nuestro coro dos veces al año: Peruggia, La Scala, Festival de Pesaro. Además, nuestros conjuntos de cámara —orquestas, cuartetos, tríos— viajan a menudo a Occidente. Esa preocupación que demostraba su pregunta no está tan justificada en lo que se refiere a la música, que se caracteriza entre nosotros por una gran riqueza de contactos y una considerable libertad, como sucedería en cualquier país con una vida musical rica.

**S.**— ¿Podría hablarnos de las orquestas checas que ha dirigido, de su evolución y repertorio, y también de su experiencia con la Gewandhaus de Leipzig?

**N.**— Tuve la gran suerte de empezar con la Filarmónica Checa, donde trabajé mis dos primeros años. Fue un comienzo muy feliz. Después vinieron los años de





Foto: A. Muñoz

peregrinación y aprendizaje. Me he trabajado a mí mismo en las Orquestas de Karlovy Vary y Brno, y en ellas construí mi repertorio, descubrí a Mahler y me dediqué sistemáticamente a él. La Orquesta de Karlovy, con sus 80 músicos, era de un excelente nivel. La de Brno era aún mejor. Ambas supusieron una gran escuela para mí. También estuve ocho años con la Sinfónica de Praga, en una época en que trabajé con la Komische Oper de Berlín. Eran los tiempos de Felsenstein, el gran director de escena de ese teatro. Con él hice tres importantes óperas: *Otello* (Verdi), *La zorrilla Bystrouska* (Janáček) y *Los cuentos de Hoffmann* (Offenbach). Dirigía ópera por vez primera. Le advertiré que nuestros directores de música sinfónica suelen especializarse y no dirigen ópera. Yo tuve la oportunidad de trabajar la música sinfónica en mi país y la ópera en el extranjero.

Después vino lo de Leipzig, donde me ofrecieron la dirección al fallecer Franz Konwitschny. Allí hice, en seguida, *Katja Kabanova* (Janáček). Mi destino es Janáček siempre que voy a dirigir a un lugar por vez primera. Dirigir en Leipzig fue una fabulosa experiencia. Es cierto que en mi país se hace tanta música alemana como en Alemania, pero no es lo mismo. Allí empecé con el trío Wagner-Bruckner-Brahms, pero luego llegué a Mahler, allí grabamos algunas de las sinfonías difíciles de Mahler, acaso las que eran mis favoritas por entonces, la *Quinta* y la *Sexta*. La Gewandhaus demostró ser una orquesta muy mahleriana. Para mí fue también muy importante poder hacer Bruckner sistemáticamente.

En el otoño de 1968 regresé a mi país. Me dediqué en cuerpo y alma a la Filarmonía Checa. Además, entre 1970 y 1972, durante dos temporadas y media, fui director de la Opera de Stuttgart. El intendente era Walter Erich Schater, que había conseguido el concurso de los mejores directores de escena. Aún tuve la oportunidad de dirigir alguna de las puestas en escena de Wieland Wagner, fallecido años antes. Allí hice *Vec Makropoulos*, de Janáček, *Don Giovanni*, y otras muchas óperas. Vivi así los últimos años de las grandes compañías alemanas, años que hoy han pasa-

do a la historia, ya que se prefiere traer artistas invitados.

S.— *Usted ha defendido, según se desprende de lo que ha dicho sobre Mahler, la obra de este compositor en una época temprana, muy anterior a la aceptación de que goza hoy día. Hoy tiene usted grabadas todas sus sinfonías con la Filarmonía Checa. ¿Cuál ha sido su relación con la obra de este compositor, nacido en Bohemia aunque ajeno a la cultura checa?*

N.— La verdad es que en mi país no es necesario defender a Mahler como lo ha sido en otros. A Mahler se le aceptó desde el principio, aun en vida. Fue director de la Opera de Praga, al fin y al cabo. Después de la primera guerra mundial se tocaron sus obras muy a menudo: Bruno Walter, Erich Kleiber, Zemlinsky... Esa tradición continúa hoy. Tan sólo hubo una breve etapa, en tiempos del nazismo, cuando fue prohibida la música de Mahler. Pero después empezamos de nuevo. No, no había que defender a Mahler. Siempre fue nuestro. Nació en uno de los islotes germánicos de Bohemia, pero estoy convencido de que conocía bien la música del país. Esa música militar que tan a menudo aparece citada en sus obras es muy nuestra, muy checa. El absorbió y transformó todo ese mundo. Y nosotros estamos ahora especialmente capacitados para interpretarle. No tenemos esa tendencia sentimental de los alemanes cuando tocan obras suyas, pero reconocemos el sentimiento de su melodía.

S.— *Ha dicho usted que algunas de sus sinfonías eran favoritas suyas.*

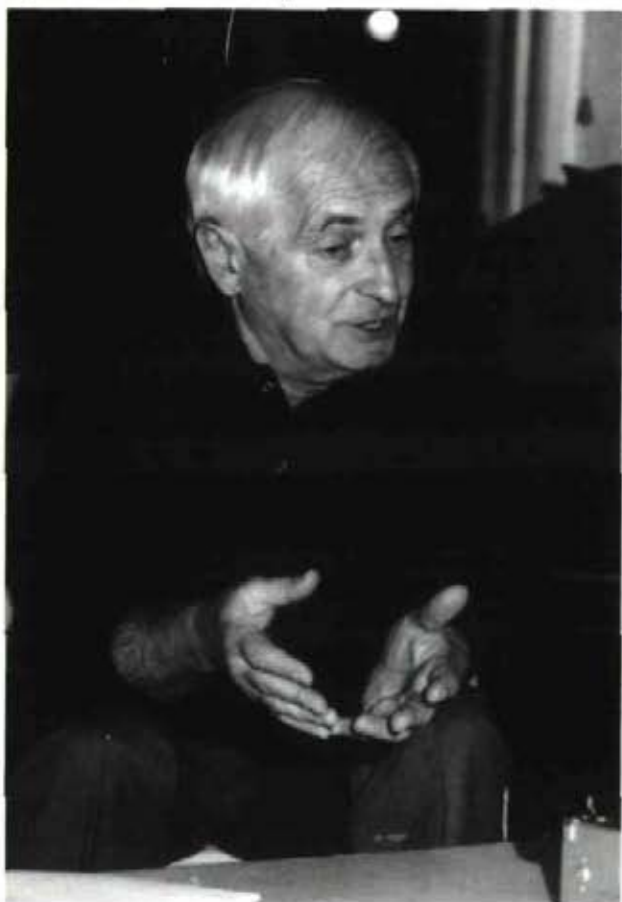
N.— Lo eran, pero ya no lo son. Ya no tengo preferencias dentro de la obra de Mahler. Ya no clasifico mis simpatías. Me quedo con su obra como un todo. En tiempos de la Gewandhaus no conocía tan a fondo obras como la *Primera* o la *Cuarta* sinfonía. Sí había hecho *Quinta*, *Sexta* y *Das Lied von der Erde*. Ahora, en efecto, he hecho todo el ciclo con la



Filarmónica Checa. La perspectiva es diferente y no tengo piezas favoritas. Por lo demás, preparo la conclusión de un nuevo ciclo de las sinfonías de Mahler con la Orquesta Nacional de Francia. La temporada pasada hicimos *Primera* y *Tercera*. Esta temporada hacemos *Segunda*, *Cuarta* y *Séptima*, dependiendo de la disponibilidad de los solistas.

S.— *¿Podríamos hablar un poco de la tradición de directores checos, donde hay nombres como Karel Kovarovic, Václav Talich, Karel Sejna, Rafael Kubelík o Karel Ancerl?*

N.— Todos esos son nombres muy importantes para la historia de la interpretación musical de mi país. Kovarovic fue el director de ópera más importante de su tiempo. Es él quien formó el moderno teatro nacional checo. Václav Talich se encargó de la Filarmónica después de la primera guerra mundial, en el momento de la independencia, y fue él quien formó la actual Filarmónica Checa, consiguiendo una importante orquesta sinfónica. Dirigió casi exclusivamente repertorio checo: Smetana, Dvorák, Janáček. Imprimió su propio estilo a la Filarmónica y en ese sentido todos somos más o menos discípulos suyos; misteriosamente, la aportación de Talich se ha transmitido de un director a otro. Karel Ancerl fue mi antecesor. Trabajé muy a menudo con él. Los últimos tres años de su vida los pasó en Toronto, lejos de nuestro país. Ancerl era una mentalidad moderna en comparación con el tradicionalismo de Talich. Ancerl amplió el repertorio y dedicó especial atención a la música del siglo XX: recordemos que él era uno de los grandes



intérpretes de Stravinski. El vivió ya el desarrollo del mundo del disco y protagonizó algunas de las grandes producciones nacionales grabadas. Era un espíritu abierto a todo, ni estrictamente romántico ni especialmente objetivista. La suya fue la época feliz de la Filarmónica. Yo heredé esta orquesta con un nivel tan alto que siempre le estaré agradecido por ello. Era un hombre noble, amistoso, muy positivo. Yo llevo ya 17 años casado con la Filarmónica: sin duda es un matrimonio feliz.

S.— *Ha hablado usted del disco en el caso de Ancerl. Usted también ha grabado mucho con la Filarmónica. Y en lo que se refiere a otros medios de comunicación, ¿en qué medida apoyan éstos a la música en su país?*

N.— En nuestro tiempo el disco es algo ya prácticamente indispensable. Con la Filarmónica he grabado muchas cosas que no es necesario detallar. Hay algo curioso: todo lo que producimos lo compran los japoneses, que a su vez lo venden a los Estados Unidos. Por eso pueden encontrarse nuestros compactos en América. En cuanto a otros medios de comunicación, hemos tenido una fructífera relación con la televisión. Al principio era tan sólo un experimento: había una hora de emisión, y antes del concierto yo mismo tenía que hablar algo de la obra. De aquéllo surgió un serial casi tan famoso como *Dallas*. Eran 23 capítulos, al principio en blanco y negro, y más tarde en color, para la TV Checa. Fue un gran éxito y así pudimos ofrecer la música de la Filarmónica a todo el mundo. Sí, la televisión ha ayudado a la música en mi país. Claro, que también podría yo decir que somos nosotros quienes ayudamos a la buena programación de la televisión, para que no todo sea deportes o telefilmes.

S.— *Usted es un intérprete habitual de Janáček y ya nos ha dicho que se estrena con él cuando llega por primera vez a alguna parte. Usted ha grabado casi todas sus óperas. ¿Cómo ve usted a este importante compositor, acaso el gran creador de la prosodia del idioma checo en el teatro lírico?*

N.— No pretendo que Janáček sea la figura más importante de la música de nuestro siglo, pero sí puedo asegurar que para nosotros es la más interesante. Hace poco he dirigido *Jenufa* en el Metropolitan de Nueva York. Hemos necesitado siete semanas de ensayos, quizá demasiado tiempo, pero no hay otra manera de hacerlo. En esta ocasión he comprobado de nuevo que Janáček es una importantísima aparición en la música, tal vez por su fascinante lenguaje musical. Y sin embargo también puede decirse que es ya un clásico. Hoy en día cualquier Opera que se respete tiene una obra de Janáček en su repertorio. En cuanto a las grabaciones, le diré que no es exacto que yo haya grabado casi todas sus óperas. He grabado tres, *De la casa de los muertos* y *La zorrilla Bystrouška* hace pocos años. Antes había grabado otra versión de la *Zorrilla*, y antes aún *Las excursiones del señor Brouček*. En realidad, he acudido al disco con Janáček sólo en cuatro ocasiones. He dirigido todas sus óperas, desde luego, casi siempre en el extranjero. En América y en Alemania he hecho a menudo a Janáček en inglés y en alemán. Puede parecer inadecuado que se traduzca a este compositor, por eso que decía usted del idioma, pero la verdad es que la música de Janáček



viene dictada por las situaciones dramáticas, por la emoción del momento. Eso es lo que inspiraba a Janáček sus motivos. Por ello puede traducirse sin problemas al alemán e incluso al inglés, aunque la lengua inglesa no es tan apropiada para la declamación.

S.— *Usted también ha dirigido a menudo a Bohuslav Martinu, incluso ha grabado sus seis sinfonías. ¿Podría hablarnos de este compositor?*

N.— Martinu tiene una situación especial dentro de la música checa. Es moderno y al mismo tiempo es un clásico. Su obra es inmensa, con óperas, sinfonías, conciertos, piezas de cámara, etc. En los últimos años he podido comprobar que es cada vez más conocido en Estados Unidos y en Europa. La evolución de su obra en el público melómano es muy positiva, lo que hace que cada vez sea más valorado.

S.— *Hay muchos compositores de interés en la Checoslovaquia actual, como Otmar Mácha, Viktor Kalabis, Václav Líd, Ctirad Kohoutek, Jiri Válek, Lubomír Zelezny, etc. etc., algunos de los cuales ha dirigido usted. ¿Qué papel ocupa la música contemporánea en la vida musical checa? ¿Interpreta usted a menudo este tipo de música?*

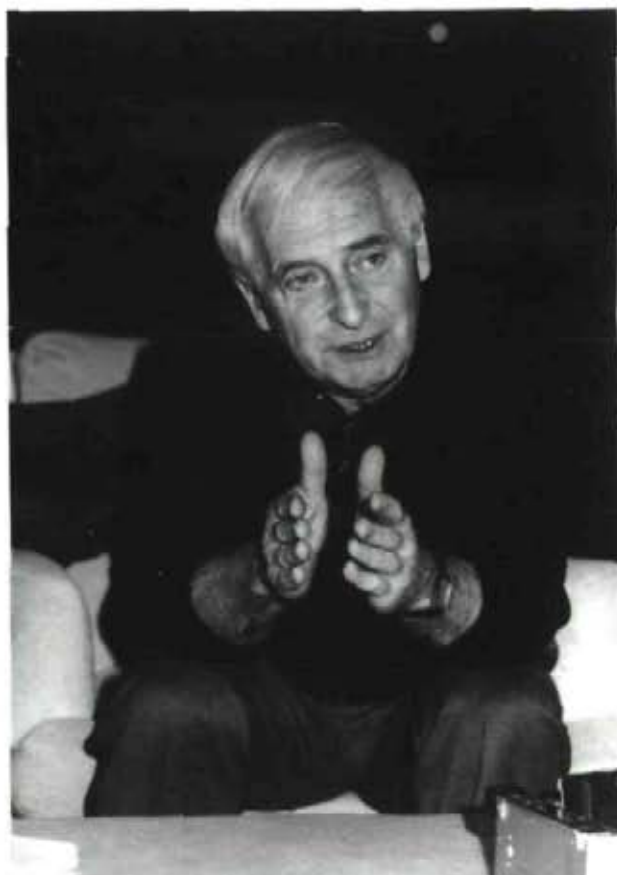
N.— Todos dirigimos en mi país mucha música contemporánea desde hace tiempo. El público ya está acostumbrado y acepta que los conciertos incluyan una obra moderna. Siempre hemos cultivado los grandes clásicos, como Stravinski o la Escuela de Viena, pero antes no se incluían obras estrictamente contemporáneas tan habitualmente. Fue Ancerl quien verdaderamente empezó esta tradición y yo la sigo con entusiasmo. Tocamos la música de nuestros contemporáneos muy a menudo, aunque no es posible tocar todo lo que se compone. Pero si comparamos lo que se toca en París, Berlín o Munich, nosotros interpretamos más música de este tipo, porque el público la acepta y coopera, y es un público que ha oído mucha música moderna y posee criterios sólidos de apreciación.

S.— *¿Cuáles son sus proyectos inmediatos? ¿Grabará usted alguna de las quince óperas de Martinu?*

N.— Vamos a grabar *Das Lied von der Erde*. La habíamos hecho con Christa Ludwig, que estaba en plena forma. Pero Supraphon consideró que esta cantante ya había grabado tres veces la obra y era excesivo. Ahora buscamos una cantante adecuada. De Martinu hemos concluido prácticamente su música orquestal y los conciertos. De las óperas grabaremos *Ariadna*, una ópera de cámara de sólo una hora de duración. No está claro si haremos más óperas de Martinu. Supraphon ya ha grabado *Pasión griega*, no con nosotros, sino con Mackerras. Pretendemos terminar las grandes obras corales de Dvorák, y haremos *Santa Ludmila* y *La novia del espectro*. Vamos a concluir también la grabación digital de las sinfonías de Dvorák, sólo nos faltan la *Primera* y la *Segunda*.

S.— *¿Piensa dirigir otras orquestas?*

N.— Como invitado sí. Viajo a menudo. Prefiero Europa, donde todo está cerca, pero también voy a



Estados Unidos. Pero soy feliz con la Filarmónica y no pienso cambiar. La próxima temporada preparamos una producción con la Opera de Viena, una *Rusalka* (Dvorák) cantada en checo, con Nesterenko.

S.— *Usted dirigió a la Orquesta Nacional en 1971 un programa de gran repertorio: Concierto de estío, de Rodrigo (con Agustín León Ara), Till Eulenspiegel y Segunda de Brahms. Desde entonces no ha vuelto usted a dirigir una orquesta española.*

N.— No fue un programa muy atrevido, esa es la verdad. Tal vez hubiera sido mejor hacer un Mahler, pero no me lo pidieron. Mahler cuesta mucho más trabajo, hacen falta más ensayos. Me alegro de saber que la Nacional ya ha tocado todo Mahler, lo cual dice mucho del público, que me ha parecido en nuestros conciertos aquí de un alto nivel. Si vuelvo a Madrid corregiré mis pecados de juventud. Tocaré Mahler o música checa. Mahler es un compositor especialmente moderno. En su música interpreta nuestras necesidades, nuestras angustias, nuestros miedos. Es más actual que ninguno y muchos contemporáneos, comparados con él, permanecen en la sombra. Incluso Stravinski. Mahler no es sólo una moda. Es una necesidad. Mahler fue un profeta. En su música se encierra todo el dolor que le esperaba a Europa con las dos guerras mundiales, con el fascismo, con el genocidio...

Santiago Martín  
y José Luis Pérez de Arteaga



# JANACEK:

## La carrera de un solitario

**J**ANACEK vivió estética y geográficamente aislado, siempre distante y ajeno a las grandes corrientes imperantes, al margen de las modas y los ismos. Conservador en su juventud, innovador en su madurez, escribió en sus últimos años sus más importantes creaciones. Trabajó toda su vida en Brno, una capital de provincias, en una soledad que ningún gran compositor de este siglo hubiese podido imaginar. Ni siquiera el éxito de *Jenufa* cambió mucho las cosas. Y eso que la Universal Edition aceptó la partitura y se encargó de su promoción. Se llevó a varios teatros centroeuropeos y el texto lo tradujo al alemán Max Brod, amigo y editor de Kafka y propagandista y primer biógrafo (1924) del propio Janacek. Desde entonces permanece como su ópera más popular quizá por sus sugerencias folklóricas, por la violencia y pasionalidad de la historia de Gabriela Preissová, base del libreto en prosa, en los aledaños de la estética verista, y por el efectismo dramático de muchas escenas.

Antes de *Jenufa* hay una prehistoria representada por dos títulos: *Sarka* (1888), un tema legendario y romántico en la línea de la mitología nacional de *Libuse*, que inspiró también a Smetana uno de los poemas de *Mi Patria* y a Fibich otra ópera, y *El nacimiento de una novela* (1891), comedia de costumbres campesinas de un folclorismo algo ingenuo e inmaduro, eco pálido de *La novia vendida*.

Las óperas que siguieron a *Jenufa* fueron *Destino* (1903-5), con rasgos autobiográficos, y *Las excursiones del Sr. Broucek* (1908-17). Forman una especie de paréntesis muy controvertido, con libretos problemáticos que reflejan aspectos de la burguesía checa de fin de siglo. Broucek es un filisteo incapaz de afrontar el entorno en el que se mueve y que se ve impelido a la evasión hacia la ficción o hacia el pasado. No han faltado voces reivindicativas hacia estas dos obras, especialmente hacia la segunda por mor de su excelente y espíritosa partitura llena de hallazgos.

*Katja Kabanova* (1919-21) inicia la gran serie final en la que cada ópera afrontará un nuevo problema dentro de una completa madurez de estilo musical y dramático. El libreto se base en uno de los más conocidos dramas de Ostrovski, *La tempestad*; un círculo opresivo y tradicional de normas, prejuicios y valores morales y religiosos frustra de modo trágico el libre desarrollo de la individualidad. En la música quedan pocas de las técnicas de asociación de motivos de *Jenufa*. El material experimenta una profundización y los motivos no son fijos sino que reflejan la situación dramática y cambian en función de su desarrollo.

*La zorrilla astuta* (1921-23) tuvo su origen en unos comentarios literarios de unas ilustraciones periodísticas que su autor Rudolf Tesnohlidek convirtió más tarde en novela. Es un texto irónico y poético que se

mueve en dos niveles, el real y el simbólico y que expresa la nostalgia rural de Moravia; bestias y hombres, la verdad y el cuento de hadas, la tristeza y la pérdida de la vida individual con la conciencia de la perpetua renovación de las fuentes de la existencia, todo es visto en este poema luminoso desde un prisma panteísta muy afín al de la *Misa Glagolítica*.

*El caso Makropulos* (1923-25) sobre la narración de Karel Capek (1890-1938) es una mezcla extraña de realidad cotidiana y fantasía utópica. Tema anticonvencional y abstracto al que Capek hace una aproximación intelectual. Aquí un Janacek más existencialista rechaza las vías ideales o teóricas. Para él la existencia, mortal o inmortal, no se justifica por el mero conocimiento; le preocupa ante todo una individualidad suficiente que se despliega a través de un simbolismo lleno de sugerencias, servido por una música en la que la línea vocal y la orquestal se articulan con una precisión de mecanismo de relojería.

La última ópera *Desde la casa de los muertos*, sobre la sombría narración de Dostoievski, es la culminación de una sostenida vocación humanista y comprometida. No se podía haber escogido un texto más difícil de adaptar y menos seductor para el falso optimismo de la conciencia biempensante. No hay verdadera historia dramática, ni héroes, ni argumento medianamente trabado. Más que una acción es un reportaje de las narraciones de varios convictos discutiendo sus miserables existencias. Se suceden varios cuadros, dos episodios y un interludio que adopta la forma de una pantomima. La música de este canto de compasión ante la miseria y la degradación es más melódica que en las obras anteriores; el recitativo dramático parece a veces tender a un tipo de arioso lírico con un énfasis que bordea el expresionismo.

### Por los caminos del realismo

Es un tópico que la música del siglo XIX fué romántica incluso en su segunda mitad, cuando la literatura, las artes plásticas y otras manifestaciones de la creatividad, al calor del positivismo cientifista y corrientes análogas del pensamiento, se dirigían por otros derroteros. Sin embargo, en el océano romántico existieron contracorrientes y entre ellas la más importante y de efectos más duraderos fue el realismo. No es fácil definir esta tendencia que se manifestó por razones obvias sobre todo en el campo de la ópera. Su premisa fundamental era muy audaz; nada menos que sustituir la estética de la belleza por la estética de la verdad. La consecuencia más inmediata fue la incidencia en una temática que hasta entonces había sido considerada inadecuada o indigna por una autocensura tanto más efectiva cuanto que era inconsciente.

El realismo se presenta así como rebelión contra el





Janáček

código admitido de diferenciación de géneros según las clases sociales implicadas. Tragedia y comedia se diferenciaban socialmente; la primera era una prerrogativa reservada a las clases dirigentes, protagonistas de la *Historia con mayúscula, únicas capaces* de elevados sentimientos y de afrontar el destino con grandes hazañas. El pueblo llano era un mero comparsa y su protagonismo sólo se admitía en la comedia donde se permitía entretener, distraer y hasta satirizar pero nada más. Estos principios dramáticos se desplomaron cuando en *Boris Godunov* el pueblo asuma un protagonismo insólito frente a la inmensa figura del zar y los acontecimientos dejen de ser individuales para adquirir una resonancia social e histórica.

Pero este realismo no se queda ahí sino que tiene importantes consecuencias musicales. La más fecunda es que propicia el abandono de la estructura periódica que junto con la armonía tonal había sido la base del *melos* operístico durante dos centurias y su sustitución por una especie de *prosa musical*. Ello supone un serio ataque, que han hecho suyo muchas corrientes musicales del siglo XX, a la simetría de cláusulas y períodos que está en la raíz de la estética de lo bello.

Esta agresión a la gramática tradicional del lenguaje músico-dramático parte de dos frentes. De un lado se adoptan textos en prosa en lugar de los elaborados y formalizados libretos en verso al uso. Dargomijski ya utiliza en *El convidado de piedra* un texto en bruto sin elaborar aunque todavía en verso blanco, pero el paso decisivo lo dará Musorgski en *La boda* y en escenas de *Boris*. Por otra parte se presta una atención creciente a la dimensión musical del lenguaje hablado, reproduciendo su entonación y contornos lo que supone sacrificar la estilización a la expresión. Esto permite eludir los estereotipos rítmicos, melódicos y métricos de una música que no se nutría más que de sí misma y alumbrar una nueva fuente de la materia musical misma.

Estética realista y técnica musical no siempre van a la par. El verismo italiano eleva a las clases inferiores a la dignidad de la tragedia, pero rara vez es capaz de extraer las consecuencias musicales que cabía esperar. Lo mismo puede decirse del *naturalismo* francés de Charpentier o de Alfred Bruneau para quien Zola escribió libretos bastante convencionales. En el XIX hay vetas de realismo aquí y allá pero difícilmente puede pensarse en una escuela homogénea y coherente.

#### Claves estilísticas

Janáček parte de las vertientes del realismo. En sus primeras óperas tiene problemas con los liberalistas. Llegará a rechazar los libretos convencionales y prefabricados que dificultan la simultánea concepción y evolución de música y drama para prepararlos él mismo a partir de piezas teatrales originales y obras extensas en prosa como antes se ha indicado. Esta dramaturgia se conjuga con el abandono de la gran gesticulación romántica; es uno de los primeros en rechazar la pléora orquestal acumulativa, la excesiva elaboración contrapuntística, el cromatismo hipertrofiado. Frente a todo ello sabrá dar una lección de economía y sobriedad en contraste con las grandes maquinarias puestas en funcionamiento en aquellas fechas por Mahler, Strauss o el primer Schoenberg, todos ellos más jóvenes y aparentemente más anclados en un pasado en crisis.

Este antirromanticismo es un distanciamiento, casi la *impassibilité* de que hablaba Flaubert o el aristocratismo que Nietzsche creyó vislumbrar en el Bizet de *Carmen*. Observador frío, muy siglo XX, deja a sus personajes vivir y moverse libremente a pesar de la innegable simpatía que siente por algunos de ellos. Tal objetivación refuerza su individualidad sin necesidad de caer en el subjetivismo que había sido la moneda corriente de la era de la sensibilidad y del siglo romántico.

Este talante clarifica en parte su postura ante el folclore, en el que trata de hallar los arquetipos inconscientes del área cultural morava. De este modo se explican muchos aspectos de técnica compositiva: frases modales, escalas de tonos enteros, breves temas que son objeto de continua variación, tritono como un intervalo melódico. Algunos de estos procedimientos son casi un cliché de las canciones moravas. La línea vocal modelada por la acentuación irregular de las palabras y de los ritmos campesinos recuerda a *Musorgski forjando sus frases en las peculiaridades del idioma ruso*.

Puede afirmarse que Janáček en gran medida se emancipó de muchas influencias occidentales. En su música apenas hay desarrollo motivico; en su lugar se suceden frases concisas y aforísticas. La armonía es elíptica con frecuente supresión de los acordes moduladores. No adopta el cromatismo wagneriano como hicieron Schoenberg y su Escuela. Respeta el sistema tonal pero la tonalidad es muy fluida con tendencias hacia la modalidad y prescindiendo en muchos momentos de la relación tónica-dominante.

Janáček persiguió que música y lenguaje formasen una indisoluble unidad, una fábrica sin fisuras, que la música no fuese tautológica, un sustituto de las palabras, sino que encontrarse en estas su verdadero suelo nutritivo. El haber alcanzado muchas veces estos fines nos da la medida de la aportación de este original compositor a la agitada historia del drama lírico.

Domingo del Campo



# VIVA LA MUSICA CON



*una entidad dedicada a  
promocionar el  
conocimiento y difusión de  
todo tipo de  
manifestaciones musicales  
que se producen en el  
ámbito nacional  
e internacional.*

## Viaje con nosotros al

### **FESTIVAL DE VERONA**

**Operas con Montserrat Caballé y José Carreras**

Dos salidas: 4 de julio y 18 de julio

Itinerario: MADRID/BARCELONA/NIZA/VERONA  
(5 días)/FLORENCIA/NIZA  
BARCELONA/MADRID

(Autopullman de lujo)

### **FESTIVAL DE SALZBURG**

**Mozart y La Flauta Mágica**

Mozart y La Flauta Mágica

**Mozart y La Flauta Mágica**

Salida: 16 de agosto

Itinerario: MADRID/BARCELONA/LUCERNA  
INNSBRUCK/SALZBURG (5 días)  
MUNICH (2 días)/LINDAU/LYON  
BARCELONA/MADRID

(Autopullman de lujo con salón)

### **VIAJE ESPECIAL A AIX-EN-PROVENCE VERONA/FLORENCIA**

**Operas: Tancredo-Don Giovanni-La Fanciulla del  
West-Aida-Un ballo in maschera.**

Salida: 24 julio

Itinerario: MADRID/BARCELONA/AVIÑON/NIZA  
VERONA/FLORENCIA/MONTECARLO  
BARCELONA/MADRID

(Autopullman de lujo)

Consulte salidas en avión

PARA MAS

Padre Damián, 43 - Apto. 22  
28036 MADRID  
Telef: (91) 259 62 88  
276 42 65

INFORMACION:

Plaza de Gala Placidia, 1  
(Montsalvat)  
08006 BARCELONA  
Telef: (93) 218 11 97





**ARRIAGA:** *Nada y Mucho. Agar. O Salutaris. Erminia. Angela Denning, soprano. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Coro «Juan Crisóstomo de Arriaga». Director: Jesús López Cobos. Grabación editada por la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao. BCD. FM-68-729. Digital.*

Juan Crisóstomo de Arriaga encarna el mito de la frustración del romanticismo musical español. Quizá no deje de haber un fondo de verdad en esto, pero la historia nunca está en las manos de un solo hombre. Los acercamientos a su figura discurren generalmente por caminos de exaltación lírica mucho más que por medio de enfoques musicológicos rigurosos. Una investigación exhaustiva sobre su obra está todavía por hacerse. Es forzoso reconocer que la tarea no se presenta fácil, puesto que los datos escasean y muchas de las páginas del autor vasco perecieron víctimas de la ignorancia y la desidia, nuevos y no menos terribles jinetes apocalípticos que tantas veces han aislado a la música española.

El presente registro nos acerca algunas de las composiciones de Arriaga que nunca se escuchan en directo. Se trata, evidentemente, de un acontecimiento fonográfico de primer orden, que puede que no vaya a encontrar todo el eco que merece, debido a su complicada distribución por los canales habituales.

La obra más antigua recogida es *Nada y mucho*, redactada por Arriaga en Bilbao a sus 11 años. Se la suele describir como *capricho sinfónico* o también como *ensayo de octeto*. Instrumentada para cuerda, guitarra y trompa, es, desde luego, la música de un compositor que veía sus primeras armas. Debe su sobrenombre a estos versos del propio padre de Arriaga que se hallan en el manuscrito: «Nada y mucho a la verdad/vale aquesta pequeñez/nada por lo que en sí es/mucho para tierna edad.»

El resto del programa de la grabación data de los años de París; es decir, entre los 17 y los 20 años del músico. *Agar* y *Erminia* nos dan una idea de lo que pudo haber sido el Arriaga creador de música dramática. Estas dos arias son muy posiblemente fragmentos de cantatas. *Agar* evidencia signos de permanecer inacabada, para algunos éstas serían las últimas notas escritas por el compositor antes de morir. La parte que nos ha llegado consiste en una escena bíblica un tanto tópica, puesta en música con buen oficio. Mucho más compleja y trabajada, aun siendo anterior, es la escena lírico-dramática *Erminia*, sobre una parte de la famosísima *Jerusalem libertada* de Torquato Tasso. En ambas obras Arriaga muestra interés por ampliar las posibilidades de autonomía de la orquesta y por caracterizar la psicología de los personajes en una línea en cierta manera paralela a la de Mozart.

*O Salutaris*, para coro y orquesta, representa en el disco a la parcela de la

## DISCOS



música religiosa del bilbaíno. Dentro de ella, la partitura más importante es el *Stabat Mater*. Se han de lamentar, infortunadamente, la pérdida de una *Misa* y un *Salve Regina. O Salutaris* poseen un rico melodismo que por instantes hace pensar en el de Schubert.

Estas cuatro obras vienen oportunamente a completar, en la medida de lo posible, nuestra imagen de Arriaga. A juzgar por ellas estaríamos ante un compositor tradicionalista. No son las páginas ahora grabadas, por desdichado, comparables en cuanto a realización a la *Sinfonía* o los *Cuartetos*, pero como en éstas la línea clásica, la propensión cierta al melodismo de cuño italiano, se dejan sentir perfectamente. Para desgracia de la música española del XIX, la posible evolución estética del hombre que las escribió vino a truncarse cruelmente.

Las interpretaciones tienen la suficiente solvencia como para hacer del disco un producto muy digno e interesante. Las preside Jesús López Cobos que siempre se ha significado como un magnífico traductor de Arriaga, recordemos su espléndida versión de la *Sinfonía* con la English Chamber.

Una consideración final: el registro se hubiera beneficiado grandemente de presentarse acompañado de una introducción literaria a la altura de su propia importancia como rescate de estas obras. Lamentablemente, no ha sido así.

E. M. M.



**BACH J.S.:** *Oratorio de Navidad. BWV 248. Auger, Hamari, Schreier, Gachinger Kantorei Stuttgart. Bach Collegium Stuttgart. Director: Helmut Rilling. CBS. ISM 39229. Album 3 discos. Digital.*

Grabado en la Gedachtnkirche de Stuttgart en abril de 1984, esta versión del extraordinario *Oratorio de Navidad* es, sin duda, la más brillante desde el punto de vista técnico. La nitidez del prensado, la buena aplicación de las técnicas digitales, hacen que el oyente

disfrute de tal precisión sonora, como si realmente estuviera en la iglesia donde se realizó la grabación, y decimos esto, conscientes de las dificultades que tiene la captación sonora de este oratorio. Desde la grandeza de la introducción, en la que los tímpanos suenan fascinantemente, pasando por los grandes movimientos corales, hasta la intimidad de muchas arias o la soledad sonora de los recitativos. Desde este punto de vista el presente álbum es inatacable. Desconozco si se habrá transcrito a compacto, en cuyo caso las mencionadas cualidades se acrecentarán.

Pero detrás de este fulgor técnico, Rilling vuelve a caer en sus viejos defectos, y también, justo es decirlo, en sus conocidas virtudes. Buena dirección orquestal, conocimiento profundo del estilo bachiano, pero al tiempo, sequedad, y frialdad, que más de una vez, rozan la asepsia. Los coros funcionan a la perfección y los solistas, que intervienen formando un equipo que tiene mucho que ver con los artistas que participan en la versión de *La Pasión según S. Juan*, del mismo Rilling, y comentada en este número de SCHERZO, cumplen perfectamente sus cometidos, sin que Arleen Auger y Peter Schreier logren ser alcanzados por el resto del elenco. El Bach Collegium Stuttgart se mueve como pez en el agua en estas páginas, dentro del evidente clasicismo de su concepción sonora y estilística de Bach. Excelente el grupo que hace el continuo, entre los que, a su vez, destaca el clavecinista Martin Galling.

En resumen, una muy clásica visión del *Oratorio de Navidad*, sensacionalmente grabado, y que puede ocupar un lugar digno entre las muchas versiones existentes de la obra. Preferibles desde mi punto de vista las de Harnoncourt (Telefunken), Richter (Archiv) y Jochum (Philips). Decida vd. amigo lector, según sus preferencias personales.

G. Q. LL.

**BACH J.S.:** *Doble concierto en re menor BWV 1043. Concierto para violín en mi mayor BWV 1042. Concierto para violín en sol menor. Itzhak Perlman y Pinchas Zukerman, violines. English Chamber Orchestra. Director: Daniel Barenboim. EMI-ACORDE 037 102236 1*

Una buena costumbre de la serie Acorde consiste en indicar al adquirente del disco la fecha de grabación. Este disco se grabó los días 15 y 16 de julio de 1971 y el 28 de mayo de 1972. Casi quince años nos separan de aquella fecha, pero lo que importa es que, acaso sin expresar este interesante dato, cualquier buen aficionado a Bach, habría advertido el paso de los años. Está claro que hoy Bach no se interpreta así. Remito al lector a la muy



interesante entrevista mantenida con Sigiswald Kuijken por Emilio Moreno y publicada en el número 4 de SCHERZO.

En cualquier caso, se trata de una lectura de Bach más que notable. Los dos violinistas son excelentes y se pueden permitir el lujo de tocar un Bach más romántico que barroco, pues la belleza de su sonido, la técnica violinística y el eficaz y dignísimo acompañamiento de la English Chamber Orchestra, así lo confirman.

Un Barenboim juvenil y fogoso permite a orquesta y solistas disfrutar de una interpretación, que si bien está en las antipodas de Harnoncourt o Pinnock, por citar sólo algunos, se escucha con deleite. La toma de sonido es buena y el prensado no tanto. Disco, pues, que tendrá aceptación apoyado por un precio razonable.

G. Q. LL.

**BACH:** Partita nº 2 en re menor BWV 1004. Sonata nº 2 en la menor BWV 1003. Gidon Kremer, violín. Philips 416 235-1.

Gidon Kremer apareció en escena como uno de los candidatos a la sucesión de David Oistrakh. Su carrera viene demostrando que se halla muy lejos de responder a semejantes expectativas. El trono de los violines continúa vacío.

Los sellos discográficos quizá deberían meditar sobre la conveniencia de cada nuevo lanzamiento, sobre si se va a aportar algo desde un enfoque meramente musical. No estamos precisamente ante un producto ejemplar en este sentido. Kremer no es el intérprete que requieren estas obras. Hasta su técnica se resiente en determinados pasajes y eso en disco. La concepción que preside las lecturas está cada día más desfasada. Otros violinistas, como Milstein, la acompañan al menos de una excelsa musicalidad. Kremer naufraga en toda la línea. La versión modelo de las *Sonatas y Partitas* sigue siendo la de Sigiswald Kuijken.

E. M. M.

**BACH J.S.:** Suite BWV 996. Toccata BWV 914. Capriccio BWV 992. Fantasia y Fuga BWV 904. Preludio, Allegro y Fuga BWV 998. Clave: Gustav Leonhardt. PHILIPS 416 141-1. Digital.

Afirmar a estas alturas que Gustav Leonhardt es el gran maestro del clave, el mentor de la actual generación de jóvenes intérpretes, el intérprete ideal de la música de teclado del gran Juan Sebastián, además de conocido universalmente, demasiado simple para quienes conocen la hondura y grandeza del teclista holandés, nacido en Graveland en 1928.

Este disco confirma que su plenitud como intérprete es inatacable y Bach

en sus manos adquiere la grandeza e intimidad precisas, la claridad de texturas, la fuerza y la elegancia de un auténtico intérprete. Su estilo sigue siendo inmejorable. Oígallo si no el oyente en la forma y manera de respirar, frasear, utilizar los registros de las distintas danzas de la *Suite BWV 999* que abre el disco, o en el amoroso cuidado con que se traduce el *Capriccio BWV 992*, o en la maestría de la *Fuga BWV 904*. En fin, seguir ejemplificando parece inútil ante lecturas de semejante calidad.

Bienvenido sea este disco al que acompañan brevísimas notas en lenguas foráneas (fastidio habitual), y una grabación muy aceptable y prensado silencioso. Mi única disformidad radica en el clave utilizado, un William Dowd, construido en París en el año 1984, siguiendo un modelo M. Mietke, cuya sonoridad excesivamente seca y algo metálica, no acaba de convencer. El resto es una pura delicia.

G. Q. LL.



Beethoven.

**BEETHOVEN:** Obertura *Coriolano* op. 62. Sinfonía nº 6 *Pastoral*, op. 68. Obertura *Las criaturas de Prometeo* op. 43. *Las ruinas de Atenas*, op. 113. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. DG. GALLERIA 415 833-1. Reprocesado digitalmente.

Un nuevo disco de la serie especial Galleria nos trae juntos, otra vez, a Beethoven y Karajan. Lo primero que sorprende de este disco es que además de la *Sinfonía Pastoral*, tenga capacidad para incluir tres piezas más de Beethoven, como son las *Oberturas de Coriolano*, *Las criaturas de Prometeo* y *Las ruinas de Atenas*.

Quizás se explique, no sólo por lo apretado de los surcos, sino por la endiablada rapidez con que Karajan dirige la *Pastoral*, que se reduce a unos cuantos minutos menos, que en la media de las grabaciones habituales.

De cualquier manera, señalemos que lo apretado del contenido no perjudica, en absoluto, al sonido del disco, que resulta enaltecido por el reprocesamiento digital. De origen, tanto la toma del sonido, como el prensado,

eran excelentes, especialmente, por lo que concierne a la *Pastoral*, ya que se trata de la edición del año 1977. Se trata de una interpretación que ya en su día provocó las más dispares opiniones. Desde las alabanzas más enaltecidas, hasta las críticas más acerbas. Nueve años después de su aparición este disco no deja de ser sorprendente. Karajan obtiene de la Filarmónica berlinesa un sonido sensacional, estremecedor, de una belleza inusitada; de otro lado, su visión de Beethoven ha sido siempre de las más válidas, y sin embargo, la desenfrenada carrera que el director emprende desde el primer compás hasta alcanzar el último, seguramente nos ha privado de una versión modélica de la obra, a la altura de las históricas de Furtwaengler, Giulini o Kleiber.

Las *oberturas* y *Las Ruinas de Atenas*, grabadas en el año 1970 suenan también espléndidamente y la interpretación es inatacable.

G. Q. LL.



**BERLIOZ, H.:** *El carnaval romano*, obertura op. 9. Sinfonía «Fantástica», op. 14. Orquesta de París. Daniel Barenboim, director. D.G., Galleria, 415835-1, reprocesado digital. Versiones comparadas: *El carnaval romano* (Toscanini-RCA; Ansermet-Decca; Davis-Philips). Sinfonía «Fantástica» (Monteux-Movieplay; Argenta-Decca; Mitropoulos-CBS; Davis II-Philips).

Quizá sea la *Sinfonía «Fantástica»* la obra sinfónica más veces llevada al disco, pero con una proporción de los descabros frente a los aciertos de tres a uno. ¿Por qué? Un director berlioziano tiene que poseer la capacidad para servir la complejidad de los materiales del compositor francés sin arruinar por exceso o por defecto el conjunto, pero sin escamotear tampoco los choques de los contrarios: clasicismo frente a romanticismo, objetivismo y subjetivismo, música y literatura, tradición y revolución, histerismo y serenidad, elegancia y truculencia, sentimiento íntimo de la Naturaleza y el gran espectáculo de la nueva sociedad urbana... Es decir, no basta aquí con tocar correcta y ordenadamente la partitura, pues ésto debe ser el resultado final de un trabajo que previamente encienda las luces de las bambalinas berliozianas, y no el punto de partida.

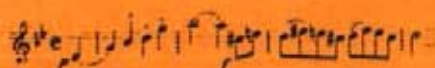
Las primeras grabaciones de Barenboim con la Orquesta de París en este resbaladizo terreno —*Harold en Italia*, el *Te deum*— fueron incorrectas y desordenadas, es decir, dos descabros más a añadir a la lista de incompatibilidades. Sus grabaciones de la «Fantástica» (1979) y de la obertura *El carnaval romano* (1981) son, por el



contrario, extremadamente pulcras y controladas, y revelan la gran preocupación del director por vencer las dificultades que antes tuviera. Pero esto es todo. Si repasamos tres o cuatro registros de la «Fantástica» entre la multitud de los existentes, advertimos que Monteuol hacía una propuesta bellamente moderada, que Argenta acertaba con su color romántico y que Mitropoulos sabía llenar de vida la teatralidad de la obra; esto, casi sin escoger los términos de la comparación, pues si se selecciona la segunda grabación con Colin Davis, que es la versión de absoluta referencia, entonces el Berlioz de Barenboim sigue siendo bien poca cosa. En cuanto a la *obertura*, repasar el implacable registro con Toscanini o el elegante con Ansermet o el suntuosamente contrastado con Davis será, en cualquier caso, buen procedimiento para recuperar la berliozana noción del espacio sonoro, vivo, dialéctico, policromo y fulgurante.

Una observación final: En la sinfonía, Barenboim emplea la partitura original (es decir, sin la parte de cornetín añadida al vals) y realiza la repetición del primer movimiento, pero no la del cuarto.

A. F. M.



**BIZET:** *La jolie fille de Perth*. June Anderson, Alfredo Kraus, Gino Quilico, José van Dam, Gabriel Bacquier, Margarita Zimmermann. Nueva Orquesta Filarmónica y Coros de Radio Francia. Director: Georges Pretre. Album de 3 discos EMI 270285-3.

Acaso la más importante contribución cultural del disco consiste en difundir partituras olvidadas, y aunque a veces ello suponga, por ejemplo, airear óperas circunstanciales (como algunas recientemente recuperadas de Rossini, Donizetti o Verdi), el esfuerzo de revisión y edición crítica que suele acompañar al registro fonográfico, es siempre útil. En el título que hoy nos ocupa, dicha labor ha corrido cargo de David Lloyd-Jones, bien conocido por su edición crítica del *Boris Godunov* original. La obra de Bizet, sobre un flojísimo libretto, es ciertamente menor y no puede compararse a *Carmen*, ni siquiera a *Los Pescadores de Perlas*. Pero no faltan en ella momentos hermosos que justifican la tarea de rescate, máxime si se realiza en excelentes condiciones, como en esta ocasión ha ocurrido.

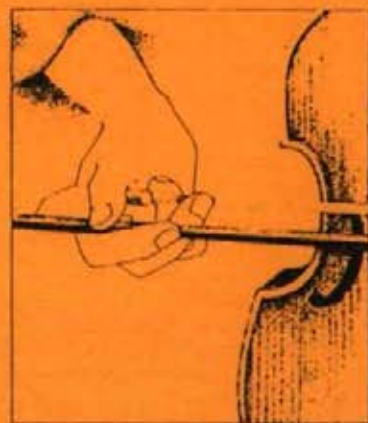
Protagonista es la soprano americana June Anderson, designada a veces como heredera de Joan Sutherland. Sus sobresalientes cualidades vocales fueron ya analizadas en el número 0 de SCHERZO (Cfr. crítica del *Maometto*

*Secondo* de Rossini). Su actual contribución es, de nuevo, excelente aunque el mecanismo de su voz (legato, agilidad, trinos) no alcance la perfección absoluta de la Sutherland; su timbre es, además, algo más ligero que el de la australiana. Destaquemos aún sus excelentes escuela y línea de canto, la capacidad para apianar y la muy amplia extensión, superior a las dos octavas (del do grave al fa sobreagudo); anotemos, en el lado negativo, su dicción poco clara.

Los adjetivos magistral o perfecto aplicados a Alfredo Kraus suenan ya algo tópicos, pero resumen bien las cualidades de su emisión, línea de canto, articulación del texto y rigor estilístico. Además, a los 58 años, su voz se mantiene firme, vibrante y segura arriba (espléndido el do sostenido que remata su aparición en escena), capaz de frasear, matizar y regular el volumen aun en la ardua tesitura de su papel. En resumen: sensacional. Grata sorpresa la de Gino Quilico (ya escuchado en la reciente *Manón* de EMI con Kraus y Cotrubas); voz muy joven y muy lírica, con fácil y brillante octava superior (hasta el la bemol) a quien sólo cabe desear evite durante largo tiempo los papeles verdianos dramáticos (*Macbeth*, *Rigoletto*, *Boccanegra*, *Yago*...) que podrían deteriorar su voz. También figuraba el *Maometto Secondo* la «mezzo» argentina Margarita Zimmermann, que canta con garbo un papel comprometido. Excelente José van Dam y bien Gabriel Bacquier en tesitura central que no supera el *re*. Correctos los secundarios.

Georges Pretre es, una vez más, un director con buen oficio, seguro y bastante inspirado. Lástima que los efectivos corales e instrumentales a él confiados no sean de primer orden: en tal caso, nos hallaríamos ante una versión redonda. No obstante, ni ese defecto ni algunos menores de prensado impiden recomendar este álbum de importación con libretto bilingüe francés-inglés.

R. A. M.



**BRAHMS:** *Concierto para piano n.º 1 en re menor Op. 15. Concierto para piano n.º 2 en si bemol mayor Op. 83.* Daniel Barenboim, piano. The New Philharmonia Orchestra. Dir.: Sir John Barbirolli. EMI. Acorde. 137 290878 3.

**BRAHMS:** *Doble Concierto para violín, violoncello y orquesta en la menor Op. 102.* David Oistrakh, violín; Mstislav Rostropovitch, violoncello. Orquesta de Cleveland. Dir.: George Szell. EMI. Acorde.

**BRAHMS:** *Sexteto n.º 1 en si bemol mayor Op. 18.* Yehudi Menuhin, Robert Masters, violines; Cecil Aronowitz, Ernst Wallfisch, violas; Maurice Gendron, Derek Simpson, violoncellos. *Scherzo en do menor.* Yehudi Menuhin, violín; Hephzibah Menuhin, piano. EMI. Acorde. 037 100234 1.

Cuatro registros de mediados y finales de los sesenta que reedita ahora la serie económica de EMI, que presenta cada vez más un catálogo crecientemente atractivo. No es este el único criterio que permita un acercamiento común. Se trata en todos los casos de primerísimas opciones de las obras grabadas. Un recorrido por una serie de obras maestras brahmsianas, salvo el ocasional *Scherzo*, en realizaciones portentosas que han pasado ya a la historia del disco. Partituras que abarcan un amplio espacio temporal en la carrera compositiva del hamburgués, de 1858, fecha del *Primer Concierto*, a 1887, año que ve la redacción del *Doble*; y representan dos de sus campos favoritos, el orquestal y el de cámara.

Las recreaciones de los dos *Conciertos para piano* suponen el reencuentro con el verdadero Barenboim. A casi veinte años de distancia, su consecución se acerca a lo mágico. Llama la atención lo bello de su sonoridad, vigorosa y acerada en el *Primer*, cargada de implicaciones poéticas en el *Segundo*. Su interpretación de esta última obra es especialmente admirable, puesto que es una página que requiere una elevada madurez artística. Barenboim la poseía en aquel momento, sin haber cumplido los treinta años. La dirección de Barbirolli otorga a las versiones una redondez definitiva. En un primer instante puede sorprender la lentitud de sus *tempi*. Ante una escucha más atenta, la lógica que se desprende de los mismos acaba por convencer plenamente. Basta con comprobar cómo gana en sentido trágico el comienzo del *Concierto n.º 1* en sus manos. El tejido orquestal brahmsiano no tiene secretos para Barbirolli, quien nos los ofrece con una claridad extrema.

La versión del *Doble Concierto* constituye un momento irrepetible en la historia de la fonografía. Si los conciertos para piano brindan otras opciones —pensemos en Gilels— el *Op. 102* es llevado aquí hasta rozar la perfección. Conjunción milagrosa de



solistas, orquesta y director, que supo agotar todas las posibilidades de la vía interpretativa escogida. Hay otras, desde luego, pero quedan muy por detrás de la comprensión y la impecable ejecución de ésta.

Un grupo de extraordinarios instrumentistas dan, por fin, una soberana lectura del *Sexteto n.º 1*. Sobresale la cohesión y el sentido conceptual unitario de la reproducción. Versión que en muchos aspectos aventaja a la también excelente del Cuarteto Amadeus con aronowitz y William Pleeth, sobre todo en sensualidad y colorido. Destacaríamos el concentrado y meditativo tiempo lento como un momento excepcional.

Discos, como se ve, de gran importancia dentro de la discografía brahmiana, y cuya reaparición entre nosotros era una auténtica necesidad.

E. M. M.



François Couperin le Grand

**COUPERIN, F.:** *Misa para los Conventos*. Órgano: Peter Hurford; Voces femeninas del Oxford Chamber Choir. DECCA-Argo Stereo 411 827-1. Digital.

Couperin tenía 21 años cuando acciéndose al Real Privilegio que había obtenido de imprimir y vender su propia música, publicó en 1690 sus *Pieces d'Orgue*. Única de sus composiciones conservadas que se dedica al órgano, sorprende por su madurez hasta el punto de que es considerada como una de las cimas de la música clásica francesa para el instrumento. Las *Pieces* constan de dos *Misas*. La primera está destinada, como específicamente se indica en la publicación, para el uso de las parroquias, es decir pensada para las fiestas solemnes, lo que exige un órgano importante, variadas posibilidades de registración, gran sonoridad y *pedalier* independiente, susceptible de ser utilizado a dos voces.

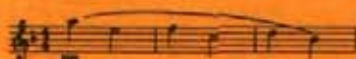
Por el contrario, la *Misa* para uso de los conventos, que es la que se ofrece en esta grabación, parte de planteamientos más modestos e *intimistas*. Es una obra de escritura más libre que no sigue el estricto *Ceremonial* de 1662 de la Iglesia parisiense. Si bien se ajusta, según se cree, a la *Misa* del sexto tono litúrgico de Henri Du Mont, lo cierto es que ni una sola nota se relaciona directamente con el canto llano, lo que

clarifica su verdadera naturaleza musical en la que ha calado profundamente el espíritu de la música profana.

Como no podía ser menos es preciso destacar aquí una característica común a toda la escuela francesa de tecla y es la extrema precisión de las registraciones. Couperin, que será siempre minucioso en todo y que en sus piezas de clavecín regulará sus fraseos y ornamentaciones con escrupulosidad puntillosa, es en estas *Misas* más preciso si cabe que los demás organistas franceses, con un sentido colorista que deriva en muchos aspectos de la escritura clavecinística.

Peter Hurford es considerado un cumplido especialista en el repertorio clásico francés que estudió con su maestro André Marchal. También ha abordado el mundo de Bach con resultados controvertidos si bien siempre interesantes. Interpreta en el órgano de St. Pierre de Toulouse, instrumento de 1683 que fue objeto de importantes reformas primero y restauraciones después. Hurford cuida mucho el matiz; su registración nunca es excesiva ni incide en búsquedas coloristas demasiado abigarradas. Es notable la exquiesitez del fraseo y el cuidado en evitar cualquier énfasis que hubiese podido empañar las tenues tintas de este delicado monumento sonoro.

D. C. C.



**HAENDEL:** *Te deum de Utrecht*. *Jubilate de Utrecht*. Emma Kirkby, Judith Nelson, sopranos; Charles Brett, contratenor; Rogers Covey-Crump, Paul Elliott, tenores; David Thomas, bajo. Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford. Academy of Ancient Music. Dtor: Simon Preston. L'Oiseau-lyre. DSLO 582.

Haendel puso en música en cinco ocasiones las palabras del *Te Deum*. En dos de ellas, las partituras conocidas como *Utrecht* y *Dettingen*, lo hizo con motivo de importantes acontecimientos de la historia europea. El *Te Deum* recogido en este disco fue compuesto para celebrar la firma de los tratados de Utrecht, donde se puso fin a la Guerra de Sucesión española. El convenio que afectaba a Inglaterra se rubricó en el verano de 1712. La paz definitiva llegó en julio del siguiente año. Haendel escribió su obra en enero de 1713, que fue interpretada en San Pablo en julio de ese año. El *Jubilate* nació igualmente como acción de gracias por el Tratado y se ejecutó junto al *Te Deum*. Las dos obras no ocultan su carácter circunstancial y, desde luego, no se hallan entre lo más genial de lo concebido por el sajón. En el *Te Deum* se aprecian incluso rasgos de una escritura apresurada o descuida-

da. Naturalmente, ambas páginas presentan también bellezas indiscutibles.

La Academy of Ancient Music es una de las agrupaciones de primerísima fila a la hora de enfrentarse con música del siglo XVIII. En su discografía se cuentan ya aciertos señeros. En concreto, Haendel es un autor con el que siempre sintonizan al más alto nivel. El registro que se comenta no se sale de esas coordenadas, pero quizá pueda indicarse que los resultados son todavía más convincentes cuando la conducción general de las interpretaciones es responsabilidad de Hogwood. Excelentes versiones, en todo caso, que nos dan una viva imagen de las obras. Sobresalientes prestaciones de Kirkby, Brett y Thomas.

E. M. M.



Haendel

**HAENDEL:** *Cantatas italianas: Tu fedel, tu costante? Mi palpita il cor. Alpeste monte. Tra le fiamme*. Emma Kirkby, soprano. The Academy of Ancient Music. Clave y Dirección: Christopher Hogwood. L'Oiseau-lyre 414 473-1. Digital.

En el año 1980 Hogwood grabó *Alceste* de Haendel y al año siguiente dos *Cantatas*, tres *Duetos* y un *Trío vocal*, siendo solista la misma soprano: Emma Kirkby. Fueron dos florones discográficos que nos ponían en contacto con una manera especial de leer a Haendel. Desde entonces, los resultados que obiene Hogwood de su conjunto, la Academy of Ancient Music, fundado en 1973, son realmente extraordinarios.

Este nuevo disco nos lo confirma de nuevo, ante unas piezas del compositor anglo-alemán, muy alejadas de su estilo inglés, ya que pertenecen a la época de su estancia en tierras italianas, en las que se adaptó, como sólo él sabía hacerlo, a la moda imperante entonces. Bellas, tersas y muy italianas, estas piezas nos permiten apreciar la enorme habilidad de Haendel para ser tan italiano como el que más.

Pero quizá lo más sobresaliente del disco sea la interpretación, noble y dúctil, en la que no se sabe qué destacar más, si el magnífico comportamiento de la Academy o la labor directorial y en el clave del propio Hog-



wood. En caso de duda, Emma Kirkby, soprano increíble, se llevaría la palma. Su sencillez canora, es solo comparable a la nitidez de su fraseo y al impecable estilo haendeliano.

Acaban de conformar este reconfortante disco una grabación y un prensado inmaculados y una presentación y comentarios más que notables, que incluyen los textos de las *cantatas*, traducidos al alemán, inglés y francés. Los españoles seguimos fuera de Europa a estos efectos.

G. Q. LL.

**HAYDN:** *Sinfonía nº 94 "Sorpresa". Sinfonía nº 96 "Milagro". Academy of Ancient Music, director: Christopher Hogwood. L'Oiseau-Lyre 414-330-1. Digital.*

Quienes no ocultamos nuestras preferencias interpretativas por Hogwood y su Academy hacía tiempo que habíamos imaginado que Haydn podría ser algo muy especial en manos de este conjunto inglés. Hace ya unos años dos *misas* del compositor de Rohrau nos habían puesto sobre la pista de qué podrían hacer estos músicos ingleses.

Dos de las más bellas, frescas y sublimes sinfonías de Haydn componen el programa de este disco, cuya audición deja un extraordinario sabor de boca. Hogwood se acerca a Haydn sin prejuicios, y con el propósito de buscar el medio de darnos sus principales características musicales con claridad y rigor. Es este un Haydn vivo, poderosamente burlón, alegre y picaro cuando es necesario, rústico o rococó cuando lo requiere la partitura. Siempre juvenil, moderno y vibrante, el estilo de Hogwood consigue echar por tierra algunas de las más clásicas y no tanto, visiones de Haydn. Lejos queda la excesiva fuerza de Ansermet, o las excelsas ampulosidades de Klemperer, o la socarrona gracia de Beecham, sin olvidar el un poco trasnochado clasicismo de Jochum, la dulce confitería de Almeida, o el sinfonismo a ultranza de Dorati. También se supera el nuevo estilo sinfónico de Solti o Davis y la versión con instrumentos originales de L'estro Armónico.

La Academy of Ancient Music es otra cosa. Merece la pena oír el disco y dejarse llevar por una recreación sonora, prácticamente sin precedentes. Primoroso ejemplar que no dudo en recomendar para goce de todos. Prensado, grabación y presentación a la altura de los intérpretes.

G. Q. LL.

**F. J. HAYDN:** *Conciertos para piano y orquesta en re mayor y en sol mayor. Arturo Benedetti Michelangeli, piano. Orquesta de Cámara de Zürich: Edmond de Stoutz, director. EMI-Acorde 037 10 2614 1.*

Más o menos acostumbrados al Michelangeli del repertorio romántico (pensemos en ese admirable *Carnaval* de este mismo lanzamiento de la serie *Acorde* de EMI) o del repertorio francés (recordemos aquel álbum con *Images I y II* y *Children's corner*, de Debussy, para Deutsche Grammophon, uno de los grandes discos de la historia de la fonografía), puede resultar chocante que también acierte plenamente este genial pianista con el repertorio del clasicismo vienés. Y sin embargo, es así. Estos dos conciertos haydnianos —Haydn no aportó al concierto tanto como Mozart, pero sus piezas en la especialidad deben ser conocidas como complemento de sus sonatas para piano solo— aparecen aquí defendidos por un intérprete con ese sentido del fraseo y la continuidad, la gracia y la profundidad, que marcan algunas de las características inmediatas del periodo, sin agotarlo con eso. No creemos fomentar el divismo si destacamos el nombre de Michelangeli en estas obras, donde el solista es esencial y protagonista. El correcto acompañamiento de la Orquesta de Cámara de Zürich, bajo la dirección de Stoutz, apoya precisamente ese protagonismo, que no se da tanto en el campo del virtuosismo como en el de la creación (o recreación) de un sentido del tempo y la continuidad que revive muy apropiadamente la musicalidad haydniana.

S. M. B.



**MAHLER:** *Sinfonía n.º 4. Sinfonía n.º 2. Elizabeth Schwarzkopf. Hilde Rossli-Majdan. Coro y Orquesta Filarmonía. Dir.: Otto Klemperer. EMI-ACORDE, 037/10-0553-1 y 137/10-0570-3. Reimpresión en «serie económica» de las grabaciones originales de 1961 y 1962.*

La oportunidad en la reedición de estas grabaciones no sería sino una mera anécdota, carente de otro interés que el puramente hagiográfico, si estu-

viera motivada únicamente por el centenario de Otto Klemperer. Pero, hete aquí, que la importancia en la difusión de estos registros es un hecho absoluto, e incluso urgente, en los tiempos de confusión y oscurantismo actualmente reinantes. No se trata, pues, de aducir cualquier manida reflexión acerca del interés, real o supuesto, de las diversas versiones de una misma obra, a cargo de directores contrastantes, cercana siempre a esa peligrosa actitud del discófilo a ultranza, del más abyecto coleccionismo: no son cuestiones museísticas lo que estos oportunos discos provocan. La realidad es muy otra, su propia antítesis. Hoy, cuando cada vez se antoja más difícil discernir a un director de otro, a un cantante de su rival, a un barítono de un pianista, o a un fascista de un socialdemócrata, hoy, cuando todo aparece aplastado en el tope de lo estándar, escuchar versiones tan subyugantemente *personales* de obras tan de repertorio, es un suceso que se antoja casi mágico. Lo de menos es que nos gusten o no, y que lo que escuchemos coincida en todo o en parte con la idea más o menos adocenada que de la obra podamos poseer. Lo que importa es constatar hasta qué extremo este Mahler no se parece a ningún otro, hasta qué punto hay aquí algo absolutamente único e irrepetible, algo que lleva dentro de sí, y para siempre, la marca esencial de aquello por lo que la música merece nuestra más apasionada atención. Hay, en estos *tempi* aparentemente injustificables, en ese fraseo pausado y cuidadosísimo, en esos planos sonoros en los que surgen voces nunca escuchadas en otras grabaciones, más verdad y más sabiduría que en la letra muerta de las docenas de libros y estudios que, acerca de Mahler, vienen últimamente proliferando: una verdad nacida de una coherencia en la concepción de la obra que fuera vano buscar en casi nada de lo que hoy se hace; pues se trata, ante todo, de versiones nacidas para el concierto y no para el disco, con las hondísimas diferencias que tal actitud conlleva. Añadamos, como inexcusable obligación del crítico, que la reconstrucción de estas versiones se ha efectuado con verdadero conocimiento, respetando con absoluta limpieza el tipo de sonoridad original y sin pretender engañar al oyente incauto con supuestas maravillas tecnológicas de última hora. Son las mismas versiones de comienzos de los sesenta, cuidadosamente depuradas de los desperfectos del tiempo, pero atesorando dentro de sí todo ese peso histórico que es su mejor gloria, como testimonio perenne de una época en que el músico arriesgaba su prestigio en cada ejecución. La edición es, sobre todo, de interés para la gente joven, para quienes Klemperer es, probablemente, un ilustre desconocido, y en tal sentido uno se siente tentado de afirmar que se trata de una reimpresión de utilidad pública.

J. L. T.



**MOZART:** *Quinteto en do menor k-406. Fantasia en fa menor k-608. Andante en fa mayor k-616. Adagio en fa menor y Allegro en fa mayor k-594. Ensemble Wien-Berlin. CBS IM 39965 Digital.*

Las formaciones instrumentales poco frecuentes sufren el mal endémico de la carencia de repertorio. Se recurre en multitud de ocasiones a la transcripción, al arreglo. Discutible por muy generalizado que se dé en la práctica. El quinteto de viento, flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa, fue un dispositivo que cuajó mucho menos que el cuarteto y aun el quinteto de cuerda. La literatura disponible se sitúa en la franja antes descrita. Las adaptaciones de obras mozartianas que figuran en este disco tienen distintas significaciones. La historia del *Quinteto en do menor* es bastante curiosa. Se trataba en origen de una *Serenata* para pareja de oboes, clarinetes, trompas y fagotes (k-388), luego Mozart la rehizo como *Quinteto de cuerda*. Lo grabado es un arreglo de Werner Rottler. El resto del programa son breves piezas destinadas a un reloj mecánico, una suerte de órgano, que posela el Conde Joseph Deym, quien se las encargó al compositor. Nos llegan en arreglos de Wolfgang Sebastian Meyer. Ni que decir tiene que la perfección de la música de Mozart soporta felizmente estos trasvases.

Si los arreglos presentan diferentes grados de justificación, a las interpretaciones no cabe ponerles pero alguno. El grupo encargado de ellas, el Ensemble Wien-Berlin, formado por solistas de viento de las Filarmonías de estas dos ciudades, es en la actualidad uno de los más destacados, por no decir el que más, dentro de la especialidad. La reunión de intérpretes de primera fila raramente garantiza una agrupación camerística homogénea. Esta vez sí que se ha producido semejante logro. Los integrantes del Wien-Berlin se mueven con gran soltura por los pentagramas de la música mozartiana. La audición del registro es sencillamente refrescante.

E. M. M.



**OTTORINO RESPIGHI:** *Poemas Sinfónicos. Pinos de Roma. Fiestas Romanas. Fuentes de Roma. Selji Ozawa. Orquesta Sinfónica de Boston. Deutsche Grammophon 415846-1. Digitally Remastered.*

La diferencia entre los grandes maestros de la composición y los demás, no estriba tanto en que aquéllos no dejen traslucir en su música las ajenas influencias, sino en que saben integrarlas en una forma de expresión

propia que las trasciende. Ottorino Respighi (1879-1936) no está desde luego entre los primeros, precisamente por eso, lo que no le impide disponer de una «manera» personal, que no un estilo, ciertamente gratificante para el oyente de su música. De ahí también, sin duda, la relativa popularidad que han llegado a alcanzar sus poemas sinfónicos.

Los poemas agrupados con generosidad de minutaje en el presente disco, nos presentan una música aproblemática, sin más disonancias que los balidos de las ovejas que pastan en los Pinos de Villa Borghese, eminentemente descriptiva como sus propios títulos revelan, y que ha llegado a crear una escuela —haga memoria el lector de las veces que cree haber escuchado en los films de romanos, e incluso del lejano oeste, algo parecido a la marcha de los Pinos de la vía Appia—. Además de todo eso, podrá deleitarse con momentos ciertamente logrados de música a la manera impresionista (Pinos de Gianicolo) sin serlo propiamente, y otros que traen causa de Rimski-Korsakov (en Fiestas y Fuentes).

La versión de Ozawa con la Sinfónica de Boston es espléndida. Extrae todas las posibilidades que se ofrecen a la orquesta, en cuanto a brillantez y lucimiento de solistas, sin sacrificar a la «vistosidad» orquestal —cosa frecuente en estos poemas— la atención al matiz, la planificación sonora acertadísima, y el cuidado de los momentos de mayor lirismo de forma quasi camerística. Si añadimos que la grabación está a la altura de la interpretación, y que el reprocesado digital ha debido sentarle a las mil maravillas a la grabación original, nos encontramos ante un producto recomendable: permite pasar un largo rato muy agradable, regalarlo sin miedo a un amigo que empieza a escuchar música sinfónica... y lucir en su caso la bondad del propio equipo de sonido.

J. L. R.



**SCHOENBERG:** *Serenata Op. 24. Oda a Napoleón. Die Einserne Brigade. Weihnachtmusik. Gerald English, John Shirley-Quirk. London Sinfonietta, Dir.: David Atherton. 1 disco DECCA LONDON 414 171-1.*

No sabemos si la reciente presencia en el mercado de esta grabación forma o no parte de un plan deliberado de reedición del álbum, hoy inencontrable, que estos mismos intérpretes produjeran en 1974 conteniendo la totalidad de la música de cámara schonbergiana. Si es así, bienvenida sea la iniciativa. Y aun en el caso de tratarse de un lanzamiento aislado sin continuidad, bien venida igualmente. No es precisamente la música de Schonberg (y mucho menos todavía la de Webern) lo que abunda en las tiendas de discos y en las colecciones del aficionado medio. Y, toda vez que se trata de versiones, si no geniales, si sobradamente solventes, permiten plenamente el conocimiento del alguna de las piezas más duras (la *serenata*), más atractivas (la *oda*) y más infrecuentes (el resto de la grabación) que pueden, cumplidamente, cubrir el loable propósito de edificación del oído inexperto en los misterios del dodecafonismo y de la estética expresionista y antifascista en general, lo que, en estos tiempos que corren, no es poco pedir. Aunque, en tal sentido, resulta acongojante la carencia de comentarios suficientemente detallados y, más aún, del texto de las piezas que lo poseen. ¿Será una consigna de Alfonso Guerra?

J. L. T.



**SCHUBERT:** *Impromptus. Op. 90 D. 899 y Op. 142. D. 935. Daniel Barenboim, piano. Deutsche Grammophon 415.849/1 Digitally Remastered*

Los dos cuadernos de *impromptus*, op. 90 y 142, compuestos en 1827, por tanto un año antes de su muerte, constituyen probablemente, junto con la *Fantasia Wanderer* y los *Momentos Musicales*, la producción pianística de Schubert que ha logrado mayor difusión.

Las analogías entre ambas series, están presentes del mismo modo en toda su obra para piano: la riqueza melódica, que hace de Schubert el mejor compositor de canciones que probablemente haya existido jamás, y la permanente modulación en su desarrollo de los temas, con la alternancia de pasajes en tono mayor y menor. Sin embargo, todos estos factores comunes no ocultan una apreciable diferencia en el carácter de unos y otros *impromptus*. Los primeros op. 90, responden con mayor exactitud a la denominación que reciben, no acuñada pero sí consagrada por Schubert, en



cuanto a su entendimiento como improvisaciones, construidas a partir de una escueta célula musical que se desarrolla de manera también concisa, sin concesiones a todo lo que no sea la propia musicalidad. No hay literatura ni paisaje.

En cambio, los op. 142, a los que ya Schumann calificaba conjuntamente como sonata que debía interpretarse con los números 1, 2 y 4, transmiten a mi entender un mayor contenido dramático que los del primer cuaderno, si exceptuamos el arranque del primero de los *impromptus* op. 90. Consecuentemente, permiten a cada intérprete desarrollar con mayor libertad su propio entendimiento del Schubert pianístico de sus últimas horas.

La lectura de Barenboim de los *impromptus* op. 142, en la grabación de referencia, responde claramente a este planteamiento conjunto, acorde con la idea de sonata, cuyo peso hace descansar sobre el nº 2, en la bemol mayor. Y consigue unos resultados excelentes. Sólo por ese *impromptu* merecería ya ser destacada su versión: tal es la expresividad y hondura de su planteamiento musical, arrancando de un tema sencillo, con sabor de melodía infantil, que desarrolla con admirable talento y deleitada morosidad. En conjunto, Barenboim concibe los *impromptus* op. 142 imbuidos del «patos» beethoveniano (no en vano interpreta excepcionalmente sus cinco conciertos para piano, bajo la batuta del no menos excepcional Klemperer, o precisamente por eso, en la histórica grabación para EMI). A tal fin, Barenboim destaca con el pedal o acentúa dinámicamente los pasajes en tono menor, mientras que manipula hasta sus límites el «tempo» marcado por el compositor, demorando con delectación los momentos de mayor lirismo o carácter más meditativo, que son al tiempo paradójicamente subrayados mediante el uso del piano o pianísimo, mucho más apreciable que en otras versiones de dichos *impromptus*. Desde luego, son igualmente válidas y obtienen buenos resultados otras lecturas, como la de Brendel, esplendorosa y asentada en el libre *fluir* de esa paradigmática musicalidad de Schubert, o la muy contenida y mozartiana versión de Ingrid Haebler, por citar sólo algunos ejemplos. En cuanto a los *impromptus* op. 90, siendo también notable la versión de Barenboim, ofrece menos originalidad constructiva.

La grabación es buena, y el reprocesado digital aporta brillantez al sonido aunque en algunos pasajes se detectan pequeños ecos. En conjunto, se trata de un disco plenamente recomendable que muestra, al menos a mi juicio, a un Barenboim de mucha más altura como pianista que como director de orquesta.

J. L. R.



**WAGNER, R:** *Tannhäuser* (Versión de Dresde, 1847). Kurt Moll, Klaus König, Bernd Weikl, Siegfried Jerusalem, Walton Groenroos, Donald Litaiker, Rainer Scholze, Lucia Popp, Waltraud Meier, Gabriele Sima. Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio de Baviera. Bernard Haitink, director. Album de tres discos digitales. EMI 157. Libreto en alemán, inglés y francés. Comentarios de James Helme Sutcliffe y Pierre Fllinois. Grabación (1985). Versión comparada: EMI ASDL 814/7 (Franz Konwitschny) (1960)

No existe la grabación de referencia de *Tannhäuser* —aunque haya varios registros importantes— y por ello todo nuevo intento es acogido con legítima expectación: ¿cuál será la versión escogida? ¿superará el tenor las enormes dificultades del papel principal? ¿cantará Wolfram un barítono lírico que diga la partitura con estilo de «liederista»?

Sí, muchas son las dificultades que se presentan al grabar esta «ópera romántica», y la primera es resolver el desequilibrio entre la magnífica concepción dramática y la relativa inmadurez musical de Wagner de 1845, que es la responsable de las idas y venidas con la partitura y de la desalentadora declaración de Wagner casi al final de sus días: «Aún le debo al mundo mi *Tannhäuser*». Las soluciones posibles son varias: seleccionar la llamada versión de Dresde tal como quedó después de la revisión de 1847, con el actual final (aparece Venus, el sarcófago con el cadáver de Elisabeth es traído al escenario); recurrir a la versión de París, con la bacanal, la escena de Venus y *Tannhäuser* ampliada y la supresión de la intervención solista de Walther en el torneo de cantores, como modificaciones mayores (aclaremos, por otra parte, que la versión de París (1861) debiera llamarse en puridad «de Munich» (1867), pues la obra se había cantado allí en francés, y para Munich hubo que readaptar al alemán las partes compuestas o reelaboradas en 1861); escoger la «versión definitiva» sancionada por Wagner para un

concierto en Viena (1872), esto es, la de Munich (o París) con la obertura sin la tercera sección; por último, producir con todas estas posibilidades distintos híbridos.

EMI, que ya grabara en 1960 la versión de Dresde (1847) con buenos resultados globales, ha vuelto a registrar veinticinco años después la misma partitura —aunque esta vez sin el «toque» realista de las esquilas del rebafío que cuida el pastorcillo—, seguramente porque el equipo directivo de la producción era consciente de lo problemático de una confrontación con la «versión definitiva» grabada por Solti para Decca, que es la mejor aportación del maestro húngaro a la discografía wagneriana. Los términos correctos de comparación o referencia los proporciona, por tanto, la propia producción anterior de EMI, y hay que anticipar ya que este nuevo registro queda conceptual e interpretativamente bastante por debajo del anterior.

Para empezar, no voy a dudar de que Haitink sea un director más versátil y moderno que lo fuera el viejo Konwitschny; pero el maestro holandés, que organiza poderosamente el conjunto y consigue cierta progresión dramática en los finales de todos los actos, no posee ya el fraseo romántico de la gran escuela alemana y tampoco acierta a desentrañar las complejidades estilísticas de una ópera inspirada en Weber, deudora todavía de Meyerbeer en aspectos de estructura teatral y claramente anticipadora del Wagner de madurez: Konwitschny, sin genialidad, sí conseguía recrear una obra viva y *culta*. Luego está la cuestión de los cantantes. Klaus König, tenor activo en Leipzig, tiene una voz de origen barítonal no carente de cierto esmalte y, aparentemente, con la suficiente amplitud y resistencia para que su *Tannhäuser* cumpla aquí y allá y llegue al final sin vilipendio; pero esto es aquí todo: su gama expresiva (ataques, fraseos, modulación) es reducida y aséptica, y a su lado Hans Hopf, que no es precisamente un modelo de sensibilidad musical, parece casi un cantante-actor, pues al menos le echaba ruda vehemencia al asunto. Lucia Popp canta bien y con suficiente diferenciación, pero al oírlo adquirimos antes la impresión de una Eva burguesa que de la romántica Elisabeth que ofrece su vida a cambio de la del pecador condenado; por otra parte, cualquier intento de comparación con Elisabeth Grümmer es imposible, pues la Grümmer ha sido una primerísima Elisabeth. Bernd Weikl es un buen barítono y su Wolfram posee nobleza y calidad, además de excelente prestancia escénica (aquí ausente, claro); pero su técnica no es *liederística* y el Wolfram de Konwitschny se llama Fischer-Dieskau, en una época todavía de gran forma y pureza de estilo. Waltraud Meier, la más esperanzado-



ra revelación wagneriana de los últimos años (con sólo veintinueve de edad está cantando en Bayreuth una aclamada Kundry) posee una poderosa e importante voz de *mezzo*, pero que aún no se ha centrado plenamente (la cantante se inició como contralto); su Venus tiene sensualidad y morbidez en la media voz, que desaparecen a consecuencia de un perturbador — y muy preocupante — *vibrato* cuando la emisión es fuerte: la comparación aquí con Marianne Schech no lleva a ninguna parte, pues la Schech, que en 1960 era ya una cantante bastante madura, señala el nivel más bajo del registro con Konwitschny, y la Meier aún tiene que hacerse (si la dejan); Siegfried Jerusalem, Walton Groenroes, Donald Litaker, Rainer Scholz (los cantores) y Gabriele Sima (el pastorcillo) son en todo inferiores al llorado Fritz Wunderlich, a Gerhard Unger, Rudolf Gonszar, Reiner Süss y Lisa Otto, y sólo el magnífico bajo que es Kurt Moll supera a Gottlob Frick por la extraordinaria belleza y musicalidad de su línea de canto, aunque Frick merezca también todos mis respetos. En conclusión, un *Tannhäuser* decepcionante, que no es un desastre, pero que tampoco aporta luz en medio de las actuales tinieblas wagnerianas.

Todavía una consideración al margen sobre los comentarios de carpeta: el artículo original (en inglés y alemán) de James Helme Sutcliffe es excelente, y su sinopsis argumental aparece también en italiano; curiosamente, el artículo (también interesante) y la sinopsis en francés vienen firmados por Pierre Flinois, un distinguido miembro de la hiperactiva *mafia* — lo digo con admiración — de L'Avant Scene.

A. F. M.



WEILL, K.: *Sinfonías 1 y 2*. Orquesta Sinfónica de la BBC; director: Gary Bertini. LONDON ENTERPRISE 414 660-1, Stereo.

Este disco grabado por Decca bajo auspicios de la Fundación Calouste Gulbenkian constituye una destacada novedad y un merecido tributo a un músico injustamente infravalorado por el filisteísmo interesado de unos y el falso trascendentalismo de los demás. Las dos *sinfonías* de Weill, escritas respectivamente, la primera en 1921 y la segunda en 1933, abren y cierran el período creador en el que se sucederán los grandes éxitos escénicos y otras producciones de interés de carácter instrumental o vocal tales como el *Concierto para violín* (1924) y el *Berliner Requiem* (1928). Anteriores, pues, a la etapa final de Broadway en la que el conformismo del entorno malogrará la incisividad crítica anterior para dar paso a una postura un tanto pacata y edulcorada.

La *primera sinfonía* no puede ocultar reminiscencias de otros compositores pero no se acoge a las mórbidas autocomplacencias ni a las exuberancias líricas del tardorromanticismo sino que apunta en la línea del *joven clasicismo* de su maestro Busoni. En un solo movimiento, discurren por sus pentagramas arduas tensiones que desembocan en su fase final en una dialéctica fuga-coral muy dentro de las estéticas de los retornos que entonces proliferaban. La *segunda sinfonía* es una obra muy madura y una de sus más acabadas producciones. Dividida en tres movimientos, el primero revela una voluntad estructural heredera de Beethoven vía Dvorak, incluso con reminiscencias temáticas de la *sexta sinfonía* de este último. En el elegiaco segundo movimiento y en el final se pueden oír ecos del mundo teatral del propio Weill.

Es difícil reflejar de forma cabal el cúmulo de sugerencias y evocaciones que despierta esta música, testigo como pocas otras del clima de entreguerras. Bertini es aquí el intérprete ideal, metódico y certero, que es mueve además con gran convicción en unas partituras cuyo conocimiento descubre horizontes insospechados. Hay que dar, pues, la bienvenida a la edición de este disco cuyo contenido de unas obras pretendidamente menores alumbra irrenunciables señas de identidad.

D. C. C.



WOLF: *13 Lieder*. Elisabeth Schwarzkopf (soprano). Wilhelm Furtwaengler (piano). (EMI, Références, 1435491 PM 322).

Para conmemorar el quincuagésimo aniversario de la muerte de Hugo Wolf se celebró el 12 de agosto de 1953 en el Festival de Salzburgo un recital de *Lieder* protagonizado por Elisabeth Schwarzkopf acompañada al piano por

Wilhelm Furtwaengler. La realización de tal iniciativa premió el tenaz empeño de Walter Legge, extraordinario artífice del resurgir cultural en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, y a quien cabe entre otros méritos la fundación de 1948 de la Orquesta Philharmonia. Fue el mismo Legge, marido de la Schwarzkopf, quien escribió: «Por razones que nunca hemos podido aclarar las cintas originales de la grabación radiofónica de este acontecimiento artístico excepcionalmente importante, desaparecieron misteriosamente. Durante más de 15 años los esfuerzos de Elisabeth Furtwaengler, Elisabeth Schwarzkopf y míos para localizar cualquier copia de dichas cintas no tuvieron el más mínimo resultado. De pronto, en el verano de 1968 Elisabeth Schwarzkopf, loca de alegría, me telefonó para anunciarme que había conseguido las cintas del concierto que estaban, además, en estado óptimo. Tras ello se editó un disco que incluía trece de los veintidós *Lieder* del recital salzburgués y que fue editado por EMI». (Como el lector habrá adivinado este disco es el editado ahora en nuestro país, advirtiendo también que el recital completo de esta *Liedera-bend* se halla publicado en dos discos de la casa italiana Fonit-Cetra). Elisabeth Schwarzkopf, cuyo primer encuentro con Furtwaengler tuvo lugar en 1947 cuando cantó en Lucerna el *Requiem alemán* de Brahms, comenta: «Al acabar una interpretación de la *Novena* en Italia, donde yo cantaba la parte de soprano, el Maestro, con esta timidez que era uno de los rasgos más atractivos de su personalidad, me preguntó si ya había contratado un pianista para el recital de Wolf del programa de Salzburgo, añadiendo con discreción: «Si no, ¿podría considerarme como acompañante?» Me quedé muda de la sorpresa, tan buena fortuna no le acontece a uno todos los días, y acepté de inmediato allí mismo.»

En el verano de 1953 Furtwaengler pasaba horas enteras en su casa de Salzburgo ensayando al piano con la misma dedicación y entrega que la de un estudiante antes de pasar su examen final. También en palabras de la Schwarzkopf: «Ensayamos mucho juntos, amaba tanto la música de Wolf que saboreaba cada frase. Sus *tempi* eran a veces más lentos que a los que yo estaba acostumbrada, pero siempre muy convincentes, y su seriedad profesional era insuperable...» Del polifaceterismo de la formación musical de Furtwaengler, así como de su experiencia como compositor, surge como resultado esta magnífica proyección interpretativa del arte de Hugo Wolf y la peculiar selección y concatenación de los diversos *Lieder* a los que el director alemán se acerca con la más intensa participación en el mundo de los sentimientos del músico austriaco. Con una infinita ductilidad expresiva Elisabeth Schwarzkopf profundiza en cada ligero recoveco de la línea vocal, en cada



aspecto de la tímbrica, en el significado específico de cada acento dentro del marco que describe el mundo de Wolf, constantemente atravesado por sutiles frenesies y repentinos escalofríos, pero también con delicados momentos de expansión lírica. Un disco, pues, que sería superfluo recomendar, ya que es obligatoria su presencia en cualquier discoteca.

E. P. A.



**RECITAL DE KATHLEEN FERRIER:** Lieder de Schubert, Brahms y Schumann (*Frauenliebe und Leben* op. 42). Acompañada por Bruno Walter. DECCA Grandi Voci, mono 414 611-1.

Se trata de uno de esos discos históricos de absoluta referencia. Kathleen Ferrier, contralto británica que vivió entre 1912 y 1953—que murió en plena posesión de sus facultades—, poseía varias especialidades. Hay un álbum con siete discos también publicado por Decca en que aparecen algunas de esas especialidades: el Lied alemán, la canción tradicional inglesa, el Barroco según concepciones anteriores aún hoy aceptables por la riqueza y expresividad de su voz irrepetible, incluso una *Canción de la tierra* con Bruno Walter que aún sigue siendo de referencia... Este disco—que antes era disco y medio, de un álbum doble que además incluía canciones inglesas en que era acompañada por Ernest Lusch— la sorprende en un recital en vivo, en Edimburgo (Festival de 1949) acompañada al piano, precisamente, por Bruno Walter, que en casos como éste confirma aquella aseveración de Furtwaengler según la cual un auténtico director debe ser también un buen acompañante de Lieder. Este documento nos presenta la visión de la Ferrier, profunda, matizada, a veces emocionante, en ocasiones ligera, de un amplio período de la historia del Lied alemán—Schubert, Brahms, Schumann— donde se incluye una versión bellísima del ciclo *Frauenliebe und -Leben* schumanniano, también incluido—en otra versión, con John Newmark al piano, y grabación de estudio— en el álbum séptuple mencionado antes. Es un disco de generoso minutaje recomendable no sólo para los amantes del Lied, sino para todo melómano que considere la voz humana como instrumento por excelencia.

S. M. B.



**ORGANOS HISTÓRICOS. LONGARES Y CARIÑENA.** Pablo Bruna: *Tiento de 2º tono sobre la Letanía de la Virgen*. T. de Medio registro de bajo. T. de 1º tono de mano derecha y en medio a dos tipes. T. de falsas de 2º tono. *Andrés de Sola*: T. de 4º tono. *Primer y segundo T. de 1º Tono (medio registro de mano derecha)*. *Jusepe Ximenez*: *Obra de 1º T. de lleno. Registro bajo a tres. Batalla de 6º tono. Organista: José Luis González Uriol. ENSAYO Eny-970.*

Con este disco inicia la Diputación Provincial de Zaragoza la serie «Música Antigua Aragonesa» que se anuncia de extraordinario interés. Doble vertiente debiera tener esta serie pues no sólo se puede limitar a la grabación de nuevos discos sino que ha de recuperar otros desaparecidos, como los publicados por el sello «Chinchele» e incluso otros que no llegaron a nacer como el monográfico dedicado a Aguilera de Heredia que estaba previsto en la colección del M.E.C.

Uno de los atractivos de esta grabación es la selección de dos órganos de gran interés, especialmente el de Longares construido en los últimos años del XVII y restaurado recientemente con acierto e inteligencia preservando el extraordinario empaste de los registros y el exquisito equilibrio dinámico característicos de nuestros organeros barrocos.

Particularmente profeso un gran entusiasmo por la obra de Pablo Bruna. Si bien es cierto que no se le deben aportaciones formales al *tiento*, sin embargo no lo es menos que su utilización de la disonancia hace de su música un prototipo de expresividad

barroca y su *Tiento sobre la Letanía de la Virgen* es un culmen del órgano del XVII.

Por lo que se refiere a los dos compositores de la escuela de La Seo, su música es quizás más espectacular que la de los de Daroca, como se refleja en las conocidas *batallas* de Ximénez que, en origen, contaban con la estereofonía producida por la doble fachada del órgano de La Seo. En su obra existe una maduración formal que se puede apreciar comparando la *obra de 1º Tiento de Ximenez* y el *Tiento de 4º tono de Sola* y que mejor se hubiera apreciado de haber grabado alguna obra de Aguilera como el famoso *Pange Lingua*; no en vano transcurre un siglo entre Aguilera y Sola.

Por mi parte hubiera diseñado un disco dedicado a La Seo y otro dedicado a Daroca, pero es de suponer que en próximas entregas no nos quedaremos sin los otros maestros. El intérprete, José Luis González Uriol, goza de reconocimiento más que merecido por sus interpretaciones de la música del renacimiento y primer barroco. Sus versiones de Bruna son de extraordinaria hermosura y las considero superiores a las demás del mercado fonográfico, alguna de ellas tan apreciables como las de Chapelet o Torrent. La hondura de su interpretación del *Tiento de 1º tono* o la emotividad en el *Tiento de falsas* llegan para hacer de este disco una recomendación absoluta.

La presentación, como es habitual en Ensayo, es impecable. Particularmente, sugiero unas notas más amplias en el encarte pese a reconocer la bondad de las publicadas.

X. M. C.



## MAHLER-BARBIROLI: UN BINOMIO PARA LA HISTORIA

La reedición en España en la serie económica de EMI de tres obras clave dentro de la discografía mahleriana (*Quinta y Sexta Sinfonías* más los *Rückert Lieder*) debidas a la batuta del desaparecido Sir John Barbirolli, es el motivo fundamental de este comentario que pretende acercar un poco más al lector de SCHERZO a uno de los directores de orquesta más emotivos de todo el mundo musical. Barbirolli reunía en su persona la sosegada medida del temperamento inglés y el apasionamiento del espíritu mediterráneo. José Luis Pérez de Arteaga —que tuvo la fortuna de verle en uno de sus últimos conciertos— comentaba al autor de estas líneas que "producía escalofrío ver a aquel hombre pequeño, anciano y enfermizo, que parecía tambalearse ante la orquesta como una hoja y que, sin embargo, obtenía de ella sonoridades ciclópeas y juveniles, sin menoscabar en lo más mínimo la claridad de texturas orquestales". En efecto, el más leve detalle instrumental que el compositor hubiese reflejado en la partitura era expuesto con milimétrica minuciosidad por su batuta, y eso sin contar con su manera de dirigir, para el que le estaba viendo, no parecía ser del todo clara, pues sus brazos desmadejados (como los de Becham) podían llevar en ocasiones confusión.

### Equilibrio entre mente y emoción

Barbirolli nunca fue un director analítico; al contrario, estaba considerado fuera de la órbita de los mal llamados *directores intelectuales*. Constatado el fervor emocional de sus interpretaciones, éstas nunca fueron improvisaciones inspiradas, sino soberbias y fríamente planificadas combinaciones entre el corazón y el cerebro. Por lo que respecta a Mahler, Barbirolli encontró en su música no solamente un reto maravilloso y satisfactorio a su temperamento musical, sino que además reconoció en ella la compleja humanidad del compositor, que iba paralela a su propia, volátil e intrincada naturaleza. "El arte de dirigir —decía Mahler— es el de poder interpretar las notas que no están escritas"; en otras palabras, alcanzar el significado interior del espíritu humano para el cual las corcheas y semicorcheas no son sino símbolos visibles. El arte de esta categoría es, necesariamente, imprescindible en la música mahleriana.

Barbirolli dirigió todas las sinfonías de Mahler, excepto la reconstruida *Décima* y la *Octava*, aunque poco antes de su muerte preparaba la partitura de esta última. Antes de cada una de sus primeras interpretaciones trabajaba durante meses en las partituras, escribiendo meticulosamente en su propia copia las instrucciones detalladas del compositor. Pensaba, hablaba y soñaba con la obra que estaba apren-

diendo. Su exploración de las sinfonías del músico de Kalischt fue realizada en la década de los sesenta (cuando él mismo contaba con sesenta años) y en ellas encontró la satisfacción que cada artista necesita: hacer algo nuevo para evitar el estancamiento. Esta satisfacción no podía encontrarla en la música contemporánea, pues el propio Sir John declaraba que no la consideraba grande, según se desprende de una entrevista concedida por el músico inglés al diario alemán *Die Welt*: "Mahler tenía mucho que decir. En bastante de lo que escribí sorprende en el lenguaje, por parecer música totalmente nueva. Hoy no hay gran música escrita, sino buena música y en algunos casos muy interesante, que uno debería oír y conocer. Si se quiere dirigir bien a Mahler, su música debe estar bajo la piel y los huesos. Sin ir más lejos, yo me he pasado estudiando dos años una de las partituras, enriqueciéndome a mí mismo al hacerlo, siendo una verdadera alegría para mí, en mis años avanzados, el haber encontrado algo que (conocedores aparte) es nuevo para la gente y es, además, de tan grandes dimensiones. Por supuesto no me lleva dos años leer una de sus partituras, pero si uno prepara un viaje a través de esferas tan incommensurablemente amplias debe conocer exactamente dónde comienzan las ideas musicales y dónde acaban y cómo cada una se une con el todo. En las sinfonías de Mahler hay muchos momentos sobresalientes, pero sólo un climax real, que uno debe descubrir. Hacerlo necesita menos del estudio que de una reflexión estéticamente panabarcativa."

### Una vida para Mahler

Entre 1960 y el año de su muerte, 1970, Barbirolli dirigió las composiciones de Gustav Mahler por todo el mundo, notablemente en Berlín e, incluso, en Italia. Público y crítica aclamaron sus interpretaciones. Cuatro de éstas, las sinfonías *Primera*, *Quinta*, *Sexta* y *Novena* fueron grabadas en estudio, mientras que la *Tercera* existe una grabación de radio (con la Filarmónica de Berlín) de la que el *Adagio* final es uno de los más conmovedores testimonios mahlerianos. La crítica tiende a hacer más tensa la emoción de las interpretaciones de Barbirolli, quizá porque sus *tempi* más lentos enfocan la atención hacia la belleza de los movimientos reposados; pero un mahleriano tan destacado como Deryck Cooke ponía especial énfasis en la habilidad de Sir John en la difusa *Séptima* para marcar la estructura de la composición. Una de las características de las sinfonías de Mahler es el amor a la vida patente en ellas, y esto está especialmente reflejado de manera muy profunda en la grabación de Barbirolli de la *Quinta*, verdaderamente

una gran interpretación, llena de ejemplos maravillosos de su interior proyectado hacia la música, interior que se hace explícito con escrupuloso cuidado en las texturas, en los matices más sutiles del fraseo, en la espaciosidad y agudo sentido del contraste; parece leer en el alma de Mahler y transmitir a la orquesta para crear la variedad de estado de ánimo como si fuera de manera instintiva. A pesar de que esta versión no posee la férrea unidad de, por ejemplo, la clásica e inolvidable lectura de Bruno Walter, la desbordante pasión, una respuesta orquestal modélica y una emocionante e inigualada traducción de los 5 *Lieder* sobre poemas de Rückert que completan el álbum (con una espléndida Janet Baker), hacen de él una de las alternativas más válidas en el actual panorama discográfico español.

Barbirolli tampoco renuncia en su magistral visión de la *Sexta* a ninguna de las características que le hicieron célebre. Los *tempi* son de una lentitud verdaderamente sobrecogedora, pero son lógicos y naturales porque responden a una coherencia interna indiscutible. El director inglés se halla en las antípodas del objetivismo a ultranza de la, por otra parte sensacional, lectura de George Szell; tampoco guarda ninguna similitud con la versión de Sir Georg Solti, una lectura a machamartillo, ultraexpresionista, que deja al oyente literalmente sin resuello. Su traducción de estos pentagramas es enteramente personal, muy subjetiva; como se ha dicho más arriba, las efusiones líricas adquieren aquí valor preponderante (óigase, por ejemplo, el famoso tema de Alma), ya que Sir John Barbirolli poseía un intuitivo e innato sentido del fraseo romántico de la escuela centroeuropea (Furtwaengler). Hay momentos en los que se echa de menos una diferenciación tímbrica más acusada o una mayor pulsación, sin embargo el poder de comunicación es absoluto y esa auténtica *bajada a los infiernos* que es el último movimiento de esta composición está maravillosamente planificado en sus sucesivos climaxes. Versión pues de enorme concentración personal, poder apasionado y musicalidad intelectual, sin distorsionar la música enfatizando pasajes especialmente brillantes y, por supuesto, sin romper la estructura general por detalles impresionantes. En fin, una de las joyas irrepitibles en el mundo de Mahler.

**MAHLER: Sinfonía nº 5. Cinco Rückert Lieder. Janet Baker (mezzosoprano). New Philharmonia Orchestra. Director: Sir John Barbirolli. (EMI, serie Acorde, álbum de 2 LPs.)**

**MAHLER: Sinfonía nº 6 en La menor. (R. STRAUSS: Metamorfosis). New Philharmonia Orchestra. Director: Sir John Barbirolli. (EMI, serie Acorde, álbum de 2 LPs.)**





# En Torno a la Gran Música

## FESTIVALES EN EUROPA

**Festival de Granada.** Del 21 al 24 de junio.  
21/VI LONDON FESTIVAL BALLET.  
«La Bayadere», «Etudes», «Carmen».  
22/VI LONDON FESTIVAL BALLET.  
«Giselle».  
23/VI ORQUESTA SUDWESTFUNK  
BADEN-BADEN.  
Director: C. Halfster.  
Solista: Rostropovitch.

**Festival de Aix en Provence.** (Costa Azul) 22  
al 28 de julio.  
24/VII «ARIANE A NAXOS»/Strauss.  
Intérpretes: Margaret Price, Jeanne Piland, Ca-  
therine Dubosc, William Johns y Franz Ferdi-  
nand Nentwig.  
25/VII «TANCREDE»/André Campra.  
Intérpretes: Grand Curie du Roy.  
Director: Jean Claude Malgoire.  
26/VII «D. GIOVANNI»/Mozart.  
Intérpretes: Susana Murphy, Joanna Kozlows-  
ka, Patricia Rozario, Gino Quilico, Jean Philippe  
Lafont.  
Director: Hans Graf.

**Festival de Verona.** Del 1 al 13 de agosto.  
05/VIII «AIDA»/Verdi.  
Intérpretes: Natia Troitskaya, Nuzio Todisco,  
Martinucci, Cossotto, Baglioni, Zancanaro,  
Mastromei.  
06/VIII «UN BALLO IN MASCHERA»/Verdi.  
Intérpretes: María Chiara, Alda Ferrarini, Luis  
Lima, Zancanaro, Malagnini y Carroli.  
07/VIII «ANDREA CHENIER»/Giordano.  
Intérpretes: José Carreras, Montserrat Caballé y  
Renato Bruson.  
09/VIII «FANCIULLA DEL WEST»/Puccini.  
Intérpretes: Sofla Larson, Olivia Stapp, Giaco-  
mini, Lamberti, Justino Diaz.

**Festival de Salzburgo.** Del 12 al 18 de agosto.  
13/VIII «EL MARTIRIO DE SAN SÉBAS-  
TIAN»  
14/VIII «CARMEN»/Bizet.  
Baile de Gala del Festival.  
15/VIII «LA MASCARA NEGRA»/Penderez-  
cki.  
16/VIII MATINEE EN EL MOZARTEUM.





**MARCIAL DEL ADALID:** *Mélobies pour chant et piano/Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Edición: Margarita Soto Viso. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. La Coruña, 1985; 466 págs.

En el país de las sorpresas, en este país romántico por excelencia, pero pobrísimo en música romántica, se dice, sin raíz honda en la sensibilidad, en la que ha faltado todo ese aparato de mundo nuevo que la burguesía europea inventa, ya nos vamos dando cuenta de que ciertas aseveraciones tomadas como absolutas han conllevado al adormecimiento y letargo de nuestra cultura en todas sus acepciones.

El gran trabajo y esfuerzo de muchos de nuestros investigadores, en nuestro caso, musicales, nos van demostrando la riqueza que nuestros archivos contienen y que sacado a la luz lo escondido puede hacer cambiar de opinión lo que de siempre se ha dado como inamovible.

Pues, sí, señores, esto viene a cuento para ponderar y en este caso elogiar a una joven investigadora que, si el que esto escribe no se equivoca, lleva más de ocho años trabajando en la obra *inédita e inaudita* de uno de los compositores más personales de esa Galicia decimonónica, la de Curros Enríquez y Rosalía de Castro, la de Eduardo Pondal y Manuel Murguía, estamos haciendo referencia a Marcial del Adalid y Gurra.

Margarita Soto Viso ha logrado, felizmente, reunir y revisar dos manuscritos de canciones publicados en un extraordinario libro de clara y limpia impresión. El primero de ellos —*Mélobies pour chant et piano*— que contiene un número de sesenta y dos canciones, de alguna hay una segunda y hasta una tercera versión, nos da un Adalid de características románticas, integrado en la cultura europea por sus estudios en Londres y París. Los textos son de Armand Silvestre, Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset, Selgas, Goethe y otros.

El segundo manuscrito —*Cantares viejos y nuevos de Galicia*— aporta una música popular, de corte folklórico, su grano de arena al *rexurdimento* gallego. La mayoría de los textos de estos cantares fueron escritos por su esposa: Fanny González Garrido.

A las partituras de ambos manuscritos sigue un comentario analítico y un índice documentario que es muestra del saber hacer y calidad de trabajo de la autora. Resalto el detalle porque en muchas ocasiones faltan esos índices que son siempre la demostración de un rigor en el estudio efectuado.

El descubrimiento de esta parcela de la obra musical de Marcial del Adalid, supone la importantísima contribución en darnos conocimiento de un autor, que como tantos otros músicos españoles, que aún no están ni siquiera relacionados en las grandes enciclopedias

## LIBROS

musicales, deje de ser un enigma y ayude a echar por tierra ciertos estereotipos que existen —y subsisten— en el pasado musical de esta España.

Desde aquí nuestra más sincera enhorabuena por este hallazgo, que hace sacar más a la luz a un compositor confundido entre las brumas.

Me queda añadir que nuestros cantantes y pianistas ya pueden interpretar estas páginas para nuestro deleite, que buena falta nos hace.

M. G. F.

**Francisco Asenjo Barbieri:** *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri, Volumen I)*. Edición a cargo de Emilio Casares. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1986. LI+586 páginas de 26x17 cm. Índices: Retrato de Barbieri. Agradecimientos. Presentación, por Jesús López Cobos. Francisco Asenjo Barbieri por Robert Stevenson. Barbieri y la Historiografía de la Música Española por José López-Calo. Introducción Emilio Casares. Personas (Diccionario onomástico). Lugares (Diccionario geográfico). Apéndices. (Índice de personajes españoles no relacionados con la música y músicos extranjeros. Relación de canónigos y racioneros de la Catedral de Toledo, no relacionados con la música).

"Una comunidad que olvida su historia, está condenada a repetirla." Si esta frase es cierta en ámbito general lo es con mayor exatitud en el ámbito científico. A menudo, los musicólogos nos hemos quejado de que estábamos repitiendo polémicas, diatribas y esfuerzos que ya se habían dado en el pasado siglo. Una de las tragedias de la musicología española es la tendencia a no reconocerse en su propia historia y uno de los estorbos mayores es no disponer de diccionarios y repertorios si no actualizados, al menos asequibles.

Si abrimos por el apartado bibliográfico cualquier libro sobre Hª de la Música Española nos encontraremos sistemáticamente con las referencias: *Diccionario Labor* (Barcelona, 1954), de Pena-Anglés. *Lira Sacro-Hispana* (Madrid, 1869 ss) de Hilarión Eslava. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música* (Madrid, 1868) de José Parada Barreto. *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos españoles y escritores de música...* (Bar-

celona, 1894-97). *Diccionario de efemérides de músicos españoles* (Madrid, 1868-1881) y *Efemérides de músicos españoles, así profesores como aficionados* (Madrid, 1860) de Baltasar Saldoni. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta 1850* (Madrid-Barcelona, 1855-59) de Mariano Soriano Fuertes. *Historia de la Música Española y Americana* (Barcelona, 1953) de José Subirá y *Diccionario de músicos españoles* (Autógrafo, Biblioteca Nacional, ms 14.084).

Si deseamos consultar fuentes más modernas, habremos de acudir al *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, 1949-1984). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York, 1980) o el *Dizionario Enciclopedico Universale della Musicae dei Musicisti* (Milano, 1984 y ss.). En estos excelentes diccionarios internacionales la representación española es desigual y no escasea la reiteración de errores de bulto cuya responsabilidad cabe siempre achacar a los musicólogos españoles, muy especialmente a quienes optaron por no colaborar en estas obras.

El caso es que en estos momentos no cuenta España con un Diccionario Musical propio que pueda compararse no ya con los tres monumentos citados sino con las grandes obras intermedias, ya que los dos últimos publicados, *Diccionario de la Música y los Músicos* (Madrid, 1985) de Mariano Pérez Gutiérrez y *Diccionario de Música* (Barcelona, 1985) de Josep Soler, no intentan ser otra cosa que manuales de consulta inmediata. Por lo que se refiere a *Músicos españoles de todos los tiempos* (Madrid, 1984) de Juan Piñero García, representa una opción entrañable pero ucrónica con el indiscutible valor de permitir conocer lo que los músicos vivos dicen sobre sí mismos.

Así pues la publicación del *Legado Barbieri* representa además de un acto de justicia histórica, la adquisición de un instrumento imprescindible de trabajo. Y afirmo esto a sabiendas de que no faltan colegas que opinen que el Legado Barbieri ha quedado superado, si no obsoleto. Invito a leer las voces "Anchieta", "Bertú", "Blas de Castro", "Cortes", "Espina"... para desmentir tal aseveración y me atrevería a sugerir la lectura de las entradas "López, Don Félix Máximo" o "Riego, Sobre el Himno de" a quienes recientemente han escrito sobre estos temas sin calibrar que el silencio puede ser muestra de sabiduría y prudencia.

Tras haber leído este hermoso volumen, el cual ya me he visto obligado a citar varias veces a sólo diez días de su presentación, no me queda otra cosa que reconocer su vigencia para escarnio de quienes —yo el primero— repetimos pesquisas ya realizadas por Barbieri. Si, como señala Casares en su tan apasionada como apasionante introducción, esta obra hubiera podido ver la luz en el periodo republicano



estoy absolutamente convencido de que muy otra sería la evolución de la musicología española de los últimos 50 años y, desde luego, no recaería sobre nosotros el baldón internacional de *musicología a la española*.

Por ello, estoy de acuerdo con el criterio seguido por Emilio Casares de publicar el *Diccionario* en su estado real, sin añadidos ni actualizaciones. Este es el *Diccionario* de Barbieri y como tal, es un instrumento de trabajo irrenunciable; se trata de la primera edición del mismo y sería grave irresponsabilidad corregirle la plana a Barbieri con ocasión de editar su propio libro inédito. Menos de acuerdo he de estar con las inevitables erratas, especialmente con la descolocación alfabética de algunas voces como en el caso de "Herrando" y "Hernando". Y si estoy de acuerdo en hacer una edición con un buen papel y tapas duras, se trata de un libro de uso exhaustivo. La tipografía, acertadamente, sigue los criterios del *New Grove*.

No me simpatizó nunca la persona de Barbieri y en diversas ocasiones he defendido tesis poco elogiosas para él en lo que a la cuestión de la ópera nacional se refiere. No goza desde luego de excesivo aprecio por mi parte el Barbieri compositor sobre cuyo oficio como orquestador y su conocimiento de la voz me permito mantener no pequeño escepticismo. El comentario de López-Calo, en su magnífico estudio sobre *Barbieri y la Historiografía de la Música Española*, acerca de la ausencia de este *Diccionario* de la música misma me ha devuelto a mi interpretación de las ideologías musicales de nuestro XIX. Pero por encima de ello está la evidencia de esta obra ante la cual no puede menos que aceptarse la afirmación de Stevenson sobre que ningún tributo actual a Barbieri es capaz de exagerar sus extraordinarios méritos.

X. M. C.

Marion M. Scott: *Beethoven*. Traducción: Juan G. Basté. Prólogo: Arturo Reverter. Biblioteca Salvat de Grandes Biografías nº 49. Barcelona, 1985. 227 páginas.

La edición original del libro sobre Beethoven de Marion M. Scott (Londres, 1934) cuenta con más de cincuenta años. Tiempo que pesa en algunos de sus aspectos. El más importante es su subjetivismo. Scott se aproxima al autor de *Fidelio* con un evidente amor. Según se sintonice con este presupuesto y su ulterior desarrollo el lector disfrutará con el libro. El texto se divide en tres amplias partes, *La vida*, *La personalidad* y *La obra*, que darán una imagen suficiente del personaje al público que va dirigida esta publicación. Para un acercamiento más profundo y riguroso a la figura de

Beethoven se dispone afortunadamente en castellano del trabajo de Maynard Solomon.

Scott trata la creación beethoveniana con un método demasiado cargado de referencias literarias. Proporciona mucho más enumeraciones y descripciones que análisis estrictamente musicales. Para la persona que se encuentra en una primera fase de conocimiento de la producción del músico, el escrito no dejará de serle útil. Sin embargo, hay cuestiones bastante discutibles, una de ellas el supuesto poematismo oculto de las *Sinfonías*. Esto es perderse en la bruma de las intenciones. Para el presente debe contar sólo la obra ultimada. Absolutamente descabellado el *misticismo* —¡conocimiento de la divinidad!—, que según la autora explicaría el acto creador de Beethoven.

El hombre Ludwig van Beethoven es perfilado con claridad, desde su rutina cotidiana, pasando por su carácter —su mal carácter habría que decir— hasta sus más íntimos deseos, en la medida que éstos nos son conocidos. El punto de vista adoptado es casi siempre el de Beethoven, con fugaces escapadas un tanto más objetivas; defecto generalizado dentro de los miembros de la cofradía de los biógrafos *rendidos admiradores*. Esto es especialmente evidente si se coteja la narración de Scott del asunto del sobrino con la de Solomon, mucho más psicoanalítica y puede que en definitiva más veraz.

Un texto que cumple correctamente la función divulgadora que la colección a la que pertenece reclama. Mucho más aceptable en la exposición biográfica que en el estudio de la obra.

E. M. M.

CATALOGO DE OBRAS 1986. Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Fundación Juan March. Madrid, 1986. 1 volumen de 21 x 15 cm. y 139 páginas. Se sirve gratuitamente a los solicitantes. Índice: Presentación. Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Cuadro de abreviaturas. Catálogo de obras. Índice de Editores (de partituras y fonográficos). Directorio de compositores.

462 compositores estaban representados el 31 de diciembre de 1985 en el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, cuyo catálogo actualizado comentamos. Hacer la crítica de un catálogo resulta casi ridículo pues es como hacer la crítica de la Gula Telefónica; se puede comentar si está bien o mal hecho pero nadie en sus cabales osaría discutir su oportunidad.

La March consiguió en dos años y medio, reunir información, partituras y grabaciones de compositores espa-

ñoles con obra escrita después de 1940 y residentes en toda España, Francia, USA, México, Finlandia, Cuba, Argentina, URSS, Holanda, Suiza, Alemania, Uruguay, Chile, etc. El criterio, como en todo Centro de Documentación, es que es el propio interesado quien elige aquello que ha de figurar, pues él mismo cubre las fichas y selecciona partituras, grabaciones y documentos que se depositarán en la March para consulta —sin derecho a reproducción— de investigadores, intérpretes y curiosos.

Este criterio lleva a que determinados nombres estén poco ó mal representados y otros lo estén con abundancia. Modélico es el caso de Falla o Donostia por la abundancia de partituras y documentación. Ese criterio ha sido base para utilidades pretenciosas de algún que otro paniaguado que ha presumido en su ciudad de que la Fundación March adquiriera toda su obra; figurar en este catálogo es simple testimonio de existencia no de trascendencia. Lo cierto es que el Centro cumple misiones de información y difusión y es de esperar que en 1987 haya duplicado sus fondos.

El catálogo está bien confeccionado con algunas erratas que se deben corregir —trastoque alfabético de orden, como "Baldomir" antes de "Balboa", Apellidos mal escritos como "Paris" por "Peris" o compositores fallecidos antes de 1940 como Castro "Chané" ó Baudot—, pero que no afectan en modo alguno a la utilidad del catálogo. Por cierto, las erratas se multiplican en la pág. 11, con el cuadro de abreviaturas y ésto sí es más grave pues da pobre impresión al lector.

X. M. C.



## ESTUDIOS SOBRE SCARLATTI

Una nueva publicación viene a sumarse a las ya numerosas, cuyo campo de actuación es la música antigua. Se trata de los *Cahiers de la Société de Musique Ancienne de Nice*. Su primer número es un monográfico dedicado a Domenico Scarlatti, que ofrece 13 trabajos procedentes de las actas del Coloquio Internacional de Niza de 1985. Firman los artículos Miguel Alonso, Laura Alvini, Eveline Andreani, Nella Anfuso, Alain de Chambure, Jacques Charpentier, Jane Clark, Nelly Clemessy, William Dowd, Emilia Fadini, Dominique y Michel Foussard, Kenneth Gilbert, Arthur Hass, Roberto Pagano, Scott Ross y Christophe Rousset. La dirección de la revista es 32, rue Droite. 06300 Nice.



## PROGRAMACION SELECCIONADA DE JUNIO

(Programas susceptibles de modificación)

## CONCIERTOS

### MADRID

#### TEATRO REAL CICLO IBERMUSICA

14. Nocturnos —Nubes, Fiestas— (Debussy), Concierto violín (Mendelssohn), Sinfonía 8 (Dvorák), Sinfónica Londres. Claudio Abbado.

#### GRANDES RECITALES LIRICOS

10. Recital de Montserrat Caballé. Orquesta Nacional. Jesús López Cobos.

#### FUNDACION JUAN MARCH

2. Recital de flauta y piano. Obras de Handel, Mozart, Schubert, Chaminade, Fauré y Martin. Juana Guillén (flauta) y Bartomeu Jaume (piano). 12,00 h.

4. Ciclo Beethoven. Variaciones piano. Carmen Deleito. 19,30 h.

9. Recital piano. Obras de Bach, Brahms y Bartók. Manuel Ariza. 12,00 h.

11. Ciclo Beethoven. Variaciones piano. Josep M. Colom. 19,30 h.

16. Recital guitarra. Obras de Giuliani, Bach, Rodrigo, Barrios y Tedesco. A. Sánchez Picadizo. 12,00 h.

18. Cuatro fragmentos de «Kiu» para flauta y piano (Luis de Pablo). Gerard Garcin (flauta) y Jacques Raynaud (piano). 19,30 h.

23. Recital canto y piano. Obras de Mozart, Beethoven, Bach y Liszt. F. Higuera (piano). 12,00 h.

### LONDRES

#### BARBICAN HALL

6. Obras de Elgar, Ravel, Saint-Saens. Philharmonia Orchestra. Dir.: Laycock.

11. Mozart: Concierto K. 466 (solista: Sir Georg Solti). Mozart: Concierto K. 449 (solista: Murray Perahia). Mozart: Concierto K. 365 (solistas: Sir Georg Solti y Murray Perahia). English Chamber Orchestra. 21,45 h.

14. Gala Opera. Obras de Rossini, Bizet, Verdi, Mascagni, Leoncavallo y Puccini. Diversos intérpretes. 22,00 h.

15. Philharmonia Orchestra. Fairbairn. Obras de Rossini, Clarke, Grieg y Beethoven. 21,30 h.

16. Recital de Ivo Pogorelich. Obras de Beethoven, Bach y Chopin. 21,45 h.

18. Recital James Galway. Obras de Cimarosa, Donizetti, Giuliani, Rossini y Paganini. 13,50 h.

18. English Chamber Orchestra. Ashkenazy. Obras de Mozart. 21,45 h.

19. London Symphony Orchestra. Frühbeck de Burgos/Milstein. Obras de Brahms, Stravinsky y Weinberger. 21,45 h.

20. London Symphony Orchestra. Simon/Tocco. Obras de Rossini, Sibelius, Rachmaninoff, Debussy, Gershwin y Rimski Korsakov. 21,30 h.

21. English Chamber Orchestra. Ashkenazy. Obras de Strauss, Mozart y Dvorák. 20,00 h.

22. London Symphony Orchestra. Frühbeck de Burgos/Pogorelich. Obras de Haydn, Prokofiev y Kodaly. 19,30 h.

24. La fuerza del destino (Verdi). Chelsea Opera Group Chorus and Orchestra. Cleobury. 19,15 h.

25. London Concert Orchestra. Adey/Goldstone. Obras de Rossini, Souza, Bizet, Mozart, Suppé, J. Strauss II, Borodin y Ravel. 19,45 h.

26. London Symphony Orchestra. Hughs/Lill. Obras de Glinka, Rachmaninoff y Tchaikovsky. 19,45 h.

28. London Philharmonic Orchestra. Del Mar/Menubin. Obras de Mozart, Handel, Beethoven. 20,00 h.

29. London Symphony Orchestra. Mackerras/Ortiz. Obras de Mendelssohn, Mozart y Schubert. 19,30 h.

30. London Concert Orchestra. Simms/Thompson. Obras de Handel. 19,45 h.

#### ROYAL FESTIVAL HALL

1. Recital Vladimir Horowitz. Obras de Scarlatti, Schumann, Scriabin, Liszt y Chopin. 16,00 h.

2. Philharmonia Orchestra. Sinopoli/Ughi. Obras de Brahms y Bruckner. 19,30 h.

3. Recital Claudio Arrau. Obras de Beethoven. 19,30 h.

5. Philharmonia Orchestra. Sinopoli/Tsumi. Obras de Respighi, Takemitsu y Tchaikovsky. 19,30 h.

10. Philharmonia Orchestra. Sinopoli/Giuranna. Obras de Berlioz, Schubert y Debussy. 19,30 h.

15. Royal Philharmonic Orchestra. Previn/Chung. Obras de Prokofiev y Tippett. 19,30 h.

16. Royal Philharmonic Orchestra. Dorati/Stern. Obras de Haydn, Bruch y Franck. 19,30 h.

17. Ray Charles in concert. 18,30 y 21,00 h.

18. Royal Philharmonic Orchestra. Previn/Watts. Obras de Berlioz y Mendelssohn. 19,30 h.

22. André Watts. Homenaje a Liszt. 15,15 h.

25. Royal Philharmonic Orchestra. Previn/Stern. Obras de V. Williams, Davies y Debussy. 19,30 h.

26. Recital John Williams. 19,30 h.

27. Royal Philharmonic Orchestra. Previn/Williams. Obras de Ravel y Previn. 19,30 h.

29. Royal Philharmonic Orchestra. Previn/Kanawa. Obras de V. Williams Strauss y Britten. 19,30 h.

30. Recital Alfred Brendel y Heinz Holliger. Obras de Beethoven y Mozart. 19,30 h.

#### QUEEN ELIZABETH HALL

3. English Chamber Orchestra. Mitsuko Uchida. Obras de Mozart y Beethoven. 19,45 h.

4. London Sinfonietta. Zagrosek. Obras de Gerhard, Dillon, Boulez, Maderna y Xenakis. 19,45 h.

7. London Orpheus Orchestra. Gaddarn. Obras de Burgom, Haydn y C. P. E. Bach. 19,45 h.

8. Philipp Jones Brass Ensemble. Howarth. Obras de Bach, Rautavaara, Mussorgsky y Howarth. 19,16 h.

11. London Mozart Players. Glover/Harper. Obras de Mozart, Britten. 19,45 h.

12. London Bach Orchestra. Kraemer. Obras de Vivaldi. 19,45 h.

15. Cuarteto Gabrieli. Obras de Haydn, Elgar y Debussy. 15,00 h.

22. Cuarteto Gabrieli. Obras de Haydn, Fauré y Schubert. 15,00 h.

24. English Chamber Orchestra. Obras de Debussy, Francaix y Durullé. 19,45 h.

26. Cuarteto Amadeus con Murray Perahia. Obras de Schubert y Brahms. 19,45 h.

28. English Chamber Orchestra. Tate/Oussset. Obras de Bizet, Ravel y Schumann. 19,45 h.

29. Cuarteto Gabrieli. Obras de Haydn, Ravel y Beethoven. 15,00 h.

### VIENA

#### (Festival Wiener Festwochen)

1. Orquesta Filarmónica de Viena y Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde. Herbert von Karajan.

2. Recital de Robert Holl. Obras de Rachmaninoff, Scriabin, Tchaikovsky, Borodin y Mussorgsky.

3. Recital de Brigitte Fassbaender. Conjunto Cámara Viena. Obras de Francaix, Weber y Mozart.

4. Orquesta Sinfónica de Viena. Vonk. Obras de Schumann y Strauss.

5. Orquesta Radiodifusión Austriaca. Hager. Obras de Mozart.

6. Recital Maurizio Pollini (obras a determinar).

7. Sinfónica de Bamberg. Stein. Obras de Berger, Beethoven y Schumann.

8. Sinfónica de Bamberg. Stein. Obras de Weber, Hindemith y Schubert.

8. Recital de Philipp Entremont. Obras de Debussy y Ravel.

9. Orquesta Cámara St. Paul. Zukerman. Obras de Haydn, Mozart, Dvorak y Schubert.

10. Orquesta Filarmónica de Viena. Giuliani. Obras de Mozart y Bruckner.

11. Recital de Alfred Brendel. Obras de Haydn, Schumann y Liszt.

12. Sinfónica de Viena. Wand. Obras de Beethoven y Schubert.

13. Filarmónica de Viena. Levine. Obras de Smetana.

14. Orquesta cámara Suk. Suk. Obras de Bach, Vanhal y Suk.

15. Concentus Musicus Wien. Harmoncourt. Obras de Purcell.

### BERLIN

#### Orquesta Filarmónica de Berlín

1. Mahler, Sinf. 3. Levine/Ludwig. 20,00 h.

4 y 5. Obras de Mozart. Levine/Brendel. 20,00 h.

10 y 11. Obras de Mendelssohn, Honegger y Brahms. Dutoit/Weissenberg. 20,00 h.

13 y 14. Obras de Liszt, Bartók y Dvorak. López Cobos/Ponti. 20,00 h.

21 y 22. Obras de Brahms. Muti/Kagan/Gutmann. 20,00 h.

### MUNICH

#### Orquesta Filarmónica de Munich

4, 5 y 6. Obras de Matthus, Prokofiev y Mahler. Masur/Accardo. 20,00 h.

11 y 12. Obras de Weber, Mozart y Bruckner. Leinsdorf/Lupu. 20,00 h.



PARIS

SALA PLEYEL, 20,30 h.

- 2. Recital John Williams. (Programa determinar).
- 3. Ensemble Orchestral Paris. Wallez/Szeryng. Obras de Vivaldi, Schumann, Saint-Saens y Kreisler.
- 4. Orquesta Nacional Francia. Leinsdorf. Obras de Liszt.
- 5. Ensemble Orchestral Paris. Szeryng/Dreyfus/Roullier. Obras de Bach.
- 9. Orquesta Nacional Francia. von Dahnanyi/Gutiérrez. Obras de Brahms y Mendelssohn.
- 10. Ensemble Orchestral Paris. Wallez/Lagoya. Obras de Vivaldi, Rodrigo y Leopold Mozart.
- 14. Nouvel Orchestre Philharmonique. Weil. Obras de Haydn.
- 19 y 22. Nouvel Orchestre Philharmonique. M. Valdés/M. Price/Schwartz/Vivian. Obra de Cilea.
- 27. Nouvel Orchestre Philharmonique. Ramin/Caballé. Obras de Gluck.

TEATRO CAMPOS ELISEOS

- 3. Ensemble Zephyr. Obras de Ibert, Dutilleul, Poulenc, Debussy y Jolivet. 18,30 h.
- 4. Recital Maurizio Pollini. Obras de Debussy y Chopin. 20,30 h.
- 9. Recital Rachel Yakar. Obras de Hahn, Strauss, Chabrier, Wolf y Roussel. 20,30 h.
- 11. Recital de Annie Fischer. Obras de Mozart, Schumann y Brahms.
- 10, 12 y 14. Così fan tutte (Mozart).
- 19. English Chamber Orchestra/Ashkenazy. Obras de Mozart.
- 23 y 25. Recital Nikita Magaloff. Obras de Chopin.
- 24, 26 y 28. Don Giovanni (Mozart). Battle, Ciesinski, Kuberli, Kenny, Mattila, Metzger, Tailom. Orquesta Paris. Barenboim.
- 27. Recital Alfred Brendel. Obras Mozart y Beethoven.

III Festival Internacional de Orquestas (1 al 10 de junio)

- 1. Orquesta Nacional de Francia. Director: Neville Marriner. Bruno Leonardo Gelber, piano. Obras Liszt, Mendelssohn y Beethoven.
- 2. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director: Eliahu Inbal. Mahler: *Movimiento de cuarteto. 7ª sinfonía*.
- 3. Orquesta Sinfónica y Coros de la Opera Nacional de Bélgica. Director: Sylvain Cambreling. Mendelssohn: *Elías*.
- 4. Orquesta Sinfónica del Estado de la U.R.S.S. Director: Yevgueni Svetlanov. Eliso Virsaladze, piano. Obras Tchaikovski.
- 5. Royal Philharmonic. Director: Yuri Temirkanov. Garrick Ohlsson, piano. Obras Brahms y Berlioz.
- 6. Coros y Orquesta de la Radio de Belgrado. Director: Mladen Jagust. Janacek: *Misa Glagolitica*.
- 7. Orquesta Sinfónica de la Radio de Luxemburgo. Director: Leopold Hager. Elisabeth Soederstroem. Obras Blacher, Strauss y Schubert.
- 8. Coros y Orquesta Sinfónica de Atlanta. Director: Robert Shaw. Beethoven: *9ª sinfonía*.
- 9. Filarmónica Checa. Director: Vaclav Neumann. Obras Mozart, Strauss y Dvorak.
- 10. Orquesta Sinfónica y Coros de RTV Española. Director: Miguel Angel Gómez Martínez. Obras Falla, Rodrigo y Guridi.

OPERA

MADRID

TEATRO LIRICO NACIONAL LA ZARZUELA

4, 7, 10, 12 y 15. Il Campanello (Donizetti). Pérez Iñigo, Serra, Chausson, Ruiz. I Pagliacci (Leoncavallo). Carreras, Tokodi, Nucci, Sardinero, Chausson. Dir. esc.: E. Sagi. Dir. mus.: J. Collado.

BARCELONA

GRAN TEATRE DEL LICEU

4, 8 y 12. Los cuentos de Hoffmann (Offenbach). Kraus, Lloris, Bumbry, Peacock, Lafont, Cassinelli, Benoit, Bohé, etc. Dir. esc.: G. de Tomasi. Dir. mus.: Maximiano Valdés.

16, 19, 22 y 25. La Traviata (Verdi). Gruburova, O'Neill, Kraus, Brendel, Nucci. Dir. esc.: Kossdorff. Dir. mus.: F. Heider.

LONDRES

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN

EUGENE ONEGUIN (P. I. Tchaikovsky). Director: C. Davies. Producción: R. Gregson. Escenografía: J. Trevelyan Oman. Reparto: Cotrubas, Howells, Willis, Bainsbridge, Rosenshein, Allen, Best, Egerton, Howell. Jun. 2, 5, 10, 13, 16, 18 y 21. Hora 7,30.

MER NIGHTS' DREAM. (B. Britten). Director: R. Brydon. Producción: Ch. Renshaw. Escenografía: R. Don. Reparto: Watson, Bowman, Powell, Bergley, Summers, Lott, Earle, Adams, Oliver. Jun. 17, 20, 25. Hora 7,30 h. Jul. 4, 7, 9, 10. Hora 7,30.

Recital de Elisabeth Soderstrom. Piano Boris Bloch. Programa: Schubert, Liszt, Grieg, Tchaikovsky y Rachmaninov. Jun. 19. Hora 8,00.

Recital de Thomas Allen. Piano Geoffrey Parsons. Programa: Lieder de Schumann y Brahms Jun. 29. Hora 8,00.

FIDELIO (L. V. Beethoven). Director: Colin Davies. Producción: A. Serban. Escenografía: S. Jacobs. Reparto: Dale, McLaughlin, Connel, Welker, Sidwell, Best, King, Schenk. Jul. 2, 5, 8, 11, 15 y 19. Hora 7,30.

COSI FAN TUTTE (W. A. Mozart). Director: G. Ferro. Producción: J. Copley. Escenografía: H. Bardon. Reparto: Aler, Shimell, Berry, Mattila, von Otter, Watson. Jul. 12, 14, 16 y 18. Hora 7,00.

Recital de Paata Burchuladze. Pano Ludmila Ivanova. Programa: Canciones rusas y arias de opera. La mitad del programa estará dedicado a Tchaikovsky. Jul. 6. Hora 8,00. Fin de la temporada.

PARIS

TEATRO NACIONAL DE LA OPERA

LA BOHEME (G. Puccini). Director: Th. Fulton. Producción: G. C. Menotti. Escenografía: P. L. Samaritani. Reparto: F. I. D'Amico (jun. 4), Cotrubas (jul. 5, 8, 11 y 15), Garreti (jun. 6, jul. 2), Ferrarini, Lagrange/Pavarotti (jun. 3)/Argall (jun. 28 y jul.), Titus, Philippe/Duminy, Cook, Courtis, Soumagnas. Jun. 3, 4, 28. Hora. Jul. 2, 5, 8, 11 y 15. Hora 7,30.

SALAMMBO (M. Mussorgsky). Director: Z. Pesko. Producción: I. Ljubimov. Escenografía: D. Barovsky. Reparto: Vejzovic/Larsson (jul. 7 y 9), Koptchak, Rouillon/Philippe, Knodt, Dumé/Dumont. Jun. 16, 19, 21, 25, 27 y 29. Hora. Jul. 1, 4, 7, 9. Hora 7,30. Fin de la temporada.

SALLE FAVART

DIE ZAUBERFLOTE (W. A. Mozart) Director: G. Rojdentevsky. Producción: M. Bluwal. Escenografía: H. Monloup. Reparto: Ryhanen/Polgar, Cole/Moser, Cook, Prokowska/Lebrun, Studer/Borst, Müller/Scappaticci, Schaer/Ringart, Tailon, Hagegard/Duminy, Senechal. Jun. 17, 19, 22, 23, 25, 27 y 30. Hora 7,30. Jul. 3, 4, 7, 10, 12, 16 y 19. Hora 7,30. Fin de la temporada.

MUNICH

BAYERISCHE STAATSOPER

DIE ZAUBERFLOTE (W. A. Mozart). Director: Sawallisch. Producción: Everding. Escenografía y vestuario: Rose. Reparto: Greenberg, Blasi, Jennings, Seibel, Calm, Anhorn, Ridderbusch, Boesch. Jun. 2, 5 y 8. Hora 7,00.

MACBETH (G. Verdi). Director: Rudel. Producción: De Simone. Escenografía y vestuario: Manzu. Reparto: Zampieri, Jennings, Pons, Rootering, Bartolini. Jun. 3 y 6. Hora 7,00.

BELSHAZAR (Volker David Kirchner). Director: Bender. Producción: Horres. Escenografía y vestuario: Reinhardt. Reparto: Seibel, Salzbacher, Wheeler, Spiegl, Becht, Pries, Kuhn, Nocker, Engen. Jun. 4. Hora 8,00.

DIE VIER GROBIANE (E. Wolf-Ferrari). Director: Bender. Producción: Ljubimov. Escenografía y vestuario: Borovskij. Reparto: Wewezow, Seibel, Anhorn, Stone, Jungwirth, Yamaji, Kohn. Jun. 10. Hora 7,00.

COSI FAN TUTTE (W. A. Mozart). Director: Sawallisch. Producción: Menotti. Escenografía y vestuario: Samaritani. Reparto: Coburn, Schliedt, Kaufmann, Winbergh, Woodman, Adam. Jun. 11, 20 y 24. Hora 7,00.

AIDA (G. Verdi). Director: Rudel. Producción: Enriquez. Escenografía y vestuario: Montesor. Reparto: Babbioni, Seibel, Bartoloni, Luperi, Hale, Kasrashvili (jun. 12)/Varady (jun. 15). Jun. 12 y 15. Hora 7,00.



**LA BOHEME (G. Puccini).** Director: Rudel. Producción: Schenk. Escenografía y vestuario: Heinrich. Reparto: Malfitano, Anhorn, Cupido, Brinkmann, Woodman, Rooterign, Gruber. Jun. 13 y 18.

**OTELLO (G. Verdi).** Director: Fischer. Producción: Neumeier. Escenografía y vestuario: Rose. Reparto: Kasrashvili, Wewezow, Cossutta, Masurok, Garrison, Helm, Sapell. Jun. 19, 25. Hora 7,00.

**TRISTAN UND ISOLDE (R. Wagner).** Director: Sawallisch. Producción: Everding. Escenografía y vestuario: Kapplmüller. Reparto: Bjoner, Wulkopf, Wenkoff, Moll, Brinkmann, Nocker. Jun. 22. Hora 5,00.

**MILAN**

**E. A. TEATRO ALLA SCALA**

**PELLEAS ET MELISANDE (C. Debussy).** Director: Abbado. Producción: Vitez. Reparto: V. Stade, Linos, Ollman/Le Roux, Brocheier/Hermann, Ghiaurov. Jun. 3, 6, 11, 13 y 16.

**EUGENE ONEGUIN (P. I. Tchaivoski).** Director: Ozawa/Gatto. Producción: Konchalovsky. Reparto: Freni, Zilio, Bormida, Shicoff/Dvorsky, Luxon/Romero, Ghiaurov. Jun. 17, 20, 23, 25, 27 y 30. Jul. 3.

**LE MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN (C. Debussy).** Director: Cambreling. Producción y coreografía: Bejart. Reparto: Barbaux, Ligi. Jun. 24, 28, 29. Jul. 1, 2, 4.

**LA SONNAMBULA (V. Bellini).** Director: Gavazzeni. Producción: Olmi. Escenografía: Pagano. Reparto: Serra/Alberti, Pace/Gauci, Ballo/Torzewski, Giaiotti/Surjan. Jul. 7, 12. Final de la temporada.

**GENOVA**

**TEATRO MARGHERITA**

**LA BOHEME (G. Puccini).** Director: Sacconi. Producción: G. C. Menotti. Reparto: Izzo D'Amico, Pavarotti. Jun. 10, 12. Final de la temporada.

**PALERMO**

**TEATRO MASSIMO.**

**UN BALLO IN MASCHERA (G. Verdi).** Director: Giovaninetti. Reparto: Casolla/Parazzini, Payne, Rigacci, Cianella, Cassis. Jun. 3, 6, 8, 10, 13, 15 y 17. Fin de la temporada.

**ROMA**

**LA BOHEME (G. Puccini).** Director: Oren. Producción: Samaritani. Reparto: Miricioiu, Pediconi, Ariaia, Corbelli. Jun. 4, 6, 8. Fin de la temporada.

**TURIN**

**TEATRO REGIO**

**MANON LESCAUT (G. Puccini).** Director: Campori. Producción: Maestrini. Reparto: Kabaivanska, Martinucci, Ferrera, Mariotti, Romero. Jun. 12, 15, 18 y 20. Fin de la temporada.

**RADIO**

**RETRANSMISIONES RNE-Radio 2**

4. Il Campanello (Donizetti) e I Pagliacci (Leoncavallo). 20,20 h. (Ver programación).

**FESTIVAL**  
ENTRADAS SIEMPRE GARANTIZADAS

Después del extraordinario éxito obtenido con el Festival de Salzburgo 1985 y el Concierto de Año Nuevo en Viena, presentamos la programación de la presente temporada:

**PROGRAMA DE MANO**

**FESTIVAL DE SALZBURGO**  
26 julio-31 agosto  
(Cinco salidas)

**FESTIVAL DE LA FILARMONICA DE BERLIN**  
Septiembre

G. A. T. 124

Gran Va, 70, piso 10º-III  
28013 MADRID

**Orbi Tours**

Tels.: 241 96 68 y 241 96 78.  
Tlx.: 48418



# ULTIMOS LANZAMIENTOS CBS MASTERWORKS



**BEEHOVEN**  
Conciertos para piano mims. 3 y 4  
Murray Perahia, piano  
Orquesta del Concertgebouw  
de Amsterdam  
Bernard Haitink, director



**BRUCKNER**  
Sinfonía n.º 3  
Orquesta Filarmónica de la  
Radio de Baviera  
Rafael Kubelik



**HAYDN**  
Los conciertos para flauta,  
oboe y orquesta  
Jean Pierre Rampal, flauta  
Pierre Perlot, oboe  
Orquesta de Cámara Franz Liszt  
Janos Rolla, director



**MOZART**  
Conciertos para piano  
Edición completa  
English Chamber Orchestra  
Murray Perahia, solista y director  
(También disponible en album  
de 13 Compact discs)



**MOZART**  
Quinteto en Do menor K. 406  
"Serenade"  
Fantasía en Fa menor K. 608  
Andante en Fa mayor K. 616  
Adagio y Allegro K. 594  
Ensemble Wien-Berlin



**MOZART**  
Sonata para dos pianos K. 448  
**SCHUBERT**  
Fantasía en Fa mayor para cuatro  
manos Op. 103, D. 940  
Murray Perahia y Radu Lupu,  
pianos



**SCHUBERT**  
Sinfonía n.º 2  
Sinfonía n.º 8 "Inacabada"  
Filarmónica de Berlín  
Daniel Barenboim



**NIELSEN**  
Sinfonía n.º 4 "Inextinguible"  
Obertura "Helios"  
O. S. de la Radio de Suecia  
Esa-Pekka Salonen



**SCHUMANN**  
Sonatas para violín y piano  
Eva Grubini, violín  
Théodore Paraskivicos, piano



**WAGNER**  
"La Valkyria" (Acto I)  
Peter Hofmann, Eva Marton,  
Martti Talvela  
Filarmónica de Nueva York  
Zubin Mehta



**RICHARD STRAUSS**  
Danza de los siete velos y Escena final  
de "Salomé", Fragmento Sinfónico de  
"El amor de Danae", Malven.  
Cuatro últimas canciones  
Eva Marton, soprano  
Sinfónica de Toronto  
Andrew Davis



**RICHARD STRAUSS**  
Don Quixote  
**SCHOENBERG**  
Concierto para violoncello y  
orquesta en Re menor  
(adaptación libre del concierto  
para clave de Matthias Georg Moen)  
Yo-Yo Ma, violoncello  
Sinfónica de Boston-Seiji Ozawa

DISCOS DE IMPORTACION. EJEMPLARES LIMITADOS



# BAYREUTH

Entre el 25 de julio y el 28 de agosto, el Festival de Bayreuth ofrecerá, en su 76ª edición, un total de treinta representaciones de **Tistán e Isolda**, **Tannhauser**, **El Anillo del Nibelungo** (tres ciclos) y **Los maestros cantores de Nuremberg**. Este año no hay anunciada ninguna producción nueva —la más reciente es la de **Tannhauser**, presentada en 1985— y se ha prescindido de **Parsifal**, que poco a poco ha perdido su singular aura místico-bay-

reuthiana. Festival el de 1986, por tanto, de rutina a la espera de los experimentos del nuevo **Lohengrin** con Werner Herzog (1987) y del **Anillo** con Harry Kupfer y Daniel Barenboim (1988). No obstante, como ya es habitual las localidades están agotadas desde enero, y Wolfgang Wagner, director general del Festival, podrá repetir que éste se encuentra en el mejor momento (económico) de su historia.

**R**ICHARD Wagner cumplió cincuenta y nueve años el 22 de mayo de 1872. En una colina al norte de la pequeña ciudad de Bayreuth puso ese día la primera piedra de su Festspielhaus, de su Teatro, que no lograría inaugurar hasta cuatro años después. Había hablado en Zurich, en París o en Viena de la necesidad de contruir un teatro especial para sus *Nibelungos*; al menos, aspiraba a «un teatro provisional, sencillo, quizá de madera», pensando sólo en función de su finalidad artística.

Wagner puso cerco a su objetivo en 1864, cuando el repentino mecenazgo de Luis II de Baviera pareció abrirle todas las puertas. Gottfried Semper, el arquitecto de la nueva Opera de Dresde y amigo y correligionario político allí de Wagner, recibió ahora el encargo de dos proyectos: un escenario provisional en el Palacio de Cristal de Munich y un teatro monumental a orillas del Isar; pero todo quedó archivado al ser expulsado Wagner de la capital de Baviera en diciembre de 1865.

En Tribschen (Lucerna), donde vivió Wagner con Cosima Liszt hasta 1872, creció la idea de buscar una ciudad recogida, provincia, ya que las grandes urbes no se habían mostrado propicias a acoger la sede de la *música del porvenir*. Fue Hans Richter quien atrajo la atención del *desterrado de Tribschen* hacia una ciudad francona, situada estratégicamente a mitad de camino entre Munich y Berlín, que había conocido tiempos mejores y tenía un espléndido teatro barroco con uno de los escenarios más amplios existentes en la Alemania de 1870. Wagner sólo había estado antes una vez en Bayreuth, de paso, en 1835. Treinta y seis años después volvió a la ciudad de la margravina Guillermina y del poeta Jean Paul. Venía a examinar el teatro barroco de José y Carlos Bibbiena y se encontró con su destino.

Wagner vio que aquel escenario no servía a sus propósitos, pero la pequeña villa apenas titubeó. El alcalde Muncker y el banquero y político Feustel no desaprovecharon el error de Munich; en dos semanas obtuvieron de los gremios y del concejo autorización para donar a Wagner los terrenos que necesitaba para construir allí su residencia habitual y levantar un teatro de nueva planta. La casa —Wahnfried (Paz de la Ilusión)— la pagó Luis II de sus propios fondos de libre disposición, pero la financiación del Festspiel-

haus resultó muy dificultosa, y en más de una ocasión Wagner llegó casi al límite de sus fuerzas. Si al fin el teatro llegó a ser una realidad, con su apariencia de gran granero erguido en medio de campos de labor, hay que repartir el logro entre la tremenda voluntad de Wagner y los préstamos de la Hacienda de Baviera, que conviene aclarar fueron amortizados religiosamente por Wagner y sus herederos con cargo a sus derechos de autor en Munich. También conviene precisar que el Festspielhaus, edificado todavía con la idea de "provisionalidad", no costó ni una décima parte de lo que importa levantar hoy un teatro de ópera.

## El leitmotiv de la familia Wagner

Desde 1876 a 1973 el Festspielhaus ha sido propiedad privada de la familia Wagner, y hasta el presente un Wagner —o varios— se han responsabilizado de su dirección. Con evidentes diferencias en el concepto, con contradicciones y, últimamente, con oportunismo, los Wagner de turno no han perdido nunca el norte de sus objetivos: consolidar y mantener la obra; sostener la especialización del teatro; resistir todos los ataques y aprovechar las corrientes de opinión favorables; hacer del Festival el *modus vivendi* de tres generaciones; sanear, ampliar y convertir lentamente en definitivo el edificio que nació *provisional*; y asegurar la presencia de un Wagner en la dirección del Festival al llegar el momento de dejar la propiedad del conjunto wagneriano de Bayreuth e integrarlo en una Fundación con participación de la República Federal, el Estado de Baviera y el Concejo de la ciudad que acertó a retener definitivamente al nómada Richard Wagner.

Fallecido el creador de la idea en 1883, hasta 1944 se sucedieron en la rectoría su viuda Cosima (1883-1906), su hijo Siegfried (1908-1930) y la viuda de éste, Winifred Williams (1931-1944). La primera fue una mujer de fuerte personalidad que, no sin desconfianzas hacia su ascendencia francesa por vía materna, consiguió consolidar el Festival e imponer que su repertorio se extendiera a las óperas y dramas musicales posteriores a *Rienzi*. Cosima también persiguió con afán crear el *Estilo* de interpretación wagneriana, que no existía, y para ello fundó en Bayreuth, en 1894, una escuela que confió a Julius Kniese, el director de coros. En aquel tiempo, se consideró primordial con-





Richard Wagner

seguir la máxima inteligibilidad del texto cantado, que en las obras mayores de Wagner está fuertemente aliterado, de lo que resultó un sistema de silabización enfático despectivamente bautizado como *escupida de consonantes* y que proporcionó a Bernard Shaw ocasión para uno de sus ácidos sarcasmos: «Bayreuth es el lugar donde peor se canta en el mundo.»

Cosima dejó la dirección del Festival por problemas de salud —aunque falleció en 1930, a los noventa y dos años de edad—, si bien se mantuvo aún largo tiempo muy próxima a su hijo Siegfried, cuya rectoría no significó cambios sustanciales en la orientación estética. La Primera Guerra Mundial obligó a cerrar el Festspielhaus el 1 de agosto de 1914, tras una representación de *Sigfrido*, y la reapertura no fue posible hasta 1924. Este segundo período de la gestión de Siegfried Wagner conoció ya importantes renovaciones en el sistema técnico y en el empleo plástico de la luz eléctrica, y también disfrutó de la participación de la primera gran generación de cantantes wagnerianos —Lauritz Melchior, Friedrich Schorr, Frieda Leider, Manny Larsén-Todsen, etc.— formada en una escuela de canto depurada y aún intercambiable con otros repertorios. En 1930, Siegfried Wagner tomó la espectacular decisión de contratar a Toscanini para dirigir *Tristán* y la nueva y costosa producción de *Tannhäuser*, en un intento claro de atraer al llamado *gran público*. El éxito fue extraordinario (incluso se grabó una amplia selección de ambas obras, si bien dirigidas para el caso por Karl Elmendorff), mas quizá la conjunción de emociones —Cosima había fallecido en abril— y esfuerzos por *renovar* el Festival pueda reclamar la responsabilidad de que un ataque cardíaco acabara inopinadamente con el sensible y cultivado Siegfried el día 4 de agosto de ese año de triunfo y muerte.

Winifred Wagner tenía sólo treinta y tres años cuando recayó sobre ella la dura tarea de emular a Cosima. Sobre los problemas que tuvo inicialmente,

remito al lector al número 1 de SCHERZO, febrero de 1986, pág. 56 (*Furtwaengler: la experiencia de Bayreuth*). Su relativo desvalimiento quedó superado por la ayuda de Heinz Tietjen y Emil Preetorius y pronto por el apoyo personal del nuevo canciller del Reich, Adolf Hitler. Winifred vio el logro de una de las metas de la casa Wahnfried: Wagner y su obra, protegidos por el Estado alemán. Pero esta mujer, tan culta como llana y enérgica, supo mantenerse alerta para no extraviarse en el embriagador triunfalismo de la *Gran Alemania*, y ello sin enturbiar su amistad con Hitler ni renegar de ella jamás (\*).

Quiere esto decir que el Bayreuth del III Reich, con un soberbio *elenco* titular —aun con sensibles ausencias— que era trasunto de la Opera de Berlín, señaló la hora estelar del estilo naturalista en la representación de la obra de Wagner, pero sin que la escena del Festspielhaus quedara degradada por la política. Ondearian fuera los estandartes con la cruz gamada; se alzarían dentro los brazos para saludar al mesiánico *Führer*; se identificaría en comentarios y ensayos al rubio Siegfried con el ario bello y fuerte, y a su pálido asesino Hagen con el mestizo judío infiltrado en el cuerpo sano de lo alemán...: en una obra tan compleja, caben casi todas las hipótesis. Mas nadie ha podido probar que el aparato propagandístico oficial llegase a adulterar la obra de Wagner, quizá porque se creía estar en posesión de la buena nueva wagneriana única o por respeto reverencial. El oportunismo en Bayreuth es un asunto mucho más próximo a nuestros días.

El festival de Guerra fue incluso impuesto contra la expresa voluntad de Winifred, pero como manifestación de los que se consideraba entonces máxima expresión del sentimiento nacional alemán. Así, en 1943 y 1944, *Los maestros cantores*, en memorable versión de Furtwaengler, congregaron a miles de soldados para el penúltimo espejismo de una victoria imposible. Después, bombas de aviación sobre Bayreuth. Media Wahnfried se vino abajo. La tumba de



Richard y Cosima se salvó de la destrucción por cincuenta metros. Luego, la derrota, la suerte —con todo— de quedar por ochenta kilómetros dentro de la zona de ocupación americana (¿qué habría sido del Festival si hubiera estado localizado en Sajonia?), de nuevo otro largo silencio.

### Wieland Wagner

La fervorosa corriente del wagnerismo internacional hizo posible la nueva reapertura de 1951. Pero para llegar a ella, Winifred, a la que se condenó en *juicio de desnazificación*, entre otras medidas, a no dirigir ni realizar actividades teatrales (\*), resignó en sus hijos Wieland (1917) y Wolfgang (1919) la tarea de volver a poner en pie el Festival.

¿Quién podía prever la capacidad de la nueva generación para situar a Bayreuth en tres o cuatro años a la cabeza de la representación lírica? Evidentemente, la dramaturgia musical de Wagner es cimera, y cuando se consigue servirla con la calidad que demanda los resultados son también cimeros. Pero en la súbita floración del *Nuevo Bayreuth* hay además el mismo espíritu de postguerra, la misma ilusión por recuperar y crear que hizo que la Scala se convirtiera en esos mismos años —con De Sabata, Visconti y Maria Callas— en la fuente del nuevo impulso al



*Sigfrido, Acto III, 1984*

melodrama lírico italiano. Con elementos escénicos muy austeros, aunque pronto el *milagro económico* alemán proporcionó a Bayreuth posibilidades de financiación casi ni soñadas, Wieland Wagner buscó la idea poética subyacente en los orígenes. Los elementos de *la obra de arte total* fueron remodelados al servicio de su acción interior, de su inspiración arquetípica: psicología profunda; escenario unitario y simbólico; ciclorama desnudo, cósmico, infinito; plástica del claroscuro; acción escénica estática, pero intensa y concentrada en el gesto. Wieland creó con los focos bellísimas abstracciones de la noche, de la soledad, de la muerte, y puso delante de los espectadores los subyugantes abismos del, según él creía, «mayor dramaturgo de la civilización occidental».

Wieland, que también cometió errores y fue *sonoramente* discutido en sus comienzos, consiguió para el Festival de Bayreuth un prestigio sin precedentes. En 1965, su segunda producción de la *Tetralogía*, saludaba como *parábola burguesa*, levantó clamores de admiración. Pero este otro Wagner genial murió al año siguiente de un insidioso cáncer de pulmón cinco meses después de detectársele los primeros síntomas. Su *Tristán* (1962) siguió programándose hasta 1970, para la histórica despedida de Bayreuth de Birgit Nilsson y Wolfgang Windgassen. Aquel *Anillo*, llamado a revolucionar la interpretación de la obra, perdió su vigor y se ajó al faltar el genio de su visionario animador: se escenificó por última vez en 1969. *Parsifal*, en el montaje de 1951, constantemente retocado sin modificar el concepto, permaneció como un homenaje a su memoria hasta 1973.

En algunos teatros aún se reponen algunos montajes suyos, que son ahora la caricatura de lo que fueron. Wieland Wagner es ya sólo un nombre en la historia de la lírica. Legó a los escenógrafos del mundo sus excesos: su vanidad, su pasión por el protagonismo, su gusto por la provocación; pero, por desgracia, se llevó a su silencio la radical honradez de su trabajo, la fé en la obra de su abuelo, su excepcional sentimiento plástico, la infinita capacidad para recrear los personajes sin violentar la libertad de los cantantes. Para él parece escrita esta despedida de su abuelo al malogrado pianista Karl Tausig, que reprodujo el programa general del Festival de 1967:

«Maduro estar para la muerte,  
de larga vida es el fruto que logramos.  
Maduro estar para alcanzarlo  
en la primavera de la vida floreciente,  
ésta fue tu victoria, ésta fue tu suerte.  
Mas nosotros tu suerte y tu victoria hoy  
lloramos.»

### El eficiente administrador

El binomio Wieland-Wolfgang recuerda un poco al estereotipo Richard-Siegfried. En vida de Wieland, Wolfgang permaneció siempre a la sombra de su hermano. Wieland era para el público el artista, el genio. Wolfgang era el eficiente intendente. Como escenógrafo no consiguió nunca la reputación de su hermano, aunque su segundo montaje de la *Tetralogía* (1970-1975) no puede ser ignorado. Al morir Wieland, Wolfgang pasó a ser el único director responsable de los Festivales de Bayreuth con el apoyo de las fuerzas vivas del wagnerismo, pues también merodeaban por allí la viuda y el hijo mayor de Wieland y su hermana Friedelinde, ésta aureolada por su antinazismo. Wolf-





Parsifal 1982

gang ha sido confirmado en su cargo por la Fundación que la clara inteligencia de Winifred concibió para evitar nuevas tensiones entre sus herederos e impedir a su muerte la dispersión del extraordinario archivo de Bayreuth, sin duda el más completo que existe sobre artista alguno del pasado. Así, en 1986 Wolfgang cumple treinta y cinco años al frente de la Administración del Festival, y con su perfil característico marca de la casa y su campechanía ha institucionalizado su propia aura de *nieto de Wagner*, con el consiguiente embobamiento de los wagnerianos mitómanos, que son la mayoría.

Wolfgang Wagner ha renovado todas las instalaciones del Festspielhaus, que ahora es ya un edificio *definitivo*, y ha mantenido precios de taquilla aceptables si se comparan con los del Festival de Salzburgo. Esto no hay quien lo niegue. Pero a él le ha tocado convivir con la crisis de la orquesta y del canto wagnerianos (son especies extinguidas el director-celebrante, la soprano dramática y el tenor heroico), y carente además de genio teatral, se ha visto obligado a someter la obra de su abuelo a la tiranía de directores de escena *comprometidos* no con la *obra de arte total*, sino con ese pseudomarxismo con que la sociedad capitalista occidental parece autoflagelarse para expiar así su opulencia. De este modo, la disminución de la calidad musical del espectáculo se ha intentado compensar con un escenario ideológicamente comprometido —si bien casi siempre ambiguo— en la dirección indicada, y con técnicas del *gag*, del plano corto o medio y de expresión corporal propias de la actual cultura de la imagen, pero que se dan de patadas con los grandes arcos secuenciales wagnerianos.

El *Anillo* del centenario (1976-1980), dirigido por Pierre Boulez y Patrice Chéreau, finalmente triunfante y difundido *urbi et orbi* a través de las cadenas de televisión (su medio casi natural), provocó en 1976 un escándalo descomunal y ha abierto profundas brechas entre los wagnerianos, sobre todo porque Wolfgang Wagner, que necesitaba demostrar su *liberalismo* y *estar al día*, no ha tenido empacho en dejar meter en el mismo saco, para recibir juntos los varapalos de la *inteligencia*, a todos los que no comulgamos con las ruedas de molino de su gestión artística. Especialmente, se ha permitido desvalorizar públicamente la obra de su hermano y ha humillado a los restos del partido wiclandiano (*progresista* en 1951 o aún en 1965), al tratarlo ahora igual que a los *reaccionarios* de la vieja guardia.

Para intentar cicatrizar las heridas, Wolfgang ha vuelto a firmar unos tradicionales *Maestros cantores* (1981), desprovistos de su *demonio* nacionalista, y un depauperado *Tannhauser* (1985), y ha querido apoyarse de nuevo en directores de orquesta famosos como Daniel Barenboim, James Levine y sir Georg Solti, y en escenógrafos —aparte los intocables Gotz Friedrich y Harry Kupfer— de probada profesionalidad, como Jean Pierre Ponelle y sir Peter Hall. Sin embargo, el nuevo *Anillo romántico* de Solti/Hall (1983), con un sonido orquestal suntuoso y una escena muy valiente técnicamente, puede considerarse en 1986 *fracasado* sin paliativos. Mientras el público *recuperado* aclamaba a Solti, la crítica francesa y la alemana conversa a la *buena nueva* de Boulez/Chéreau se cebaba sin misericordia en el *Anillo* inglés; así, además de dirigir con temperaturas de casi cuarenta grados en el interior del Festspielhaus en un verano especialmente caluroso (\*), Solti y Hall se han visto





motejados de reaccionarios. El equipo inglés había venido con la intención de grabar en años sucesivos esta *Tetralogía* (compacto y televisión). Para continuar con el empeño, Solti le pidió a Wolfgang Wagner en un tenor solvente para los dos Siegfried, instalación de aire acondicionado en el Festspielhaus y respeto para su equipo. A lo primero Wolfgang contestaría que él no puede hacer milagros, a lo segundo adujo que la tal instalación cuesta más de un millón de marcos y que no hay quien le garantice una insonorización perfecta, y a lo tercero... Bien, cuando Solti y Hall renunciaron en 1984 y abandonaron el barco, Wolfgang se permitió decir que Solti no había medido bien sus fuerzas para dirigir la *Tetralogía* en Bayreuth a los setenta años de edad y que Hall era un caballero que se iba a Londres entre ciclo y ciclo, dejando las cosas en manos de ayudantes.

### ¿Sabes lo que sucederá?

La pregunta de la Norna no es ociosa. Difíciles están las cosas para el arte wagneriano. El fracaso de Solti y de Hall, recibido alborozadamente por algunos, es en realidad expresión de la incapacidad del actual Bayreuth para reencontrar a su Wagner, perdido en medio del maremágnum. La ciudad conserva gran parte de su encanto, los alrededores son muy bellos, allá en la mítica colina se levanta el Festspielhaus inconfundible con su sala y acústica tan singulares, Wahnfried y la tumba de Richard y Cosima retienen a los emocionados wagnerianos... Pero cuando presenciamos las representaciones —algunas de buen nivel general, sobre todo si intervienen los coros— y vemos que no sólo falta el genio rector, sino que además los actuales intereses tienden a impedir que aparezca, hay que recordar que el Festspielhaus fue edificado desde la idea y para la idea, no para convertirse en una máquina teatral de verano mera-

mente sustitutiva. El *Lohengrin* escenificado por Werner Herzog ha despertado la previa curiosidad de un público ansioso de novedades que no tiene ya ni idea de lo que costó encontrar el *Estilo*. Con la *Tetralogía* de Barenboim y Kupfer se pretende revitalizar el proyecto de grabar otro *Anillo* (compacto y televisión) con nombres prestigiosos, que partirán con la crítica a favor de obra y que, además, son ya casi de la casa. Wolfgang Wagner se retirará el año 1989, al cumplir los setenta de edad, o quizá en 1991, tras alcanzar cuarenta al frente de la institución (un *record* absoluto... Cuando esa hora llegue, seguramente le sucederá su hija Eva, que es en la actualidad intendente del Covent Garden. Sí, todo está atado, y a estas alturas de su vida y de su gestión nadie va a convencer a Wolfgang Wagner de que con él la *obra de arte total* perdió el *Estilo*, y que el Festspielhaus de Bayreuth, remozado y mejorado, es hoy un Opernhaus más de segundo rango.

Angel F. Mayo

(\*) En el filme que dirigió Hans Jürgen Syberberg sobre Winifred Wagner al cumplir ésta ochenta años, a la pregunta de qué haría ella si en ese instante llamase a la puerta Adolf Hitler, la anciana contestó: «Pues invitarlo a entrar, como siempre.»

(\*) Las sanciones, que incluían la pérdida del derecho al voto, fueron rebajadas de cinco años a dos y medio, pero en todo caso convenía la renuncia de Winifred.

(\*) El propio Solti ha contado que el sudor que le caía de la frente le empañaba los ojos hasta impedirle poder leer la partitura.

Fotos: © Ediciones del Festival



# GLYNDEBOURNE

**H**E aquí un festival único en el mundo creado por un millonario británico que deseaba hacer representaciones de ópera en medio de un ambiente idílico, que además fueran, según sus propias palabras "no las mejores que podamos hacer, sino las mejores que se puedan hacer en cualquier parte". Este hombre era John Christie, un incorregible solterón amante de la ópera y asiduo de los festivales de Bayreuth, Munich y Salzburgo, que a los 48 años sorprendió a sus amistades casándose con una cantante, 18 años más joven que él, llamada Audrey Mildway.

Christie soñaba con un teatro, construido a sus expensas, para él y sus amigos, en el que disfrutar de las óperas de Richard Wagner. Pero, gracias al buen juicio de su esposa, esta idea fue desechada por absurda y el proyecto del teatro fue reducido al de una sala con capacidad para trescientas personas. Eso sí, con un foso amplio para la orquesta y un escenario equipado con la más moderna luminotécnica y los más avanzados adelantos técnicos. Christie contó para llevar a cabo la empresa con la ayuda de Jock (R.W. Gough), antiguo colaborador del mecenas en su anterior empresa teatral "The Opera House, Tundridge Wells". Una vez construida la sala, Christie tuvo la fortuna de encontrar los dos hombres que necesitaba, Fritz Busch, de Dresde, y Carl Ebert, de Berlín, que habían abandonado su país, Alemania, por estar en desacuerdo con la política de Hitler.

## La realización de un sueño

La primera temporada se inauguró el 28 de mayo de 1934 y duró dos semanas, con seis representaciones de *Las Bodas de Figaro* y otras seis de *Così fan tutte*, ante una audiencia de 54 personas la segunda noche, 55 la tercera y a teatro lleno desde entonces. La primera representación, con *Las Bodas*, fue una experiencia única para los asistentes, e incluso la crítica, reticente en un principio por lo descabellado del proyecto y por tenerse que desplazar, vestidos de etiqueta, en un tren especial, a 50 millas de Londres, tuvo que rendirse al encanto de la *extravagancia* del millonario.

En aquella ocasión no hubo estrellas en el reparto. Christie había dicho "No estamos interesados en nombres." Lo que importaba es que el conjunto fuese de primera clase. Los elegidos además de cantar y actuar bien, deberían ser elegantes, guapos y atractivos. El capricho de Christie iba a convertirse en un acontecimiento internacional.

En la segunda temporada Rudolf Bing fue nombrado Director General del Festival, puesto en el que se mantuvo hasta 1949 en que asumió la máxima responsabilidad del Metropolitan de Nueva York. A continuación ocupó el cargo York Moran Caplet, nombrado en 1981 por Brian Dickie.

## El despegue definitivo

Desde su inauguración el teatro ha sufrido reformas y su primitivo aforo para trescientas personas es hoy para ochocientos veinte. El repertorio también se ha ido ampliando de año en año. En 1937 se representaron cinco óperas de Mozart y en los dos años siguientes se dio entrada al repertorio italiano con el *Macbeth*, de G. Verdi, (jamás representado antes en Gran Bretaña) y el *Don Pasquale*, de G. Donizetti. En 1939, al comienzo de la II Guerra Mundial, el estilo y la tradición de Glyndebourne ya estaban firmemente enraizados. Sin embargo, fue necesario el transcurso de diez años para que el Festival volviese a la normalidad, en 1950. John Christie había gastado más de 100.000 Libras esterlinas de su propio peculio en su sueño, y se vio forzado a



Exteriores del teatro





*Arabella, Acto II, 1984*

recortar el presupuesto. Es entonces cuando por primera vez Glyndebourne recibe un apoyo económico del exterior, por parte de ella de industriales británicos. En 1951 el público también decide ayudar al Festival y crea "The Glyndebourne Festival Society". En 1954 nace "The Glyndebourne Arts Trust" con el objeto de asegurar el futuro de la Fundación.

A la muerte de Fritz Busch, en 1951, de Audrey Mildmay, en 1953, de John Christie, en 1962 y tras el retiro de Carl Ebert en 1964, el ejemplo marcado por ellos había dejado ya una huella imborrable y fijado la pauta a seguir en el futuro por el Festival. A Fritz Busch le sucedió, Vittorio Gui y a éste John Pritchard. En la actualidad el director musical es Bernard Haitink. A Carl Ebert le sucedió Günther Rennert y a éste Franco Enríquez. En los últimos años Perter Hall y John Cox han sido los responsables de la mayoría de las producciones.

Siendo Glyndebourne un proyecto familiar es lógico que la cabeza de la organización la ostentase el hijo de John Christie, George, que sucedió a su padre como "Chairman of Glyndebourne Productions", en 1958, a la edad de 28 años.

### Los grandes nombres

Efectivamente Glyndebourne nunca ha estado interesado en nombres, pero muchas estrellas de la actualidad cantaron allí a los inicios de su carrera —Victoria de los Angeles, Montserrat Caballé, Mirella Freni, Joan Sutherland, Sesto Bruscantini, Janet Baker, Luciano Pavarotti, Elisabeth Söderstrom, Ileana Cotrubas, Regine Crespin, Graciella Sciutti, Teresa Berganza, Frederica von Stade— y muchos directores de orquesta cimentaron allí su actual prestigio —John Pritchard, Raymond Leppard, Andrew Davies, Gustav Kuhn etc.

Desde 1968, las representaciones de Glyndebourne pueden disfrutarse fuera de la sede del

Festival merced a la creación de la "Glyndebourne Touring Opera" que recorre Inglaterra repitiéndolos en teatros de las principales ciudades del país las nuevas producciones del mismo.

Este año, Glyndebourne, ofrece del 27 de mayo al 15 de agosto representaciones de *Albert Herring*, de Britten, dirigida en lo musical por Jane Glover y en lo escénico por Peter Hall; de *Simon Boccanegra*, de G. Verdi, (por primera vez en Glyndebourne), con B. Haitink en el podio y nuevamente Hall en la escena; *La Incoronazione di Poppea*, de C. Monteverdi, dirigida por Richard Bradshaw, en producción, una vez más, de Peter Hall; *Porgy and Bess*, de G. Gershwin, bajo la batuta de Simon Rattle y Richard Bradshaw (10, 12 y 14 de agosto) y el *Don Giovanni*, de W.A. Mozart, en la archifamosa y extraordinaria puesta en escena de Bury y Hall, dirigida por Andrew Davies y Bernard Haitink (3, 5, 7, 9 de agosto).

Aunque nacido para Mozart, el Festival de Glyndebourne, cuenta con una programación ecléctica que va desde el salzburgués a Von Einem, Henze, Britten (que aquí estreno *El rapto de Lucrecia* en 1946 y *Albert Herring*, en 1947), pasando por Donizetti, Monteverdi, Beethoven, Bellini, Rossini, Verdi, Massenet, Gluck, Haendel, R. Strauss, Tchaikovsky, Poulenc, Stravinsky, Ravel, Debussy y un largo etc. que incluye la mayoría de la mejor música para la escena. El gran ausente es Wagner, el favorito de Christie. Pero un teatro de cámara no es lugar apto para el mamut de Bayreuth. Así lo advirtió la mujer del mecenas, Audrey, cuando le dijo "John, si quieres hacer las cosas, hazlas bien, pero sobre todo con los dos pies en el suelo." El consejo fue inteligente. Glyndebourne es una exquisitez, un reducto del mejor arte, elitista sí, pero incuestionable.

Francisco José Villalba



# SALZBURGO

**A** CASO por que la ciudad arzobispal siempre se sintió en deuda con su más afamado ciudadano, un tal Wolfgang Mozart —simplemente Amadeus para sus amigos Schaffer y Forman—, desde los años que siguieron a la muerte del músico en (el exilio de) Viena cundió por la longeva villa del Salzach la necesidad de honrar al extinto con interpretaciones seriadas de sus composiciones. Naturalmente, tales iniciativas modernistas no fructificaron de inmediato, pues aún en el primer tercio del siglo XIX el atrevido y librepensador —*francmasón*, por más señas— *Wolfi* podía irritar y maltraer a algunos de sus ciudadanos más serios; por ejemplo, al digno príncipe de la Iglesia Hieronymus, Conde de Colloredo, Arzobispo de la ciudad durante 31 años, hasta 1803, que se había visto en la amarga vicisitud de tener que despedir a aquel insolente músico de la *Kapelle* ¡Qué contraste entre la actitud del hijo de Leopold Mozart y la recta obediencia y dedicación del buen Michael Haydn, que se había quedado al servicio del Arzobispado de por vida! (¡Y cómo pudieron tal malentenderse un hombre de la Ilustración como Colloredo y un ejemplo vivo de la *Aufklärung* como Mozart, en teoría condenados a comprenderse!) No iba el Conde Arzobispo a patrocinar festejos musicales en honor de aquel Mozart de aciaga memoria, ni menos aún lo iba a consentir la familia Colloredo, pues no vano Franz de Paula von Colloredo-Wallsee era, al comenzar el XIX, el preceptor del Archiduque Franz, que luego reinaría con el nombre de Francisco II.

Pero el tiempo lo cura todo, hasta las heridas más insondables, y en 1841, al cumplirse 50 años del fallecimiento de Johann Chrysostom W.A. Mozart, Salzburgo inauguró una entidad singular, la "Dommusikverein und Mozarteum", "Sociedad de música de la Catedral y Mozarteum", una "institución artística para la promoción de todas las ramas de la música"; Franz von Hillebrandt, devoto seguidor de la causa mozartiana y amigo de los hijos del compositor (Carl Thomas y Franz Xaver Wolfgang), fue el patrocinador de este empeño, y Constanze Mozart, con 79 años a las espaldas, aún pudo asistir a este primer acto solemne de reparación en la villa natal de su marido. Constanze, casada en segundas nupcias con Georg Nikolaus Nissen —diplomático danés que sería el primer biógrafo de Mozart—, todavía pudo estar al tanto del primer festival musical, todo él a base de composiciones mozartianas, celebrado en 1842, y que sería, de hecho, el primero de los *Salzburger Festspiele*; la viuda de Mozart fallecería ese mismo año, que culminaría con la inauguración de un monumento dedicado al músico en el centro de la urbe.

En 1856, al cumplirse el centenario del nacimiento de Mozart, tuvo lugar un Festival conmemorativo, bajo la dirección de Alois Taux, y en el que participaron no menos de mil intérpretes entre coros, instrumentistas y solistas, una cifra asombrosa para la fecha. En 1870 se creó, bajo la inspiración de otro mozartiano impar, Karl Freiherr von Sterneck, la "Internationales Stiftung Mozarteum", la "Fundación Internacional del Mozarteum", organización que en 1877 y 1878 se responsabilizó de dos nuevos festivales, contando ya con la participación de la Filarmónica de Viena, que en el último de los años citados actuó bajo la batuta de Hans Richter. Se considera que estos dos festivales son antecedentes directos de lo que hoy denominamos *Festivales de Salzburgo*. Richter regresó a la villa en 1887, al cumplirse el centenario del estreno de *Don Giovanni*, ópera base de otro festival en ese año. En 1891, al cumplirse el centenario del fallecimiento del que ya era, por esas fechas, el *genius loci*, tuvo lugar un nuevo festival, comandado por Wilhelm Jahn. Diez años después, en 1901, es Josef Hellmesberger hijo quien dirige a la Filarmónica de Viena



La casa de Mozart

Foto: Dworsky





El Retorno de Ulises, Monteverdi / Henze

—que no ha faltado desde 1877— en varias jornadas musicales, y en 1904 lo hace Felix Mottl. En 1906 la experiencia vuelve a repetirse, pero esta vez con unas características particulares: son Gustav Mahler y Richard Strauss quienes acuden al frente de la Filarmonía, llevando el primero la producción completa —decorados de Alfred Roller— de la Opera de Viena de *Las bodas de Figaro*. En esas fechas, los dos grandes compositores-directores comentan con las autoridades locales la posibilidad de institucionalizar las esporádicas manifestaciones musicales en honor de Mozart. Arthur Nikisch, Franz Schalk y Felix Weintgartner apoyan esta idea en 1910, y se llega a hablar de un festival regular en Salzburgo a partir del verano de 1914, posibilidad que la Gran Guerra frustra.

### Hofmannsthal, Reinhardt y los demás

Si hubo un acta fundacional del festival más famoso de Europa, ésta la suscribieron en 1920 el escenógrafo Max Reinhardt, el literato Hugo von Hofmannsthal y el compositor Richard Strauss; no estaban solos, desde luego; junto a ellos, hombres que habían concurrido anteriormente a las esporádicas manifestaciones musicales de Salzburgo, como Franz Schalk o Alfred Roller, o los creadores de la "Salzburger Festspielhaus-Gemeinde" ("Comunidad de la Casa del Festival de Salzburgo"), Friedrich Gehmacher y Heinrich Damisch, o el director de orquesta y musicólogo Bernhard Paumgartner, primer responsable musical del nuevo festival. El 22 de agosto, ante la fachada de la Catedral, tenía lugar la primera representación de *Jedermann* (*Cualquier hombre*), moderno auto sacramental debido a Hofmannsthal y escenificado por Max Reinhardt; Bernhard Paumgartner escribió y dirigió la música

ca incidental de esta pieza, y Alexander Moissi fue el primer *rico-hombre* —la tragicomedia del *hombre rico* es el subtítulo de la creación de Hofmannsthal— de la historia. El primer Presidente del festival fue la persona que, a su vez, lo era de la "Festspielhaus-Gemeinde", Alexander, Príncipe Thurn y Taxis. Esa Presidencia pasó, en 1922, a Richard Strauss, que la mantendría hasta el año 24. Al hacerse cargo de la Presidencia, *el emperador de la música* —como un día le definiría Jascha Horenstein—, Strauss, optó a partir de ese año 22 por una intervención más activa en los eventos del *Festspiel*: así, si en 1921 Paumgartner había sido casi único responsable musical —con una celebrada interpretación del *Requiem*, entre otras páginas mozartianas—, en el 22 Strauss dirigió representaciones de *Così fan tutte* y *Don Giovanni* en el Stadttheater (en ese año Schalk dirigió también *Las bodas* y *El rapto del serrallo*); Alfred Roller realizó los decorados de todas estas representaciones y Hans Breuer se ocupó de la dirección escénica según producciones de la Opera de Viena.

### Un apunte de cronología

1923 y 1924 fueron años de vacío para Salzburgo y su recién nacido festival: la crisis económica imposibilitó la realización material de óperas y conciertos. Pero a partir de 1925 el *Festspiel* renace, con nuevas fuerzas y, fundamental, relevantes apoyos financieros, iniciando desde ese mismo año su vocación internacional: Bruno Walter, Karl Muck, Rudolf Serkin, el Cuarteto Rosé, Richard Mayr o Maria Ivogün se incorporan a la *plantilla* o *hodega* de Salzburgo, y Hugo von Hofmannsthal repone, siempre de la mano de Reinhardt, su ambiciosa obra *El gran teatro del mundo de Salzburgo*, inspirada en Calderón y que, con música de Einar Nilsson, se había estrenado en 1922 en la Collegienkirche; ahora la pieza va a servir



para la inauguración del Festspielhaus, la casa del festival —que es la sala que ahora denominamos Kleines Festspielhaus—, adaptada por el arquitecto Eduard Hütter a partir de las antiguas caballerizas de los Príncipes Arzobispos. El Profesor Clemens Holzmeister re-convierte toda la edificación en 1926, permitiendo una capacidad de 2.000 espectadores y construyendo lo que hoy son famosas fachada y foyer del conjunto. Desde esas fechas, una sucinta cronología puede darnos la evolución panorámica de la manifestación salzburguesa.

1925: Primera transmisión radiofónica desde el festival, *Don Giovanni*, dirigido por Karl Muck. Friedrich Hildmann asume la Presidencia del Festspiel.

1926 (7 de agosto): Inauguración del reformado Festspielhaus con obras corales de Beethoven, Mozart y Haydn bajo la dirección de Joseph Messner. Primera representación en la Felsenreitschule (la antigua Escuela de Equitación) y primera obra moderna en la programación del festival, *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss, dirigida por Clemens Krauss, debutante en Salzburgo. Heinrich Puthon es designado Presidente del Kuratorium (Consejo Directivo) del festival, cargo en el que permanecerá hasta 1960.

1927 (13 de agosto): Primera representación de ópera en el Festspielhaus, *Fidelio* de Beethoven, con dirección de Franz Schalk. Max Reinhardt escenifica *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, empleando la música incidental de Mendelssohn, montaje que llevará al cine en 1935, en colaboración con William Dieterle. La Ópera de Leningrado actúa como invitada en el Stadttheater y el Mozarteum.

1929-34: *El caballero de la rosa*, de Strauss, con dirección de Clemens Krauss.

1933: Max Reinhardt monta la primera parte del *Fausto* de Goethe, con música de Paumgartner, que dirige un joven maestro, Herbert von Karajan. Richard Strauss dirige *Fidelio*, Bruno Walter *Tristán, Orfeo y Euridice, Oberón y La flauta mágica*, Clemens Krauss *Rosenkavalier, Così fan tutte, Bodas de Figaro, Helena Egipciaca y La mujer sin sombra*; recital de Lotte Lehmann con Bruno Walter al piano.

1934: Krauss dirige *Elektra*, debut de Willem Mengelberg y de Arturo Toscanini.

1935: Toscanini dirige *Falstaff y Fidelio*, Weingartner *Bodas y Così*. Debut de Erich Kleiber, única actuación en el festival de Adrian Boult.

1936: Toscanini dirige *Los Maestros Cantores*, Bruno Walter *El corregidor de Wolf y la Tercera Sinfonía* de Mahler, Weingartner *Christus* de Liszt. Debut de Artur Rodzinski (*Sinfonía nº 1* de Shostakovich) y única actuación de Pierre Monteux.

1937: Ampliación del Festspielhaus, construcción de las salas de ensayo y del taller de decorados, obra de Holzmeister. Reparación de Hans Knappertsbusch con *Der Rosenkavalier y Elektra* (sólo había dirigido en 1929, *Las noches en los jardines de España*, con Magda Tagliaferro). Toscanini dirige *La flauta mágica* y Walter *Euryanthe*, última actuación del italiano en Salzburgo y última de Walter hasta 1950. Debut de Wilhelm Furtwaengler (*Novena* de Beethoven).

1938: Furtwaengler dirige *Maestros Cantores*, Knappertsbusch *Tannhäuser, Fidelio y Bodas de Figaro*. Debut de Karl Böhm, *Don Giovanni y Caballero de la rosa*.

1939: Knappertsbusch dirige *Freischütz*, Böhm *El rapto*.

1940: Sin representaciones de ópera, Böhm, Knap-

pertsbusch, Furtwaengler y Franz Lehar dirigen a la Filarmónica de Viena en el ciclo sinfónico.

1941: Böhm dirige *La flauta mágica*, Knappertsbusch *Don Giovanni*.

1942: Clemens Krauss dirige *Arabella*, montaje de Rudolf Hartmann. Debut de Ernest Ansermet (en el concierto, José Cubiles interpreta las *Noches de Falla*).

1944: La situación de guerra obliga a suprimir las actividades del festival, del que sólo llegan a brindarse el ensayo general de *El amor de Danae* de Strauss, dirigido por Krauss, y el concierto del 14 de agosto con Furtwaengler y la Filarmónica de Viena (*Octava Sinfonía* de Bruckner). El debut previsto de la Filarmónica de Berlín queda igualmente cancelado.

1945: Primer festival tras la guerra. Felix Prohaska dirige *El rapto* y la Orquesta del Mozarteum ofrece cinco conciertos, debutando en ellos Eugen Jochum. 1946: Debut de Carl Schuricht, John Barbirolli y Charles Munch.

1947: *La muerte de Dantón*, de Gottfried von Einem, primer estreno operístico en el festival, director Ferenc Fricsay (debut). Reparación de Otto Klemperer (sólo había actuado en 1933).

1948: Primera representación de ópera en la Felsenreitschule, *Orfeo y Euridice* de Gluck, con dirección musical de von Karajan, escénica de Oskar Fritz Schuch y decorados de Caspar Neher (Maria Cebotari como Euridice). Furtwaengler dirige *Fidelio* (Günther Rennert, director de escena), Krips *El rapto*, Karajan *Las bodas*, Fricsay *Le vin herbé* de Martin.

1949: Estreno de *Antígona* de Carl Orff, director Fricsay. Debut de George Szell con *El caballero de la rosa*, empleando los decorados y vestuario de Roller para el estreno. Furtwaengler dirige *La flauta mágica*. Reparación de Bruno Walter, dirigiendo *La canción de la tierra* de Mahler, con Kathleen Ferrier (única actuación en el festival). Comienzan las Mozart-Martineen, bajo la dirección de Paumgartner.

1950: Primeras audiciones en Salzburgo de *La violación de Lucrecia* de Britten, y de *Romeo y Julieta*, de Blacher, ambas con dirección de Krips. Furtwaengler dirige *Don Giovanni*. Debut de Rafael Kubelík. Conciertos de la Familia Trapp. El gobierno austriaco constituye un Fondo Federal anual destinado al Festspiel.

1951: Debut de Georg Solti con *Idomeneo*, Böhm dirige *Wozzeck*, Furtwaengler *Otelo*. Única actuación de Leopold Stokowski. Recitales de Friedrich Gulda (debut) y Clara Haskil.

1952: Clemens Krauss estrena *El amor de Danae*. Debut de Victor de Sabata (*Requiem* de Verdi), Igor Markevitch (*La consagración de la primavera*) y Paul Hindemith (única actuación).

1953: Estreno de *El proceso*, de von Einem, con dirección de Böhm. Primera representación de una ópera en el Palacio de la Residencia: *Così fan tutte*, director Böhm. Ballet de la Ópera de París, con Serge Lifar (debut). Debut de Guido Cantelli y de Wilhelm Backhaus.

1954: Estreno de *Penélope*, de Rolf Liebermann, dirección de George Szell. Furtwaengler dirige *Der Freischütz*, Böhm *Ariadne auf Naxos*. Debut de Dimitri Mitropoulos (Prokofiev: *Sinfonía nº 5*).

1955: Estreno de *Leyenda irlandesa*, de Werner Egk, director Szell. Debut de Rudolf Kempe (*Palestrina* de Pfitzner) y única actuación de Eugene Ormandy (*Concierto para orquesta* de Bartók). Solti dirige *La flauta*



mágica con decorados y vestuario de Oskar Kokoschka.

1956: En conmemoración de los 200 años del nacimiento de Mozart, Böhm dirige *Idomeneo* los días 27 y 29 de enero. Mitropoulos dirige *Don Giovanni*, Szell *El rapto*. Debut del New York City Ballet, de George Balanchine. Única actuación de Fritz Reiner (*Also sprach Zarathustra*). Primera *Liederabend* de Dietrich Fischer-Dieskau.

1957: Estreno de *La escuela de las mujeres*, de Liebermann, director Szell. Mitropoulos dirige *Elektra*, Karajan dirige *Fidelio* y *Falstaff* con sus propias puestas en escena. Debut en Salzburgo de la Filarmónica de Berlín con Karajan, Kubelik, Szell, Sawallisch y van Beinum (única actuación de este en Salzburgo). Primeros conciertos de música contemporánea, patrocinados por la SIMC, dirigidos por Karajan y Mitropoulos. Debut de Joseph Keilberth (*El rapto*), recitales de Lisa Della Casa, Seefried y Dermota. *Jedermann*, emitido por televisión.

1958: Karajan dirige *Don Carlos*, Keilberth *Arabella* y Mitropoulos *Vanessa*, con escenografía de Menotti. Debut de la Orquesta del Concertgebouw dirigida por Szell, Jochum, Mitropoulos y Sawallisch. Primer recital de Wilhelm Kempff en Salzburgo.

1959: Estreno de *Julietta*, de Heimo Erbse, con dirección de Antal Dorati (había debutado en 1946 acompañando a Yehudi Menuhin en un recital). Karl Böhm dirige *La mujer silenciosa* de R. Strauss, Szell *La flauta mágica*. Debut del Ballet de Jerome Robbins, de la Orquesta Nacional francesa (Solti, Szell, Rosenthal, Keilberth y Kempe) y de la Filarmónica de Nueva York (Bernstein, dirigiendo su *Sinfonía n.º 2*). Glenn Gould interpreta en recital la *Suite*, Op. 25 de Schönberg y las *Variaciones Goldberg* de Bach.

1960 (26 de julio): Inauguración del nuevo Festspielhaus (Grosses Festspielhaus, Gran Sala del Festival), construido por Holzmeister, con capacidad para 2.371 espectadores; representación de *El caballero de la rosa*, dirección y puesta en escena de von Karajan, con Elisabeth Schwarzkopf y Lisa Della Casa. Estreno de *El Misterio del nacimiento del Señor*, de Frank Martin, director Heinz Wallberg, puesta en escena de Margarete Wallmann. Debut de Alfred Brendel (*Segundo Concierto para piano* de Krenek. Mitropoulos dirige las *Variaciones Op. 31* de Schönberg y la *Octava Sinfonía* de Mahler).

1961: Estreno de *El camino montañoso a Falunm* de Rudolf Wagner-régeny, director Wallberg. Fricsay dirige *Idomeneo*, con Elisabeth Grümmer y Pilar Lorengar. Debut de la Staatskapelle de Dresde, con Franz Konwitschny, Szell, Keilberth, Caridis y Böhm. Primeros recitales de Nicolai Gedda, Hermann Prey, Christa Ludwig y Walter Berry. Rudolf Paumgartner, Presidente del festival.

1962: Karajan dirige *El trovador*, Böhm *Ifigenia en Aulide* de Gluck, y Peter Maag (debut) *Idomeneo*. Ballet del Siglo XX, de Maurice Béjart. Debut de William Steinberg, Paul Klezcki y Zubin Mehta.

1963: Inauguración del Kleines Festspielhaus remodelado por Hans Hoffman y Erich Engels (29 de julio), con capacidad para 1.343 espectadores; *Las bodas de Figaro*, dirección de Lorin Maazel (debut en Salzburgo), escenografía de Gustav Rudolf Sellner. Debut de la Filarmónica Checa y Karel Ancerl (otros directores: Szell, Sawallisch, Maazel y Georgescu).

1964: Sawallisch dirige *Macbeth*, Karajan *Elektra*. Debut de Sviatoslav Richter y única actuación de Van Cliburn.

1965: Leopold Lindtberg escenifica las dos partes del *Fausto* de Goethe. Karajan estrena su producción de *Boris Godunov*, con Nicolai Ghiaurov, que se repite en 1966 y 1967. Debut de Kurt Sanderling, con la Staatskapelle Dresden (*Octava Sinfonía* de Shostakovich) y de Claudio Abbado con la Filarmónica de Viena (*Segunda Sinfonía* de Mahler). Debut pianístico de Daniel Barenboim. Conciertos en homenaje a Anton Webern a cargo de Die reihe y Friedrich Cerha, y el Cuarteto La Salle. Primer recital de Arturo Benedetti Michelangeli y primera *Liederabend* de Fritz Wunderlich.

1966: Estreno de *Los Basaridas*, de Hans Werner Henze, con dirección de Christoph von Dohnányi (había debutado en una *Serenade* de 1962). Karajan dirige *Carmen*. Debut de Seiji Ozawa. Ballet de Mariemma. Primer recital de Leonid Kogan.

1967: Leopold Hager dirige *Ascanio in Alba*, Mehta *El rapto*. Debut de la Orquesta de Cleveland (Szell y Karajan).

1968: Abbado dirige *El barbero de Sevilla* (producción de Jean-Pierre Ponelle, debut en el festival), Rolf Maedel, *Representatione di Anima e di Corpo* de Cavalieri (producción de Herbert Graf) y Bernhard Konz, *Zaide* de Mozart. Debut de Alexis Weissenberg (Chopin: *Concierto n.º 1*).

1969: Ozawa dirige *Così fan tutte* (producción de Ponelle), Hager *Bastián y Bastiana*. Debut de la Orquesta de París (Karajan, Baudo, Ozawa). Debut de Mstislav Rostropovitch (Tchaikovsky: *Variaciones Rococó*). Debut de Eliahu Inbal y de Emil Gilels (Beethoven: *Concierto n.º 3*). Primera *Liederabend* de Peter Schreier y primer recital de Bruno Leonardo Gelber.



Vista de la ciudad





Capriccio, Strauss, 1985

1970 (26 de julio): Inauguración de la Felsenreitschule, reconstruida por Holzmeister, con capacidad para 1.568 espectadores; *Fidelio*, dirigido por Boehm, montaje de Rennert. Karajan dirige su producción de *Otello*, con decorados de Günther Schneider-Siemssen. Debut de Carlo Maria Giulini y Kurt Masur. Primera *Liederabend* de Gundula Janowitz.

1971: Fallecimiento de Paumgartner al comenzar el festival (27 de julio); Josef Kaut es designado Presidente del *Kuratorium*. Conz dirige *Orfeo* de Monteverdi, Hager *Mitridate*. Debut de Riccardo Muti con *Don Pasquale*. Debut de Vaclav Neumann con la Filarmónica Checa y de la Orquesta Sinfónica de la ORF austriaca (Milan Horvat y Carl Melles, directores), con estrenos de Berio (*Sinfonía*) y Ligeti (*Requiem*) en Salzburgo. Debut de Yuri Temirkanov (Prokofiev: *Sinfonía n.º 3*).

1972: Constitución de un *Direktorium* del festival, formado por Josef Kaut (Presidente), Friedrich Gehmacher, Ernst Haeusserman, Herbert von Karajan y Gerhard Wimberger, que designa a Tassilo Nekola Director del *Festspiel*. Nuevo montaje de *Las bodas de Figaro* (Ponelle), dirigido por Karajan (Krause, Stratas, Berry, Berganza). Debut de Michael Gielen (Nono: *Composizione 2*), Jesús López Cobos (Schumann: *Sinfonía n.º 2*), Itzhak Perlman (Mozart: *Concierto para violín, K. 218*) y David Oistrakh —como solista y director—; primer recital de Teresa Berganza.

1972-77: *Così fan tutte*, producción de Günther Rennert, dirección Böhm (Janowitz, Fassbaender, Dieskau, Grist, Schreier, Prey).

1973: Estreno de *De temporum fine comoedia*, de Orff, producción de August Everding, dirección Karajan. Única actuación de Bruno Maderna, debut de la Sinfónica de Londres (Previn, Böhm, Sawallisch, Ozawa, Abbado), de Janet Baker (Mahler: *Rückert-Lieder*) y de Maurizio Pollini (Chopin: *Concierto n.º 2*).

1974: Karajan dirige *La flauta mágica*, en montaje de Giorgio Strehler, Böhm *La mujer sin sombra* con producción de Rennert. Debut de Colin Davis y de Andrei Gavrilov.

1975-78: *Don Carlos*, producción y dirección de Karajan.

1975: Reparición de Leonard Bernstein con la Sinfónica de Londres (Sibelius: *Sinfonía n.º 5*) y la Filarmónica de Viena (Mahler: *Sinfonía n.º 8*). Debut de James Levine. Recitales de Leontyne Price y Galina Vishnevskaja.

1976: Levine dirige *La clemenza di Tito*, con montaje de Ponelle; Böhm dirige *Idomeneo*, escenografía de Rudolf Sellner. Debut de Gidon Kremer, Herbert Blomstedt (con la Staatskapelle Dresden) y Gennadi Rozhdestvenski (Bruckner: *Sinfonía n.º 3*). Primer recital de Luciano Pavarotti.

1977: Heinrich Wiesmüller sucede a Friedrich Gemacher en el *Direktorium*. *Il Sant' Alessio* de Landi en la Felsenreitschule, montaje de Everding y Ponelle, dirección Maag. Karajan dirige su producción de *Salome*, con Hildegard Behrens (debut), Böhm dirige *Don Giovanni* (producción de Ponelle). Debut de Geró Albrecht (Honegger: *Jean d'Arc au bucher*), Jessye Norman (Mahler: *Sinfonía n.º 2*) y Krystian Zimerman (recital). Primera *Liederabend* de Brigitte Fassbaender.

1978: *La flauta mágica*, escenificación de Ponelle en la Flesereitschule, dirección Levine. Dohnányi dirige *El caballero de la rosa*, con Gundula Janowitz, montaje de Rennert. Debut de la Orquesta de Chicago, director Solti: estreno en Europa de la *Cuarta Sinfonía* de Tippett. Primera *Liederabend* de Ileana Cotrubas.

1978: *La flauta mágica*, Ponelle/Levine.

1979: Böhm dirige *Ariadne auf Naxos*, producción de Dieter Dorn. Karajan dirige su producción de *Aida*. Debut de la Orquesta Juvenil de la Comunidad Económica Europea, director Abbado, y de la Filarmónica de Israel, director Bernstein. Homenaje a Karl Böhm (27 de agosto) con motivo de su 85 cumpleaños.

1980: Otto Sertl es designado Secretario General del *Festspiel*. Levine dirige *Los cuentos de Hoffmann*, con Plácido Domingo, producción de Ponelle. Maazel dirige *El rapto* con montaje de Filippo Sanjust. Orquesta Nacional de Francia, director Maazel. Estreno de *Carlos V* de Krenek en la nueva versión de concierto, con Theo Adam, director Albrecht. Estreno



en Europa de la *Segunda Sinfonía* de Penderecki (Filarmónica de Nueva York, Mehta).

1981: Karl Böhm fallece durante el festival (14 de agosto). Estreno de *Baal*, de Friedrich Cerha, dirección Dohnanyi, montaje de Otto Schenk, con Theo Adam. Karajan dirige su producción de *Falstaff*. Debut de Vladimir Ashkenazy, primera *Liederabend* de Lucía Popp.

1982: Maazel dirige *Fidelio*, producción de Lindtberg, con Eva Marton (debut). Muti dirige *Così*, producción de Michael Hampe. *Penthesilea* de Schoeck en versión de concierto, director Albrecht, con Helena Dernes. Debut de Klaus Tennstedt (Mahler: *Décima Sinfonía* - Adagio).

1983: Karajan retoma su producción de *El caballero de la rosa*, con Ana Tomowa-Sintow. Levine dirige *Idomeneo*, con Pavarotti, producción de Ponelle.

1984: Alfred Moser sucede a Josef Kaut como Presidente del *Festspiel*. Estreno de *La vera storia*, de Luciano Berio, producción de Gotz Friedrich. Debut de Riccardo Chailly en el montaje de *Macbeth* de Piero Faggioni. Conflicto de Karajan con la Filarmónica de Berlín, que por vez primera desde 1957 no acude al Festival.

1985: *Il ritorno d'Ulises*, de Monteverdi, versión Henze, producción de Michael Hampe y dirección de Jeffrey Tate. *Capriccio*, de R. Strauss, montaje de Johannes Schaaf, dirección de Horst Stein, sustituyendo a Klaus Tennstedt, que no acude a Salzburgo. Karajan retoma su producción de *Carmen*, con Agnes Baltsa y José Carreras. Versión de concierto de *San Francisco de Asís* de Messiaen. Director: Zagrosek.

José Luis Pérez de Arteaga

# SALZBURGER

# FESTSPIELE 1986

## Conciertos

- 27. Filarmónica de Viena. Director: R. Muti. Radu Lupu, piano. Obras Mozart y Bruckner.
- 4. Coro de la Opera del Estado de Viena. Coro de la Sociedad de amigos de la música. Filarmónica de Viena. Director: L. Maazel. Mahler: *8.ª sinfonía*.
- 8. Orquesta de cámara europea. Director: C. Abbado. Jessye Norman, soprano. Obras Schubert, Mahler y Brahms.
- 10. Orquesta y Coro ORF. Director: Lothar Zagrosek. F. Martin: *Golgotha*.
- 17. Filarmónica de Viena. Director: H. von Karajan. Bruckner: *8.ª sinfonía*.
- 24. Filarmónica de Viena. Director: Seiji Ozawa. M. Argerich, piano. Obras Beethoven, Liszt y Strauss.
- 27. Filarmónica de Berlín. Coro de la Sociedad de amigos de la música. Director: H. von Karajan. Beethoven: *Misa solemne*.
- 30. Filarmónica de Viena. Director: C. Abbado. Maurizio Pollini, piano. Obras Weber y Beethoven.

- 29. Andrei Gavrilov, piano. Obras Scriabin y Rachmaninoff.
- 1. Claudio Arrau, piano. Obras Liszt.
- 17. Krystian Zimerman, piano. Obras Mozart, Beethoven, Chopin y Szymanowski.
- 24. Maurizio Pollini, piano. Programa por determinar.
- 29. Wladimir Ashkenazy, piano. Obras de Schubert y Schumann.

## Recitales de Lieder

- 31. Jessye Norman. Programa y acompañante no determinados.
- 6. F. Araiza, Irwin Gage. Schubert: *Die Winterreise*.
- 14. P. Schreier, Marián Lapsansky. Schumann: *Liederkreis*. Janacek: *Diario del desaparecido*.
- 15. C. Ludwig, E. Werba. Obras Brahms, Schubert, Mahler y Mendelssohn.
- 18. F. von Stade, Martin Katz. Obras Faure, Schubert, Mahler y Copland.
- 26. M. Horne, M. Katz. Obras Schubert, Barber, Respighi, Verdi y Wolf.
- 30. D. Fischer-Dieskau, Hartmut Holl. Wolf: *Morike-lieder*.



26. JULI - 31. AUGUST

### Martín Mozart

6 programas entre el 2 de julio y el 31 de agosto.

### Conciertos de cámara

- 28. I solisti veneti. Director: Claudio Scimone. Obras Vivaldi, Rolla, Paganini y Rossini.
- 13. Conjunto Viena-Berlín. James Levine, piano. Obras Beethoven, Poulenc, Ligeti, Mozart.
- 28. Cuarteto de cuerda de Tokyo. Obras Mozart, Beethoven y Debussy.

LA NOZZE DI FIGARO (W. A. Mozart)  
Dirección: J. Levine. Producción: J.P. Ponelle. Reparto: Popp/Cuberli, Battle, Murray, Taillon, Cassinelli, Daviá, Denis, Furlanetto, von Kannen, Morris. Agosto 2, 6, 9, 16, 19, 23, 30.

DIE SCHWARZE MASKE (Christof Penderecki). Dirección: W. Nelsson. Producción: Kupfer. Escenografía y vestuario: Schavernoeh y Heinrich. Reparto: Barstow, Jahn, Lipsek, Zednik, Reich. Agosto: 15, 18, 22, 27.

CARMEN (George Bizet)  
Dirección: H. V. Karajan. Producción: G.S. Siemssen. Reparto: Baltsa, Carreras, D'Amico, Van Dam. Julio 26, 30. Agosto 11, 14, 21, 25.

CAPRICCIO (Richard Strauss)  
Dirección: Horst Stein. Producción: Schaaf. Escenografía: Reinhardt. Reparto: Tomowa-Sintow, Schmidt, Scarabelli, Bichner, Ballo, Grundheber, Schone.

DIE ZAUBERFLOTE (W. A. Mozart)  
Dirección: J. Levine. Producción: J.P. Ponelle. Reparto: Blasi, Hass, Lilowa, King, Winbergh, Boesch, Moll/Polgár, Rydl. Julio 28. Agosto: 1, 5, 8, 12, 20, 26, 28.

LE MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN (Debussy/D'Annuzio). Dirección: Cambreling. Producción: M. Bejart. Reparto: Alliot-Lugaz, Barbaux, Galante, Ligi. Agosto 12, 13, 15.

JEPHTA (G.F. Haendel)  
Dirección: Weikert. Producción: Mirdita. Reparto: Lenz, Linos, Simonida, Esswood, Hollweg, Ourth. Julio 27, 28, 31. Agosto 1,

RECITALES de Robert Holl (Julio 29); James King (Agosto 4); Piero Cappuccilli (Agosto 5); Bernd Weikl (Agosto 8); Eberhard Buchner (Agosto 10).





# EDIMBURGO

**S**i bien los años cuarenta no fueron la Edad de Oro de Edimburgo, en cambio sí supusieron un florecimiento de las artes que, de todos modos, nunca habían dejado de estar presentes en la ciudad escocesa. El Festival Internacional de Música y Drama de Edimburgo fue planteado por primera vez durante una comida en un restaurante de la plaza Hannover de Londres, hacia fines de 1944. Rudolf Bing, primer director de dicho festival, que posteriormente se haría famoso como intendente de la Metropolitan Opera de Nueva York, estaba convencido de que había que rechazar la idea de celebrar acontecimientos musicales y operísticos en centros que no reunieran las condiciones adecuadas, y deseaba considerar las posibilidades de instaurar un festival del estilo de los anteriores a la guerra en el Reino Unido durante el verano de 1946. Estaba seguro de que esta empresa, llevada a cabo con éxito, podría tener un significado más temporal, estableciendo en Gran Bretaña un centro mundial para los amantes de la música, la ópera, el teatro, el ballet y las artes gráficas. Por supuesto se requerían ciertas condiciones previas para la elección del lugar adecuado. Debería tratarse de una ciudad de dimensiones razonables, capaz de absorber una población comprendida entre 50.000 y 150.000 visitantes durante tres semanas al año. Debería tener, como Salzburgo, un considerable atractivo estético, estando además situada en un marco paisajístico agradable. Tendría que contar con un número suficiente de teatros, salas de conciertos y espacios abiertos para confeccionar un ambicioso y variado programa. Y sobre todo habría de tratarse de una ciudad capaz de hacer del festival su mayor preocupación. Así, al año siguiente, en 1947, tuvo lugar el primer Festival de Edimburgo.

En ese verano de 1947 la ciudad escocesa tuvo como visitantes, entre otros, a la Orquesta de Conciertos Colonne, a Bruno Walter con la Filarmónica de Viena, el magnífico cuarteto compuesto nada menos que por Schnabel, Szigeti, Primrose y Fournier, la Opera de Glyndebourne, etc. Kathleen Ferrier cantó en el Usher Hall con Walter y la Filarmónica vienesa, siendo éste su primer concierto con el citado maestro. Su interpretación de *La canción de la tierra* ha pasado a la historia como uno de los más grandes acontecimientos del festival. Rudolf Bing la había recomendado a Bruno Walter como "una joven y prometedora cantante", después de que el director alemán hubiera expresado serias dudas sobre la posibilidad de encontrar una contralto adecuada para la partitura mahleriana. Después de su primer encuentro con ella Bruno Walter escribió: "Reconocí con placer que

estaba ante una de las más grandes cantantes de nuestro tiempo, una voz de rara belleza, con emisión natural, cálida expresividad y una innata comprensión de la frase musical; en suma, una gran personalidad. Desde ese momento comenzó una unión artística que fue una de las más felices experiencias de mi vida como músico." En 1949 Kathleen Ferrier dio su primer recital de Lieder con Walter en el piano interpretando canciones de Schubert, Schumann y Brahms, acontecimiento felizmente recogido en disco y que, 37 años después de su publicación, aparece ahora por primera vez en España (ver comentario de S.M.B. en las páginas de la crítica discográfica).

## Batutas y Centurias

La primera sorpresa que se siente al revisar la programación del Festival de Edimburgo a lo largo de su historia es el despliegue de orquestas y directores importantes que han frecuentado la ciudad escocesa. En 1949 Alemania, Suiza y Francia enviaron orquestas. Al año siguiente acudió también el conjunto sinfónico de la Radio de Dinamarca, dirigido por Fritz Busch, quien habría de seguir manteniendo una estrecha colaboración con dicho festival. En el mismo año también empezó a participar La Scala de Milán y en 1951 comenzaron a acudir a él las agrupaciones americanas: la Filarmónico-Sinfónica de Nueva York con maestros tan dispares como Bruno Walter y Dimitri Mitropoulos; la Sinfónica de Boston, la de Pittsburgh... Detengámonos por un momento en el comentario de Sir Neville Cardus sobre la actuación de la primera de las orquestas citadas: "La Filarmó-



nico-Sinfónica de Nueva York sufrió una increíble transformación cuando en dos tardes consecutivas tocó bajo batutas tan temperamentalmente distintas como Mitropoulos y Walter. Los asistentes escucharon verdaderamente a dos orquestas diferentes. Con el director griego el sonido del conjunto neoyorkino fue de una perfilada brillantez, dándole a la interpretación un temperamento y carácter que podríamos calificar como *propio del Nuevo Mundo*. Con Bruno Walter, sin perder su virtuosismo y eficacia, la orquesta plasmó a la perfección el sabor del *Viejo Mundo*, con una tradición que la hizo sonar igual a la Filarmonía de Viena." Algunos años más tarde, en 1955, los músicos neoyorquinos volvieron a aparecer en Edimburgo, esta vez con batutas de la talla de Guido Cantelli y George Szell. Este último habría de ser, en 1967, el gran protagonista de la vigésima quinta edición del festival al acudir a él con la Orquesta de Cleveland. En su habitual columna en el Scotsman, el crítico musical Conrad Wilson comentaba dicha visita: "La orquesta se encontraba al final de una larga gira por Europa, pero respondió a su director con la vitalidad rítmica, el equilibrio y la espontánea belleza de sonido que han hecho de ella, bajo la dirección de Szell, quizá la mejor orquesta americana." En 1970 la organización del Festival volvió a invitar a Szell, pero éste, aquejado ya de una enfermedad que poco después le ocasionaría la muerte, tuvo que rechazar el compromiso. Su desaparición fue un duro golpe para la vida musical de todo el mundo y, en especial, para Edimburgo, que en ese mismo año se vio también privada de otro gran director: Sir John Barbirolli.

Tras el fallecimiento de estos dos grandes músicos, comenzó para el festival una nueva década marcada por un sentimiento de pérdida irreparable, pero también de renovación. Entre las nuevas batutas que empezaron a acudir al festival a partir de esta fecha hay que destacar sin duda a Carlo Maria Giulini; éste había hecho ya su aparición en el King's Theatre de esta ciudad en 1955 sustituyendo a Vittorio Gui que se había puesto enfermo. Dirigió en aquella ocasión a la Royal Philharmonic Orchestra en una magistral interpretación del *Falstaff* verdiano, dando muestras ante el auditorio de esas magníficas cualidades que le han hecho famoso, sobre todo el regocijo y humanidad en el acto de hacer música.



La ópera en Edimburgo

Por su historia y geografía Edimburgo es una ciudad especialmente apropiada para la ópera. Fue una feliz coincidencia que el primer director del Festival fuese un hombre de teatro, además de ser el principal responsable de la Opera de Glyndebourne. Naturalmente llevó consigo el elenco de esta ópera a Escocia. No existía en 1947 en Inglaterra ninguna otra compañía capaz de lograr el nivel requerido para un festival internacional. En la década de los 30 Fritz Busch y Karl Ebert habían logrado unos resultados artísticos incomparables en las representaciones de algunas óperas de Mozart; no era por tanto extraño que la primera puesta en escena del Festival fuera *Las bodas de Figaro*, ópera con la que el conjunto de Glyndebourne se había hecho famoso en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Esta misma compañía también representó el *Macbeth* de Verdi que ya había dado con anterioridad en 1938; de este modo, el público asistente al festival de aquel año pudo ser testigo de una bella experiencia musical, porque ¿qué podía resultar más renovador y vital, después de los oscuros años de la guerra, que Mozart y Verdi? Al año siguiente Glyndebourne presentó una nueva producción del *Così fan tutte* mozartiano, que, como años más tarde declararía el crítico Dyneley Hussey, "consiguó una perfección clásica como no se había dado hasta entonces en la historia de esta ópera". Finalmente, en 1950, llegó Sir Thomas Beecham, bajo cuya batuta la Royal Philharmonic Orchestra realizó una versión de la *Ariadna en Naxos* de incomparable belleza y expresividad.

Con el transcurso de los años el Festival iba adquiriendo tendencias más experimentales, sin dejar por ello de llevar a la escena las obras más representativas del repertorio; de este modo convivieron obras como





*La fuerza del destino*, *El barbero de Sevilla* e *I Puritani* junto a *La voix humaine* con libreto de Jean Cocteau y música de Poulenc, y *Arlequino* de Busoni. Años más tarde la Opera de Hamburgo, asistente habitual al Festival desde 1952, representó el *Edipo* de Cocteau/Stravinsky, con dirección musical del compositor y la colaboración del propio Cocteau como narrador. La intervención del escritor francés no sólo dio prestigio al Festival, sino que logró enfatizar el enorme contraste entre la debilidad del hombre moderno y el poderoso efecto del aparato político establecido en un mundo de fuerzas terroríficas donde se ignora por completo el destino personal del individuo. El efecto fue memorable sobre todo porque la presencia de una figura en frac daba una nueva perspectiva al drama clásico. De este modo el Festival, con la introducción de elementos vanguardistas, contribuía al desarrollo del teatro moderno.

En su tercera visita, la Opera de Hamburgo puso en escena *El holandés errante* wagneriano. Rolf Liebermann, intendente general del conjunto hamburgués, concebía la ópera como teatro, lo cual queda bien demostrado en el hecho de haber contratado al genial Wieland Wagner como productor y director escénico de la citada ópera. En esta ocasión el movimiento de coros fue relegado a la oscuridad y sólo iluminado en sus momentos más sobresalientes; así por ejemplo, el coro de hilanderas del acto segundo surgió poco a poco de la oscuridad siendo iluminado suave y misteriosamente. La música parecía salir de la oscuridad y volver a ella. De este modo el simbolismo musical fue paralelo al escénico.

El temperamento alemán estuvo fuertemente contrastado por la presencia de La Scala de Milán a partir de 1957. El impulso vital italiano estuvo presente incluso en las calles de Edimburgo y, por supuesto, a mayor escala, en el King's Theatre, donde se representaron *El turco en Italia*, *Elixir de amor*, *El matrimonio secreto* y *La sonámbula*. El plato fuerte fue la intervención en la última de las citadas de María Callas; Andrew Porter, crítico musical del Financial Times, escribía: "... de todos los cantantes de ópera ella es la que posee la mayor habilidad para crear un personaje... ¿Quién sino la Callas puede mostrar en cada gesto y en cada mirada esa elegancia a la vez que realismo propia del mejor lienzo de Albani?..." A su vez,

Christopher Grieg, en el Scotsman, comentaba: "... María Callas inflamó al auditorio con un entusiasmo febril sin paralelo en la historia de los anales operísticos del festival."

Los asistentes al festival de 1958 tuvieron ocasión de presenciar en el King's Theatre *La vida breve* de Manuel de Falla, cantada enteramente en español por Victoria de los Angeles, cuya interpretación llena de estilo y luminosidad hizo de su actuación algo especialmente memorable.

Citar simplemente los más destacados acontecimientos que han tenido lugar desde la inauguración del Festival hasta nuestros días sobrepasaría con mucho los límites impuestos a este artículo; señalamos en consecuencia dos importantes intervenciones, ya en la década de los setenta. La primera de ellas, de 1971, fue la puesta en escena de *La Cenerentola* de Rossini en colaboración con el "Maggio Musicale Fiorentino"; bajo la dirección general de Claudio Abbado actuaron en esa ocasión la Orquesta Sinfónica de Londres, los coros de la Opera Escocesa y solistas de la talla de Teresa Berganza, Renato Capecchi, Luigi Alva y Paolo Montarsolo. Otro punto culminante de la historia de Edimburgo fue la reaparición de Birgit Nilsson en el papel de la *Elektra* de Richard Strauss en 1974. El *pathos* y el terror insuflados al personaje sobrecogieron al auditorio, logrando dar toda la dimensión trágica de la heroína griega.

Una de las últimas manifestaciones operísticas del Festival fue el Acto 2º del *Lohengrin* wagneriano en versión de concierto dirigido por Claudio Abbado. Quien esto firma tuvo la suerte de asistir a esta soberbia demostración de inteligencia, vitalidad y delicadeza por parte del maestro italiano, quien puso de relieve sobre todo el parentesco de esta música con el mundo de Weber. Aunque las aportaciones vocales fueron discutibles (exceptuadas Rosalind Plowright y la pequeña intervención de Siegfried Jerusalem), la actuación de la Sinfónica londinense y el Coro del Festival de Edimburgo fue realmente espectacular en el mejor de los sentidos. En fin, una interpretación totalmente acorde con, hoy por hoy, la indudable categoría artística de uno de los festivales más atractivos del viejo continente.

Enrique Pérez Adrián





# GRANADA

**A**LGUIEN dijo que Manolete era el franquismo hecho toro. Ni entro ni salgo. Ignoro ese medio. Pero me sedujeron las razones: para ese alguien, era toreo irracional, gesto sin contenido, chulería con capote... Por lo mismo, o por algo semejante, los llamados Festivales de España eran el franquismo hecho cultura (lo cual puede parecer, por incompatibilidad, la cuadratura del círculo). La preeminencia del gesto sobre la reflexión, el carácter de ocasionalidad (propio de todo Festival, pero más propio de la cultura en el franquismo, que la despreciaba), la primacía del *marco incomparable*, la improvisación, el caciquismo... Por eso el festival por antonomasia de esos festivales franquistas, acaso más aún que el de Santander, era el de Música y Danza de Granada, que este mes va a celebrar su XXXV edición.

Ese tono alcanza no sólo a una serie de restos más o menos en extinción, que aún aparecen en celebraciones recientes del Festival. También alcanza a la documentación que nos es dado consultar hacia el pasado. ¡Cuánta loa, cuántos ojos en blanco, cuánto entusiasmo que oculta quién sabe qué tipo de agradecimientos! ¡Qué escasa referencia al carácter no ya elitista, ni siquiera oligárquico, sino de amiguetes, de las primeras ediciones del Festival! ¡Qué poco sentido crítico para unas ediciones que deberían contar por la música escuchada y por la danza allí vista, no por la belleza que nadie discute del dichoso Patio de los Leones o del de los Arrayanes, tan escasamente apropiados para conciertos!

El Festival de Granada surgió en 1952 y fue producto de varios entusiasmos que se fueron abriendo paso en instancias oficiales: el de Antonio de las Heras, Secretario General de la Comisaría de la Música en tiempos de Turina y posteriores; Antonio Gallego Burín, alcalde de Granada y más tarde (1951) Director General de Bellas Artes; Manuel Sola, Ataúlfo Argenta, Antonio Fernández Cid... La primera edición, con antecedente en los Concursos del Corpus en esa ciudad, tuvo una precaria organización de carácter improvisado. Andando el tiempo la Administración del Estado se apropiará del Festival, aunque desde el principio, en rigor, es suyo. Por el momento, es poco más que la obra de unos cuantos entusiastas que van a hacer (estamos en 1952, en una España donde el descamisamiento sólo era azul marino) un festival de tiros largos.

## Normativa

El Festival dependió desde entonces de la Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Educación Nacional, aunque otras unidades de la Administración del Estado (Turismo y Relaciones Culturales) y de la Administración local prestaban su concurso. Desde 1953 aparece como presidente de honor nada menos que el Capitán General de la Región. En 1955 es instituido un Comité Ejecutivo, instancia de larga vida que garantizará el funcionamiento del Festival en adelante, aunque el concurso individual y el entusiasmo continúe siendo un elemento imprescindible a la hora de traer artistas o salvar dificultades de organización.

Dos disposiciones importantes han regulado desde 1970 el Festival de Granada. En el Boletín Oficial del Estado de 15 de julio de 1970 aparecía la Orden Ministerial (Educación y Ciencia) de 27 de junio anterior, que establecía: «El Festival Internacional de Música y Danza de Granada será organizado por la Dirección General de Bellas Artes a través de la Comisaría General de la Música, a la que corresponderá su programación, con la asistencia del Comisario del Festival» (artículo 1). Una novedad de esa disposición fue la de crear el Curso «Manuel de Falla» —ya existía desde hacía años la colaboración de la Cátedra dedicada al músico gaditano, tan unido a Granada—, curso que se integraba en el Festival. «Este curso cubriría las enseñanzas superiores de la Música en un alto nivel de perfeccionamiento, de modo que contribuya a completar y orientar con el máximo rango la cultura musical, atendiendo especialmente a los problemas más actuales de la creación e interpretación» (artículo 2). Al frente de este Curso estuvo desde entonces el músico y publicista Antonio Iglesias. El Festival era promovido por un Patronato presidido por el Director de Bellas Artes, con dos Vicepresidentes: el Comisario General de Música y el Gobernador Civil de Granada; se indicaba una amplia serie de vocales (Rector, Alcalde, Presidente de la Diputación, Patronato de la Alhambra, etc.). Al frente había un Comisario, de carácter honorífico, nombrado y separado libremente.

En 1978 el Festival pasó a depender del Ministerio de Cultura. Muchas voces se alzaron contra este *traspaso*, no porque Cultura no fuera el medio natural de la música y del Festival (el año anterior había sido creada la Dirección General de Música), sino por la







Concierto en el Palacio de Carlos V

proverbial desconfianza de buena parte de la Administración del Estado hacia el Departamento de Cultura, heredero del Ministerio de Información y Turismo, considerado poco ágil y eficaz.

Surgió entonces el proceso de trasposos de competencias y servicios periféricos a los Entes Preautonómicos, y pronto Comunidades Autónomas, y la suerte del Festival (como también la de su marco, la Alhambra) fue cuestionada: ¿debía traspasarse a la Comunidad Autónoma, como se haría con el Festival de Mérida y otros? ¿O debía mantenerse como el Festival español por excelencia, la niña mimada de la Administración del Estado en la especialidad? Pasó el tiempo, se impuso la colaboración entre las instancias centrales, autonómicas y locales, y se llegó a la Orden Ministerial de 13 de septiembre de 1984: Granada era la sede del Festival, que se convertía así en una manifestación cultural de la Administración del Estado, aunque en estrecha colaboración con Comunidad Autónoma y Ayuntamiento.

El Patronato está presidido por el Ministerio de Cultura, de quien depende una Comisaría Ejecutiva, y cuenta con un Consejo de Dirección (Ministro, Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía y Alcalde de Granada). Aparecen como vocales diversos cargos de las tres administraciones, más el Rector y el Director del Patronato de la Alhambra. El Director de la Comisaría, en la actualidad el musicólogo Antonio Martín Moreno, sigue siendo honorífico. Se trata, evidentemente, de una adecuada solución de compromiso ante la nueva situación creada por el fenómeno autonómico, pero a eso hay que añadir un elemento siempre latente, la rivalidad entre Granada y Sevilla: el Festival (y la representación municipal en su Patronato) parece una aceptación de que, si bien Sevilla es la capital política de la Comunidad Autónoma, Granada sería su capital cultural.

### Orquestas

Entre 1952 y 1970 pudieron escucharse en Granada algunos excelentes solistas, se vieron unos cuantos

magníficos bailarines y se apreció la capacidad de varias batutas, pero no apareció por allí ninguna orquesta sinfónica que no fuera la Nacional. La Orden Ministerial de 27 de junio de 1970 no sólo marca la estructuración organizativa del Festival. Marca también su principio de luna de miel con la Administración del Estado... y su mayor provisión presupuestaria, objeto de iras en otras áreas geográficas españolas. Y es al año siguiente cuando acude la primera orquesta extranjera, la Filarmónica del Estado Húngaro, dirigida nada menos que por Janos Ferencsik. Las orquestas del Este acudirían a menudo al Festival, pero ahora las calidades van en aumento: Filarmónica Checa con Vaclav Neumann (como este año) en 1975, Staatskapelle de Dresde con Blomstedt en 1980, Filarmónica de Leningrado con Mravinski en 1982. Pero algunas de las mejores occidentales hacen también su aparición: O.R.T.F. con Fournet (1972), Filarmónica de Berlín con Karajan (1973), Sinfónica de Londres con Leinsdorf (1974), Radio de Stuttgart con Celibidache (1976), París con Barenboim (1981), Concertgebouw de Amsterdam con Haitink (1984)... Junto a ellas destacan algunas orquestas de cámara importantes (la verdad es que no son muchas para 34 años): I Musici (1959 y 1976), Los Angeles Chamber con Marriner (1974), Academia de St.-Martin-in-the-Fields con Iona Brown (1975 y 1981), English Chamber con José Luis García Asensio (1978), Holandesa de Cámara con Ros Marbá (1983)... Nadie parece haberse planteado, de momento, traer orquestas de cámara con instrumentos adecuados para el Clasicismo y el Barroco. Pero eso es muy propio de toda España, donde Harnoncourt sólo ha venido una vez (Barcelona, 1981).

### Cámara y solistas

Granada ha presenciado la actuación de algunas formaciones de cámara realmente importantes, aunque a veces se les metiera un poco forzosamente en un rincón del Patio de los Leones o en los Embajadores. Allí actuaron cuartetos como el Vegh (dos veces), el



Italiano (tres), el Parrenin, el Novak y el Gabrieli; o conjuntos como los Percusionistas de Estrasburgo, Diabolus in Musica, Clemencic Consort y The Scholars.

Pero los solistas, los nombres individuales, suelen ser el gran atractivo del Festival. Pensemos en algunas de las batutas que dirigieron la Nacional después de la muerte de Argenta: Serge Baudo (1969), Antal Dorati (1968), Paul Kletzki (1966), Rafael Kubelik (1969), Jean Martinon (1967), Zubin Mehta (1964 y 1968), Charles Munch (1964), Mario Rossi (1965), Hermann Scherchen (1965)... Es decir, algunos nombres del presente que ya no se ven por Granada, y algunos de los grandes directores del pasado, a los que habría que añadir a Carl Schuricht, que dirigió a la Nacional en vida de Argenta (en 1955), y que era una de las batutas habitualmente invitadas de esta orquesta.

Por esa razón es posible reunir los mejores nombres solistas en los 35 años granadinos: entre los cantantes, Elly Ameling, Berganza, Caballé, Carreras, Lorengar, Ludwig, Jessye Norman, Margaret Price, Consuelo Rubio, Schwarzkopf, Seefried, Victoria de los Angeles, Vishnevskaja, Helen Watts... El número de pianistas es también considerable: Ashkenazy, Badura-Skoda, Barenboim, Brendel, Casadesús, Demus, Gieseking, Gulda, Kempff, Gerald Moore, Richter, Rubinstein, Vassary, André Watts, Weissenberg, entre otros muchos, y sin mencionar a ninguno de nuestros compatriotas, algunos de los cuales se integrarían con naturalidad en esa lista... aunque me resisto a no mencionar a Rosa Sabater, desaparecida en 1984 y muy unida a este Festival, una de nuestras mejores pianistas. Pero también han pasado por Granada violinistas como Grumiaux, Menuhin, Schneiderhan o Szeryng; violoncellistas como Cassadó, Navarra o Rostropovitch; clavecinistas como Puyana y Veyron-Lacroix; guitarristas como Segovia, Sáinz de la Maza y Yepes; oboístas como Pierlot, y flautistas como Rampal... Es imposible, por razones de espacio, enumerar coros y compañías de ballet, pero hay que destacar nombres de la danza como Margot Fonteyn (auténtico balón de oxígeno para el Festival en algunas de las primeras ediciones), Rudolf Nureiev y Maurice Béjart... además del inevitable Antonio. No hay que olvidar que el Festival de Granada cuenta también con una sección de cante jondo y flamenco

(que suele tener lugar en el Corral del Carbón), donde han acudido algunas importantes figuras del baile, el cante y el acompañamiento guitarrístico.

El *incomparable marco* de la sufrida Alhambra y del Generalife se ha visto completado con el auditorio Manuel de Falla, donde se programan algunos conciertos y donde está previsto que se meta al público del Carlos V si llueve (aunque, en esas fechas, casi nunca llueve en Granada).

Este año habrá ópera escenificada en el Festival. Esto es algo verdaderamente inhabitual, aunque siempre se cita el *Rapto del serrallo* de 1962, representado entonces en el Patio de los Arrayanes (que era el serrallo del Palacio Real). Este año se quiere repetir *Serrallo*, en coproducción con la Opera de Berlín, y poner en escena *El barbero de Sevilla* de Paisiello, una auténtica rareza desplazada siempre por el de Rossini.

### El Festival, hoy

El de Granada es, hoy, un festival agradable, menor y siempre sujeto a sorpresas: puede fallar el gran nombre, pero también puede ser al contrario, y ver cómo una orquesta de postín ha tenido que cancelar en algún sitio y es acogida en Granada, gracias a menudo al ojo avizor de alguien como Alfonso Aijón, director de Ibermúsica, hacedor de milagros de este tipo no sólo para Granada.

Hoy el Festival ya no es un *paraíso cerrado*, ni siquiera un paraíso al que da miedo entrar. El Festival ha cambiado, como ha cambiado la sociedad y han cambiado las instituciones. Los restos del franquismo ceden poco a poco su lugar. Hay tiros largos y otro tipo de *aliños indumentarios*. Por lo demás, quizá nos encontremos en el momento del salto cualitativo, no sé si inevitable, pero sí necesario: ¿llegaremos a ver en Granada un festival como cualquiera de los grandes europeos? La introducción de ópera en su seno nos da una pista en este sentido, o eso queremos creer. El Festival que ahora dirige Antonio Martín Moreno puede llegar a convertirse en una manifestación de las grandes y dejar de ser, como hasta ahora, un *lujoso quiero y no puedo*.

Santiago Martín Bermúdez

Flamenco Mario Maya







# SANTANDER

**E**l Festival de Granada jugó con ventaja. Dicho sea con todos los respetos y con la mayor admiración y cariño hacia aquella prodigiosa tierra. En 1952, año de gracia en el que nacieron los dos festivales españoles de música que primero llegarían a alcanzar la internacionalidad, los de Granada y Santander —bastante más tarde la lograría también el de Barcelona—, la capital andaluza contó, conjugados con la baza meteorológica, con todos estos escenarios: el Palacio de Carlos V, el Palacio Árabe —con nada menos que los patios de los Arrayanes y de los Leones—, los jardines del Partal, el teatro del Generalife... Santander, en cambio, prodigiosa también por tantas y tantas cosas, lluvia incluida, no disponía ni de seguridad atmosférica, ni de lugares o rincones que, siendo admirables por sí mismos, parecieran además específicamente pensados para servir de escenario a músicas inmortales. Se lo tuvo que inventar todo, para, una vez inventado, colmarlo cuanto antes de arte inmarcesible, de clima vibrante y de historia irrepetible. Como había prisa y las voluntades eran firmes, no hizo falta mucho tiempo para conseguirlo. Sí, mucha ilusión, mucho amor por el empeño, largas, larguísimas horas de trabajo y... las nueve Sinfonías de Argenta.

## Un recorrido por la memoria

Permitanseme cuatro nostálgicos brochazos de historia y el recuerdo de un par de nombres capitales. A saber: los de José Manuel Riancho y Ataúlfo Argenta. Sin ellos, sin el entusiasmo organizador de aquél, sin el certero consejo artístico y sobre todo, las contribuciones directoriales decisivas del segundo, no hubieran podido soñarse tantas veladas musicales, de danza, de teatro, y de tanta calidad, como las que comenzaron a sucederse ya desde el segundo año de vida de la manifestación. Fue, en efecto, a lo largo de la primera decena del agosto de 1953 cuando se culminó la efeméride que hoy —treinta y tres años más tarde— aún recordamos los que tuvimos la suerte de estar allí, como la más brillante, enervada y entrañable: la interpretación de la serie completa de las sinfonías de Beethoven, confiada a la Orquesta Nacional y a su titular, Argenta, que contaron para la apoteósica y ya mítica *novena* del día 10 con la impagable colaboración del Orfeón Donostiarra —entonces conducido por el inolvidable Juan Gorostidi— y de un estupendo cuarteto solista, enteramente nuestro también.

Desde esa fecha, ¡cuántas sesiones de primerísima fila en los agostos sucesivos! No es posible abordar en estos breves antecedentes ni siquiera una síntesis de los destacados intérpretes, de

calidad universalmente contrastada, que desfilaron por el tablado casi, casi casero que se montaba cada verano en la *plaza porticada* surgida tras el pavoroso incendio de 1941. Un puñado de nombres creo que bastarán, por otra parte, para dar idea de aquella calidad: Münch, Ansermet, Rossi, Celibidache, Mehta, entre los maestros; Kempff, Rubinstein, Menuhin, Cassadó, entre los instrumentalistas; las insignes Victoria de los Angeles o Montserrat Caballé, entre los cantantes, pueden darla suficiente, me parece, junto a los directores y conjuntos que he citado antes.

Los agostos sucesivos, decía. Sí. Varios lustros de agostos sucesivos. No puede extrañar, sin embargo, que llegara un momento en el que —por las razones que fueran: dificultades económicas; falta de interés en los aficionados; cansancio en las personas responsables, entre las que ya faltaba el castreño universal; simple rutina... —el nivel global de la prueba se empezó a deteriorar un poco más cada año. Al mismo tiempo, cada vez se hacía más perentoria la necesidad de agradecer los espléndidos y entrañables servicios prestados a la *Porticada*. Si los comienzos de la década de los setenta señalaron el principio del progresivo declive cualitativo del Festival, sus

## / 35 Festival Internacional de Santander



| 27 Julio al 30 Agosto 1986 | Miembro de la Asociación Europea de Festivales





*La Orquesta Sinfónica de la Ópera de Berlín en 1985*

finales llegaron hasta airear rumores de desaparición.

Empero, entusiasmos locales, apoyos regionales, subvenciones centrales —siquiera no todo lo generosas que se hubiera deseado—, desvelos, enfin, de personas con la sensibilidad bastante para calibrar lo que la desaparición de su Festival Internacional supondría para Santander y para Cantabria, resucitaron actitudes de treinta años atrás, al paso que acertaron con el nombre adecuado para asumir la responsabilidad de dirigirlo: el de José Luis Ocejo. En realidad, el nombramiento era obligado. Ocejo, trinitario y músico, venía demostrado desde hacía varios años en el ciclo de órgano y polifonía de su Santuario de *La Aparecida* no sólo singulares dotes organizativas, sino también inquietudes musicales mucho más actualizadas que cualquier otro de los posibles candidatos de la región. Es lástima no disponer de espacio para repasar con algún detenimiento todo lo que Ocejo ha puesto de su parte para que el Festival montañés haya recobrado —y aún elevado— desde su vigésimo-novena edición, la de 1980, primera de su mandato, las cotas que paulatinamente había perdido. Es preciso dejar el suficiente para dar noticia de la trigésimoquinta que se avecina. Por otro lado, creo que cinco o seis datos serán íntimamente relacionados, además, con las dos cuestiones que he barajado hace un momento a propósito de la cada vez menor altura artística y menor fuerza de convocatoria del Festival: Ocejo le ha devuelto el nivel interpretativo que le hizo acreedor a la internacionalidad y ha conseguido, por otra parte, que en estos momentos se esté trabajando en el proyecto de Javier Sáez de Oiza que antes de dos años se convertirá en el tan anhelado Teatro del Festival.

En otros diferentes órdenes de cosas, José Luis Ocejo ha descentralizado *Las Llamas* llevándolas —además de al claustro de la Catedral, ya utiliza-

do tradicionalmente— a nuevos puntos, de la capital y de la provincia, con atractivos propios que añadir a los puramente sonoros; ha sabido combinar los acontecimientos musicales con otros, artísticos o literarios, relacionados con aquellos; ha sabido aprovechar la muy importante plástica cántabra actual —Enrique Gran, Gloria Torner, Angel Medina, Esteban de la Foz y Adolfo Estrada en ediciones anteriores y Eduardo Sanz en ésta— para la realización de los carteles anunciadores; ha iniciado una colaboración tan eficaz como beneficiosa para los tres partes, con el Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea y con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo; y, sobre todo, ha llenado las dos únicas lagunas importantes y permanentes que se podían encontrar, aun en la etapa más esplendorosa: la de desconocer, prácticamente, la música contemporánea y la de no atender suficientemente a la española, mucho menos, claro, si además era de hoy.

### La presente edición

Pues bien, todas, absolutamente todas estas consecuciones, estas preocupaciones, continúan presentes en la edición que se prepara. Para demostrarlo, voy a repasar el programa de la edición que discurrirá entre el 27 de julio y el 30 de agosto del próximo verano, siguiendo el orden de los temas tal como los acabo de exponer.

El mantenimiento de la alta calidad media de la muestra, creo que queda evidenciado con esta relación de los principales conjuntos y figuras que van a intervenir: The London Symphony Orchestra (13, 14 y 15 de agosto); Orquesta Sinfónica NDR de Hamburgo (18, 19 y 21 de agosto); Orquesta de RTVE (6, 7, 8 y 10 de agosto); Melos Quartet (28 de agosto); Trío de Madrid (22 de agosto), en demostración del tacto de codos



que mantiene el Festival con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y con el Concurso Internacional Paloma O'Shea; Orfeón Donostiarra (21 de agosto); Coro de RTVE (8, 9 y 10 de agosto); Coro Ametsa (21 de agosto); Coro Eskifaia (21 y 22 de agosto); Escolanía Santo Domingo Savio, de Santander (10 de agosto); Ballet de Paul Taylor (27 y 28 de julio); Ballet Nacional, clásico, con la Orquesta Arbós (30 y 31 de julio); The Tokio Ballet (25 y 26 de agosto); Ballet del Gran Teatro de la Opera de Kiev, que clausurará el 35.º Festival los días 29 y 30 de agosto, y la coproducción teatral de los Festivales de Santander y Mérida y el British Council (1 y 2 de agosto), entre las agrupaciones; Lorin Maazel, Rafael Frühbeck de Burgos, Miguel Angel Gómez Martínez, Antonio Ayestarán, Pascual Ortega, Francisco Etchepare, Javier Busto y Carlos María Labarta, entre los directores; y Joaquín Achúcarro (2 de agosto); Teresa Berganza (11 de agosto); André Watts (12 de agosto); Ivo Pogorelich (13 de agosto); Elena Obraztsova, en justificada y acertada repetición del año pasado (16 de agosto); Oto Ughi (18 de agosto); Michael Radulescu (23 de agosto) y Pablo Cano, en dos fechas sin determinar, entre los solistas.

De los marcos elegidos para los conciertos, Plaza Porticada aparte, baste esta significativa muestra: el claustro de la Catedral y la iglesia de Santa Lucía, en la propia capital; las iglesias de Santa María, de Laredo; de Santa María del Puerto, de Santoña; de la Asunción, de Torrelavega; de Santa María, de Castro Urdiales, y de Santa María, de Lebeña; el Santuario de La Bien Aparecida, de Marrón, y la Colegiata de Santillana del Mar.

En lo que respecta a recuerdos y otros acontecimientos paralelos o que aprovechan la celebración de los mismos conciertos programados, anótese la repetición del ciclo de las *sinfonías* beethovenianas, treinta y tres años después, por la Sinfónica de RTVE y su titular; la continuación del ciclo Mahler, iniciado hace un par de años; la conmemoración de diversos centenarios o cincuentenarios: Guridi, el padre Donostia, Liszt, Jesús de Monasterio, Unamuno, García Lorca; la Misa del Festival, que recordará muy especialmente al insigne violinista de Poeta; así como estas exposiciones, entre otras: de Musicografía ilustrada; sobre el arte musical en el Museo Municipal cántabro; sobre la música en la Generación del 27, preparada por el profesor Emilio Casares; y del pintor montañés Julio de Pablo.

Finalmente, he aquí las presencias de la música nueva y de la no estrenada, tan atentas, además, a lo español. Tiene reservada una actuación el grupo LIM (Laboratorio de Interpretación Musical), y entre ella y varias de las confiadas a otros conjuntos y solistas, se podrán escuchar por vez primera páginas de los siguientes autores: Manuel Castillo, Jesús Villa Rojo, Guido Baggiani, José García Román, Juan Alfonso García, Antón



Lorin Maazel.  
Foto: Clive Barda, (E. M. I.).

Larrauri, Pablo Miyar, Juan Antonio García de Carrasquedo, Claudio Prieto, Carlos Palacio, Arturo Duo Vital y Ricardo Olmos, las de éstos dos ya escuchadas fuera de Santander. Suponen también estrenos, en Europa los dos, los trabajos coreográficos de Taylor y de Bejart, *Ofrenda musical* y *Kabbuky*, ofrecidos respectivamente por los Ballets de Paul Taylor y de Tokio. El panorama general no puede ser tildado, ciertamente, de mediocre.

Leopoldo Hontañón



# LOS 100 MEJORES

## COMPACTOS

*Aunque la polémica entre partidarios del disco compacto continúa y supongo que ha de continuar durante mucho tiempo por razones bien sencillas de comprender me ha parecido útil y oportuno ofrecer a los lectores de Scherzo una síntesis de la crítica de discos compactos elaborada por la revista inglesa **Hi-Fi News**. La selección ha sido publicada en separata del número correspondiente a abril del presente año de 1986. El trabajo crítico de la referida publicación es serio y objetivo en líneas generales tanto en lo que concierne a materiales de Alta Fidelidad como a*

*discos. A los tres años aproximadamente del lanzamiento de los primeros compactos el panel de críticos de **Hi-Fi News** proclama sus bien justificadas preferencias sobre un material altamente contestado y criticado en muchos ámbitos y no sin fundamento. La lista no es un mero catálogo. Es una selección de los mejores discos compactos, hecha ante todo con criterios técnicos, sin por ello dejar de considerar los valores estéticos de las interpretaciones. La relación es la siguiente:*

### MUSICA SINFONICA

ARCHIV. J.S. Bach. Conciertos de Brandemburgo 4, 5 y 6. The English Concert. Pinnock. (Crítica de John Atkinson)

PHILIPS. J.S. Bach. Conciertos 593, 594 y 596. Fuga 579. Daniel Chorzempa. (Crítica de Trevor Atwell). Duración: 51 minutos.

PHILIPS. J.S. Bach. Tres conciertos para oboe. Heinz Hollinger con la Academia de St. Martin in the fields dirigida por Iona Brown. (Crítica de Stephen Daw). Duración: 46 minutos.

DECCA. Bartok. El mandarín maravilloso. Música para cuerda, percusión y celesta. Detroit S.O. Dorati. (Crítica de Edward Seckerson). Duración: 60 minutos.

PHILIPS. Bartok. Concierto para orquesta. Dos retratos op. 10. Concertgebouw de Amsterdam. Dorati. (Crítica de Christopher Breunig). Duración: 53 minutos.

DECCA. Berg: Concierto para violín. Bartok: Primer concierto para violín. Kyung-Wha-Chung. Sinfónica de Chicago. Solti. (Crítica de Christopher Breunig). Duración: 46 minutos.

CAPRICCIO. Beethoven. Las 9 sinfonías. Dresden Philharmonic. Kegal. (Crítica de Christopher Breunig).

TELARC. Berlioz. Sinfonía Fantástica. O.S. de Cleveland. L. Maazel. (Crítica de John Crabbe). Duración: 48 minutos.

CBS. Berlioz. Sinfonía Fantástica. Filarmónica de Berlín. Barenboim. (Crítica de Christopher Breunig). Duración: 54 minutos.

EMI. Berlioz. Sinfonía Fantástica. O.S. de Filadelfia. Muti. (Crítica de John Crabbe). Duración: 54 minutos.

DECCA. Berlioz. Sinfonía Fantástica. Orquesta Sinfónica de Montreal. Charles Dutoit. (Crítica de John Crabbe). Duración: 54 minutos.

D.G. Brahms. Doble concierto y Obertura para un festival académico. Gidon Kremer. Mischa Maisky. Filarmónica de Viena. L. Bernstein. (Crítica de Christopher Breunig). Duración: 45 minutos.

DENON. Bruckner. 4ª Sinfonía. Dresden/Blomstedt. (Crítica de David Praker) Duración: 67 minutos.

ORFEO. Bruckner. 6ª Sinfonía. Bavarian State Orch. W. Sawallisch. (Crítica de Ivor Humphreys). Duración: 55 minutos.

DECCA. Bruckner. 7ª Sinfonía. Berlín RSO. R. Chailly. (Crítica de Peter Branscombe) Duración: 69 minutos.

DG. Chopin: Concierto para piano nº 1. Liszt: Concierto para piano nº 1. Marta Argerich. Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado. (Crítica de Andrew Keener). Duración: 55 minutos.

PHILIPS. Debussy. El mar. Nocturnos. Orquesta Sinfónica de Boston. Colin Davis. (Crítica de Andrew Keener). Duración: 50 minutos.

DECCA. Falla. El sombrero de tres picos. Orquesta sinfónica de Montreal. Charles Dutoit. (Crítica de Angus McKenzie). Duración: 62 minutos.

EMI. Greshwin. Porgy and Bess, Segunda rapsodia y Ober-



**DECCA**

**PRESENTA**  
**LA NUEVA SERIE IMPORTADA**

**LONDON**  
**ENTERPRISE**

**BARTOK:** El Castillo de Barbazul  
Christa Ludwig, Walter Berry  
Orquesta Sinfónica de Londres. Istvan Keertesz  
LP 414 167-1. MC 414 167-4

**BLOCH:** Schelomo. La Voz en el Desierto  
Janos Starker. Orquesta Filarmónica de Israel. Zubin Mehta  
LP 414 166-1. MC 414 166-4

**BRITTEN:** El Horno de Fuego Ardiente  
Peter Pears, Bryan Drake, John Shirley-Quirk  
English Opera Group. Benjamin Britten  
LP 414 663-1. MC 414 663-4

**CHOPIN/GODOWSKY:** Estudios y Valses  
Jorge Bolet, piano  
LP 414 544-1. MC 414 544-4

**GLAZUNOV:** Las Estaciones. Stenka Razin  
Valses de concierto Nos. 1 y 2  
Orquesta de la Suisse Romande. Ernest Ansermet  
LP 414 662-1. MC 414 662-4

**GOTTSCHALK:** Obras para piano  
Ivan Davis  
LP 414 438-1. MC 414 438-4



**HINDEMITH:** Concierto para violín  
Metamorfosis Sinfónica sobre temas de Weber  
David Oistrakh. Orquesta Sinfónica de Londres. Paul Hindemith  
Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado  
LP 414 437-1. MC 414 437-4

**HONEGGER:** Sinfonías Nos. 3 «Litúrgica»  
y 4 «Deliciae Basiliensis»  
Orquesta de la Suisse Romande. Ernest Ansermet  
LP 414 435-1. MC 414 435-4

**IVES:** Sinfonías Nos. 1 y 2  
Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Zubin Mehta  
LP 414 661-1. MC 414 661-4

**KHACHATURIAN:** Sinfonía No. 2 «La Campana»  
Orquesta Filarmónica de Viena. Aram Khachaturian  
LP 414 169-1. MC 414 169-4

**MESSIAEN:** La Natividad el Señor  
Simon Preston, órgano  
2LP 414 436-1. MC 414 436-4

**SCHÖNBERG:** Serenata op. 24. Oda a Napoleón  
La Brigada de Hierro. Música de Navidad  
Gerald English, John Shirley-Quirk  
London Sinfonietta. David Atherton  
LP 414 171-1. MC 414 171-4



**SCHÖNBERG:** Sinfonia de Cámara op. 9  
Variaciones para orquesta op. 31  
Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Zubin Mehta  
LP 414 440-1. MC 414 440-4

**SPOHR:** Nonetto op. 31. Octeto op. 32  
Octeto de Viena  
LP 414 439-1. MC 414 439-4.

**STRAVINSKY:** Danzas Concertantes  
Concierto en Re. Concierto Dumbarton Oaks  
English Chamber Orchestra. Sir Colin Davis  
LP 414 168-1. MC 414 168-4

**VARESE:** Arcana. Integrales. Ionización  
Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Zubin Mehta  
LP 414 170-1. MC 414 170-4



**WALTON:** Façade. A Song for the Lord Mayor's Table  
Peggy Ashcroft, Paul Scofield, Heather Harper  
London Sinfonietta. William Walton  
LP 414 664-1. MC 414 664-4

**WEILL:** Sinfonías Nos. 1 y 2  
Orquesta Sinfónica de la BBC. Gary Bertini  
LP 414 663-1. MC 414 663-4

Todas las cassettes están fabricadas  
con cinta de dióxido de cromo (CrO<sub>2</sub>)



- tura cubana. Cristina Ortiz. Orquesta Sinfónica de Londres. Previn. (Crítica de David Prkel). Duración: 43 minutos.
- DECCA. Haendel. Water Music. Fireworks, etc. Philip Jones Brass Ensemble. (Crítica de Angus McKenzie). Duración: 45 minutos.
- ARCHIV. Haendel. 6 concerti grossi Op. 3. English Concert. Pinnock. (Crítica de John Atkinson). Duración: 54 minutos.
- PHILIPS. Haendel. 12 concerti grossi Op. 6. Academy of St. Martin in the fields. Iona Brown. (Crítica de Stephen Daw). 3 discos con una duración total de 169 minutos.
- TELDEC. Haendel. Concerti grossi opus 6. Concentus Musicus Wien. Harnoncourt. (Crítica de Stephen Daw). 3 discos con una duración total de 169 minutos.
- DG. Haydn. Sinfonías 44 y 77. Orpheus Chamber Orchestra. (Crítica de Christopher Breunig). Duración: 43 minutos.
- PHILIPS. Haydn. Sinfonías 93, 94 y 96. Concertgebouw de Amsterdam. C. Davis. (Crítica de Kenneth Dommett). Duración: 67 minutos.
- PHILIPS. Haydn. Sinfonías 100 (Militar) y 104 (Londres). Concertgebouw de Amsterdam. Colin Davis. (Crítica de John Crabbe). Duración: 52 minutos.
- DECCA. Holst. "Los planetas". London Philharmonic. Solti. (Crítica de Peter Herring). Duración: 49 minutos.
- CHANDOS. Ives. 4ª Sinfonía. London Philharmonic, John Aldis Choir, Serebrier. (Crítica de John Atkinson). Duración: 32 minutos.
- ANDANTE. Liszt. Sinfonía "Dante". Utah Symphony Orch. Varujan Kojian. (Crítica de David Prkel). Duración: 42 minutos.
- DENON. Mahler: 1ª Sinfonía. Frankfurt RSO. Inbal. (Crítica de Alvin Gold). Duración: 54 minutos.
- TELARC. Mahler: 2ª Sinfonía. Kathleen Battle, Mauren Forrester. Saint Louis Symphony Orch. Slatkin. (Crítica de David Prkel). 2 discos con una duración total de 81 minutos.
- DG. Mahler: 4ª Sinfonía. Filarmónica de Viena. C. Abbado. (Crítica de John Atkinson). Duración: 58 minutos.
- CBS/SONY. Mahler. 4ª Sinfonía. Filarmónica de Viena. Lorin Maazel. (Crítica de Ivor Humphreys). Duración: 61 minutos.
- DG. Mahler: 6ª Sinfonía. Rückert Lieder. Christa Ludwig. Filarmónica de Berlín: Karajan. (Crítica de John Atkinson). 2 discos con una duración total de 102 minutos.
- DG. Mahler: 7ª Sinfonía. Sinfónica de Chicago: Abbado. (Crítica de Ivor Humphreys). Duración: 78 minutos en dos discos.
- PHILIPS. Mahler: 8ª Sinfonía. Sinfónica de Boston. Ozawa. (Crítica de Angus McKenzie).
- DECCA. Mahler: 8ª Sinfonía. Sinfónica de Chicago: Solti. (Crítica de Christopher Breunig). 2 discos con una duración total de 79 minutos.
- DG. Mahler: 9ª Sinfonía. Filarmónica de Berlín. Karajan. (Crítica de Angus McKenzie). Duración: 84 minutos en 2 discos. Grabación realizada en vivo durante el Festival de Berlín de 1982.
- D.G. Mahler: Das lied von der erde. Filarmónica de Berlín. C.M. Giulini. (Crítica de John Atkinson). Duración: 64 minutos.
- PHILIPS. Mozart: The late symphonies (21 a 41). Academy of St. Martin in the fields. Marriner. (Crítica de Peter Branscombe). Duración: 401 minutos en 6 discos.
- ARCHIV. Mozart: conciertos para piano 12 y 14. Malcolm Bilson. English Baroque Soloists. Gardiner. (Crítica de David Prkel). Duración: 45 minutos.
- DG. Mozart. Piano Concertos K488 y K459. Pollini. Filarmónica de Viena. Karl Böhm. (Crítica de Christopher Breunig). Duración: 54 minutos.
- CBS. Mozart. Piano concertos 19 y 23. English Chamber Orch. Perahia. (Crítica de Ivor Humphreys). Duración: 56 minutos.
- PHILIPS. Mussorgsky. Cuadros de una exposición. Una noche en el monte pelado. Concertgebouw de Amsterdam. Colin Davis. (Crítica de Sue Hudson). Duración: 45 minutos.
- D.G. Prokofiev. Conciertos para violín I y 2. Mintz, Sinfónica de Chicago. Claudio Abbado. (Crítica de Andrew Keener). Duración: 49 minutos.
- DECCA. Rachmaninov. Danzas sinfónicas. La isla de los muertos. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Ashkenazy. (Crítica de Edward Seckerson). Duración: 54 minutos.
- TELARC. Rachmaninov. 2ª Sinfonía. Royal Philharmonic Orch. Previn. (Crítica de Edward Seckerson). Duración: 63 minutos.
- DECCA. Respighi. Pinos de Roma. Fuentes de Roma. Fiestas romanas. Orquesta Sinfónica de Montreal. CH. Dutoit. (Crítica de Ivor Humphreys).
- DECCA. Rimsky-Korsakov: Scherezade. Borodin: Danzas polovtsianas. Orquesta de la Suisse Romande: Ansermet. (Crítica de Christopher Breunig).
- DG. Schumann: 2ª Sinfonía. Obertura "Manfred". Filarmónica de Viena. Sinopoli. (Crítica de Andrew Keener). Duración: 50 minutos.
- TELARC. Shostakovitch: 5ª Sinfonía. O.S. de Cleveland. Maazel. (Crítica de John Crabbe). Duración: 47 minutos.
- DECCA. Sibelius: 2ª Sinfonía. Orq. Filarmonia. Ashkenazy. (Crítica de John Atkinson). Duración: 46 minutos.
- DG. Strauss. Zarathustra. Don Juan. Fil. Berlín. Karajan. (Crítica de Angus McKenzie). Duración: 56 minutos.
- DG. Strauss: Muerte y transfiguración. Till Eulenspiegel. Don Juan. Orch. Sinfónica de Londres. Abbado. (Crítica de Andrew Keener). Duración: 57 minutos.
- DENON. R. Strauss: Vida de héroe. Dresden Staatskapelle. Blomstedt. (Crítica de Edward Seckerson). Duración: 46 minutos.
- DECCA. R. Strauss: Vida de héroe. O.S. de Cleveland. Ashkenazy. (Crítica de John Crabbe). Duración: 44 minutos.
- DECCA. Stravinsky: El pájaro de fuego. O.S. de Detroit. Dorati. (Crítica de David Prkel). Duración: 43 minutos.
- TELARC. Stravinsky: La consagración de la Primavera. O.S. de Cleveland. Maazel. (Crítica de Edward Seckerson). Duración: 33 minutos.



TELARC. Tchaikovsky: 4ª Sinfonía. O.S. de Cleveland. Maazel. (Crítica de John Atkinson).

PHILIPS. Oberturas famosas. Academy of St. Martin in the fields. Marriner. (Crítica de John Crabbe). Duración: 45 minutos.

NIMBUS. Vaughan Williams: Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis. Concierto para oboe. Concerto grosso. Greensleaves. English String Orchestra. Boudgton. (Crítica de John Atkinson). Duración: 62 minutos.

ARGO. Vivaldi. Las cuatro estaciones. Loveday. Academy of St. Martin in the fields. Marriner. (Crítica de Stephen Daw). Duración: 50 minutos.

### MUSICA DE CAMARA

PHILIPS. J.S. Bach: Ofrenda musical. Academy of St. Martin in the fields. Marriner. (Crítica de Stephen Daw). Duración: 49 minutos.

EMI. Beethoven. Cuartetos (10 discos). Alban Berg Quartet. (Crítica de Christopher Breunig).

HARMONIA MUNDI. Chausson: Concierto para violín, piano y cuarteto de cuerda. Les musiciens. (Crítica de Andrew Keener). Duración: 50 minutos.

ORFEO. Mozart (Arr Heidenreich): The magic flute "Harmoniemusik". Munich Wind Ensemble. (Crítica de Andrew Keener). Duración: 43 minutos.

CHANDOS. Honeger, Martinu, Ravel, Rivier: Duos para violín y cello. E and Y Turovsky. (Crítica de Andrew Keener). Duración: 63 minutos.

HARMONIA MUNDI. "Tarentula-Tarantelle". Atrium Musicae de Madrid. Gregorio Paniagua. (Crítica de David Praker). Duración: 40 minutos.

HARMONIA MUNDI. "La folia de la Spagna". Paniagua. (Crítica de Ivor Humphreys). Duración: 44 minutos.

HARMONIA MUNDI. Danzas inglesas y francesas del siglo 16. The Broadside Band. Jeremy Barlow. (Crítica de Ivor Humphreys). Duración: 58 minutos.

### MUSICA INSTRUMENTAL

DG. Las 6 sonatas y partitas para violín solo. S. Mintz. (Crítica de Stephen Daw). Duración: 142 minutos en tres discos.

DENON. J.S. Bach. Obras para órgano. Hasn Otto. (Crítica de Angus McKenzie). Duración: 44 minutos.

DECCA. Beethoven: Sonatas "Claro de luna", "Patética" y "Appassionata". Ashkenazy. (Crítica de Andrew Keener). Duración: 58 minutos.

DG. Beethoven: Sonatas para piano op. 7 y op. 2/2. Emil Gilels. (Crítica de Christopher Breunig). Duración: 58 minutos.

DG. Beethoven. Sonatas para violín y piano 1-3. Marta Argerich. Gidon Kremer. (Crítica de Christopher Breunig). Duración: 53 minutos.

DECCA. Chopin. Piano works Vol. III. Ashkenazy. (Crítica de Andrew Keener). Duración: 66 minutos.

DENON. Couperin: piezas clavecín. Huguette Dreyfus. (Crítica de Angus McKenzie). Duración: 44 minutos.

DECCA. Listz: Sonata, Valse impromptu, Liebestraume Grand galop chromatique, Jorge Bolet. (Crítica de Doug Hammond). Duración: 56 minutos.

DECCA. Rachmaninov: 24 preludes. Sonata 2. Ashkenazy. (Crítica de Edward Seckerson). Duración: 106 minutos en dos discos.

DECCA. Ravel: Gaspard de la nuit, Pavana para una infanta difunta y Valses nobles y sentimentales. (Crítica de Roger Bowen). Duración: 59 minutos.

DG. Ravel: Gaspard de la nuit. Prokofiev: Sonata Nº 6. (Crítica de Ivor Humphreys). Duración: 52 minutos.

PHILIPS. Schubert: Piano sonatas D.664 y D.537. Brendel. (Crítica de Ivor Humphreys).

DECCA. "Tocata and fugue" (Grandes obras para órgano). Hurford. (Crítica de Trevor Attewell). Duración: 53 minutos.

### OPERA

HARMONIA MUNDI. Charpentier: Acteon. Les arts florissants. Christie. (Crítica de Ivor Humphreys). Duración: 47 minutos.

DECCA. Gershwin: Porgy and Bess. White-Mitchell. Orq. Sinf. de Cleveland. Lorin Maazel. (Crítica de John Atkinson). Duración: 182 minutos en 3 discos.

HARMONIA MUNDI. Monteverdi: Il ballo dell'Ingrate. Les arts florissants. Christie. Duración: 58 minutos.

TELDEC. Mozart: Rapto en el serrallo. Harnoncourt. (Crítica de Kenneth Dommet). Duración: 133 minutos en tres discos.

DG. Puccini: Tosca. Ricciarelli, Carreras, Raimondi. Berlín Phil. Karajan. (Crítica de John Atkinson). Duración: 120 minutos en dos discos.

HARMONIA MUNDI. Rameau: Anacreon. Les arts florissants. Christie. (Crítica de Ivor Humphreys). Duración: 45 minutos.

PHILIPS. Rossini: El barbero de Sevilla. Marriner. (Crítica de Angus McKenzie). Duración: 148 minutos en tres discos.

DECCA. Strauss: Salomé. Nilsson. Fil de Viena. Solti. (Crítica de Edward Seckerson). Duración: 99 minutos en dos discos.

PHILIPS. Verdi: Macbeth. Zampieri, Bruson, Shicoff, Sinopoli. (Crítica de Sue Hudson). Duración: 162 minutos en tres discos.

DECCA. Wagner: Rhinegold. Filarmónica de Viena. Solti. (Crítica de David Praker). Duración: 146 minutos en tres discos.

DECCA. Wagner: Gotterdammerung. Filarmónica de Viena: Solti. (Crítica de David Praker). Duración: 265 minutos en cuatro discos.

Alfredo Orozco



# LA TERCERA CUMBRE FLAMENCA

*Desde la primera edición de este certamen único en su género, los sucesivos organizadores del M.C. se superan en contenidos y realización. Como va siendo habitual por la primavera madrileña, el mundo del flamenco se ve convocado en ese marco-cátedra del Teatro Alcalá-Palace, por el que se decantan todos los años las diversas figuras del cante, el toque y el baile,*

*que en solista, dúos y grupos familiares o artísticos, traen primero a la afición de la capital del Estado y después por otras localidades —si bien que este año no hay gira española, al parecer por no aceptar las Autonomías las contrataciones del M.C.— así como una embajada artística por el extranjero.*

**L**A Tercera Cumbre consistió a grandes rasgos de su organigrama, en siete sesiones de diferente contenido y repartidas muy adecuadamente en dos fines de semana, a la par que en los días intermedios de actuaciones, cuatro jornadas para Actividades Paralelas muy bien planeadas y conducidas por el acreditado y conocido experto Francisco Almazán. Se encargó para tales Actividades Paralelas, unos trabajos de recopilación biográfica a manera de homenaje, sobre tres personajes ya idos del flamenco: dos cantaores, Bernardo el de los Lobitos y Juan Varea, además del conocido folklorista Arcadio de Larrea, los dos últimos hasta hace poco entre nosotros, cuyas redacciones corrieron a cargo respectivamente de José Blas Vega, Miguel Espin junto a Romualdo Molina, y Cristina Argenta, todos ellos de reconocida y documentada solvencia en materia de flamenco. Sólo sugeriríamos, para posibles ocasiones futuras, que no se descarte hacer estos trabajos también sobre y con personajes vivos. No esperemos a que se nos mueran nuestros artistas o estudiosos. Trabajemos también con los vivos y no sólo con la muerte, que entre los atavismos más insondables de nuestra cultura parece que este papel de necrófagos y cinismo planídero no es más que una vieja coartada para no querer alegrarnos con nuestros compatriotas vivos que cometan la insolencia de mostrar talento artístico o ser unos



La Tolea

Foto: Stolzenberg

sabios en algo. ¡Los homenajes en vida, que muertos la cebada al rabo! Acomodemos a los elegidos sobre este perro mundo y no en la

tumba. Tornémonos un poco la biofilia y desfuneralicemos nuestra cultura, que está sobrecargada de epitafios y lo que nos faltan son epifanías. El propio Francisco Almazán con palabras menos generales y más precisas, se manifestó sin rodeos en el día de su conferencia sobre *Juventud y Creación* solidariamente con los que remueven, con los que traen otras ideas, con los que aportan nueva vida al flamenco, que no es otra cosa que un arte en evolución, según la sabia que se recoge sobre la realidad cambiante. Impedir esto es como ponerle puertas al campo —que se las ponen los que se las ponen—, es reducir el flamenco vivo a folklore moribundo y nada más incompatible e insidioso que tal parangón.

## Algo sobre el aire de los debates.

En general, las ponencias de las Actividades Paralelas, fueron muy documentadas que al no dejar huecos para la intervención del público asistente, hacia los debates poco *debatidos*, acentuada además esta circunstancia por la secular prudencia del aficionado flamenco a reverenciar a todo el que se suba a un estrado. Este otro atavismo, debería, tenerse en cuenta por los organizadores, encontrando la manera de desbaratarlo y seguramente ello no será posible, hasta que no se consiga incorporar entre los aficionados del flamenco, injertos de juventud universitaria, que enriquecerían los debates y hasta



puede que los revolucionaran, pero para eso habría primero que desentenderse de una práctica del flamenco y sus demostraciones en la especie de culto de judería en que se desenvuelve todavía, cuando no, *bien privado* a tutelar por el sinagoguismo que afecta a sus diferentes sectas de entendidos, sobre cuyos méritos no dudamos, si no fuera que lo principal acaba siendo siempre la aleatoria circunstancia de disponer de un doblemente poderoso caballero: el Dinero Público. No estaría mal y sería muy beneficioso para el flamenco, que quienes disponen y administran legítimamente fondos públicos para la cultura, reparan en la política de acercar el flamenco más de lo poco que lo hacen a la Universidad y a la inversa acercar a los universitarios al flamenco para que no ocurra como creo dijo Ortega o Gasset —no se cual de los dos—: "Una Universidad sin pueblo conduce al bachillerismo burgués y un pueblo sin Universidad lleva a la prole iletrada." Es comprensible, sin embargo, que en temas muy especiales o técnicos, como el de la nueva plantilla del diapason trasteado presentado por Antonio Losada para la mejor afinación de la guitarra, sólo se atrevieran a meter baza los tocaores y cantaores, junto a algún artesano escéptico, pero en las demás ponencias debió haber mayor participación. La guitarra presentada por Antonio Losada, guitarrista y constructor, con un trasteado original no rectilíneo ni paralelo, para resolver viejos problemas de afinación, a mí me pareció muy conseguida y ventajosa sobre el trasteado tradicional. Puntualicemos solamente que hay varios precedentes de tal innovación a cargo del constructor germánico, entre otros, (y según datos que me precisa con gran detalle ¡como no! la Casa Ramírez) Walter J. Vogt, pero de soluciones mecánicas más engorrosas. En definitiva el acierto de Losada consiste en haber simplificado tal innovación.

#### Realización técnica de la Cumbre

Nos congratulamos de resaltar que pocas veces hemos contemplado una sincronización de efectos y calidades tan correctas en el manejo de luces, sonido, decorados... en donde nada falló, (!) ningún día —sólo un panel tambaleante amenazó unos jaleos de El



Paco de Lucía Foto: Manolo

Indio Gitano que se los amargó— por lo que no dejamos de dar parabienes a quien corresponda. Quizá haya una parcial explicación en el hecho menor —aparte un cambio en la casa de sonido— de firmar las comunicaciones y presentación documental de esta Tercera Cumbre el propio Director General del INAEM, José Manuel Garrido, cuando hasta ahora tales menesteres corrieron a cargo de la Oficina de Coordinación Artística dirigida por Javier Estrella que en esta ocasión hizo la presentación inaugural, adecuada y brevemente, mientras su despacho figura en la ficha técnica a cargo de la producción y no la dirección. En cualquier caso enhorabuena a todos por la organización de esta Cumbre que si siempre fueron óptimas —y consta en nuestras crónicas— esta vez funcionó como si la hubieran planificado mentes germánicas. No hay otra manera de ser europeos a la hora de organizar lo que sea. Ya veremos si se lo montan igual de bien para cuando venga el maltratado jazz, donde hasta la fecha los servicios fueron tercermundistas.

#### El espectáculo artístico: el baile

La Tercera Cumbre avanzó incorporando una nueva visión o presentación del hecho flamenco, es decir no sólo el divo del canto exhibición en estrella e individualmente entre un aluvión de artistas ocasionales, sino estirpes o familias de estos artistas —Sacromonte, Triana, Los Pelaos de Madrid, Los Méndez de Jerez con la Paquera...— que es como surge y se transmite el fenómeno flamenco desde sus orígenes. Además y por supuesto reuniendo en buen plantel de singulares figuras del baile, el canto y el toque, que bien distri-

buidas en dos bloques de siete jornadas en total, tuvo interesados a los madrileños con nombres en el cartel de la danza gitana como La Toleá o el drama del baile, Mario Maya o la majestad grácil, Carmen Ledesma discípula de Enrique el Cojo, La Tati o la hondura risueña, Faico o la cátedra del baile, Ana Parrilla o la elegancia femenina, Carmen Cortés raíces y dignidad renovadora, Aurora Vargas la belleza por fiestas y canto, Juan Ramírez que tiene en los pies, las manos de Paco de Lucía...

#### El canto y el toque

También en el canto hubo para dar y tomar desde la primera noche: Enrique Morente genio de la modulación o giros melódicos que no es flamenco... pero que lo será, Calixto Sanchez la condecoración del canto, Chano Lobato el metróonomo del canto, Maria la Burra "sentada o de pie siempre es honda", El Yuque o la calidad plural del canto, Indio Gitano el cetro patriarcal tras Mairena, las de Utrera o la polifonía del canto, los Carbonell o a la búsqueda del viento escondido, Pepe de Lucía que canta como su hermano quisiera que sonara la guitarra...

Por fin en la guitarra hubo igualmente un plantel de intérpretes, que el resto del mundo se enorgullecería por tener uno solo de ellos y que como es ya tradición en esta faceta del flamenco fueron una vez más los que nunca defraudan y todos embrujaron: Mario Escudero la madurez clásica, Paco Cortés el buen soporte del genio Morente, Pedro Bacan un todoterreno emocionando, Manolo Franco o la mejor técnica. Diego Losada a la búsqueda de una creatividad en formación, Juan Carmona con las dos culturas —tradicción y modernidad— a cuestras, Felipe Maya, Niño Jero y Juan Salazar acompañantes con su propios sonidos, Paco del Gastor sobrino y discípulo de Diego, Parrilla de Jerez maestro virtuoso, Montoyita el sólo que le oí a tres metros en la última sesión paralela, me dijo que este muchacho es más que un guitarrista: es un músico, El Bola o lo nuevo con casta, Rafael Riqueni espectáculo para seis cuerdas, José A. Rodríguez ¡Da cursos junto a Leo Brower el famoso maestro cubano, profesor del Conservatorio de La Habana!



Quique Paredes bueno para el canto, bueno para el baile, bueno para el toque, Gerardo Núñez un joven fuera de serie como Paco de Lucía —que cerró brillantemente el certamen de este año— pero con más música en su cabeza y no menos técnica en sus dedos que el genio parco —quiero decir sin palabras— del concertista y creador de *Entre dos aguas* que si alguna vez se ve desbordado, lo será por este jerezano al que no es difícil pronosticarle estará pronto junto a las figuras universales de la guitarra, entre cualquier escuela. Esperemos que no le sienta mal, como algún otro.

Insistimos en una felicitación



E. Morente

Foto: Manzano

general extensiva a los también organizadores Francisco Sánchez y José Luis Ortíz Nuevo, de la Oficina de Coordinación Artística a cuyo Director, Javier Estrella y en la parte que le corresponda del éxito y buen hacer de la Tercera Cumbre, también debemos mencionar para disipar las posibles dudas en la interpretación de otras críticas anteriores, donde tratamos sólo de contar la realidad de lo que contemplamos. ¡Que no decaiga y que nosotros lo veamos para seguir contándolo!

Sabas de Hoces

## LOS MAYOS (II)

### APUNTES MUSICALES SOBRE EL MAYO EN EL MOLAR

MUCHO se ha escrito sobre la celebración de los mayos, existiendo muy diversas noticias y trabajos que versan sobre su significado, las diferentes manifestaciones que se dan en nuestra geografía, etc. Sin embargo la mayoría se centran en el terreno antropológico y filológico, haciendo como mucho algunas referencias al terreno estrictamente musical. En este sentido son también importantes las aportaciones realizadas por los cancioneros de las regiones y provincias, que nos ofrecen las transcripciones de sus mayos, así como interesantes noticias de su entorno. Y si es necesario lamentar la falta de estudios particulares, lógicamente habrá que hacerlo también con los generales, de los que aún estamos muy lejos. Por ello desde un punto de vista exclusivamente musical poco se puede decir todavía en conjunto de los mayos.

Y precisamente por este triste panorama queremos unir nuestro pequeño granito de arena a los

escasos ya existentes, y hacer justo en este mes de mayo un homenaje a esta importante manifestación de nuestra tradición popular. Con esa finalidad nos situamos en un pueblo de la provincia de Madrid, El Molar, que da muestras en sus celebraciones de los mayos de manifestaciones musicales de gran singularidad. Ya ha sido objeto anteriormente de atención por parte del profesor García Matos en sus trabajos, tanto en el *Cancionero Popular de la provincia de Madrid*, como en la *Magna Antología del Folklore Musical Español*. No hace demasiado tiempo ha vuelto a realizarse otra grabación de este mayo<sup>1</sup>, lo cual es de extraordinaria importancia para su estudio musicológico, ya que no se debe nunca olvidar que el hecho sonoro, es decir, la auténtica música, no permanece en la tradición oral fijado de la misma forma que si estuviera escrito. ¡Cuántos musicólogos olvidan esto y toman cada pequeña versión recogida como dogma de fé! De esa forma no se dan cuenta de que sólo es una de las muchas caras que una misma manifestación musical puede mostrarnos.

Así pues poseemos varias versiones, no sólo por la nueva grabación, sino porque el propio García Matos recoge dos variantes de la melodía del mayo, y cuatro del corrido. Llegados aquí es necesario explicar que los llamados «corridos» van al final del mayo propiamente dicho, y se distinguen

por tener un ritmo más alegre y una ejecución diferente.

La versión que aporta la reciente grabación ya aludida es la siguiente:

Los textos que se interpretan son los ya reseñados por García Matos en su *Cancionero*, y lo cantan dos personas alternativamente, realizando cada uno de ellos siempre la misma variante (A o B). Esta versión está directamente relacionada con las recogidas anteriormente, y todas estas circunstancias unidas a la indudable originalidad musical de este mayo, le conforman como un interesante objeto de estudio. De esta forma surgen de su análisis varias curiosas anotaciones que podemos resumir brevemente.

Desde luego lo que más choca a nuestro oído es la parte del mayo propiamente dicho, y sobre todo la sensación de desunión entre la parte vocal y la instrumental. Con respecto a la primera se observa que es de ritmo libre y de estilo recitado, de forma que puede recordarnos el debatido tema de las relaciones entre la música popular y el canto gregoriano, al que muchos autores hacen referencia. Otra nota curiosa es la no correspondencia entre el esquema formal y el literario y el musical, ya que éste último no se ajusta a una cuarteta, sino a un texto ternario, lo cual puede llevarnos a pensar que en un principio la melodía estuviera destinada a otro texto del que lleva en la actualidad. El cambio del análi-





sis de su esquema armónico no se desprende una gran antigüedad, pues en él se observa una transformación clarísima del modo de mi, típico de nuestro léxico etno-musical, hacia la tonalidad menor. Esto puede significar que lo hemos encontrado en una frase evolucionada, pero que quizás su origen sea más antiguo.

Con respecto a la parte instrumental, las bandurrias no doblan la melodía vocal, sino que realizan su propio esquema melódico de prácticamente cuatro compases, repitiendo especialmente dos, de forma semejante a un obstinado. El esquema armónico se corresponde ya de manera muy avanzada con el de nuestra tonalidad menor, y rítmicamente responde a una estructura ternaria. Estas características, unidas a determinados giros rítmicos, nos hablan de una posible conexión con los bailes de carácter ternario más extendidos en la provincia en estos dos últimos siglos, y para ser más exactos con los fandangos y las seguidillas.

De la unión de esta parte instrumental con la línea melódica vocal, realizada por ejecutantes de forma independiente entre ambas, surge un curioso fenómeno polirrítmico, del que existen claros ejemplos en nuestro país.

Pero debemos contar además con la yuxtaposición de dos melodías independientes entre sí, resultando, por lo demás, el obstinado a nuestro oído casi como un bordón melódico, si es que es utilizable este término. No podemos hablar en cambio, de politonalidad (o polimodalidad en caso de que fueran esquemas modales), pues ambas partes responden, como ya hemos visto, a la tonalidad menor moderna. Únicamente se podría insinuar un proceso evolutivo más atenuado en la parte vocal que en la instrumental, probablemente más tardía.

Para acabar este brevísimo análisis, anotaremos algunas sugerencias referentes al corrido, que representa un cambio no sólo rítmico, sino también armónico frente al mayo. Responde con total claridad a la ordenación de la moderna tonalidad mayor. El ritmo es fundamentalmente binario, pero con algunas variaciones periódicas hacia un ternario.

Pasemos finalmente a exponer algunas conclusiones de interés. En primer lugar, hacer notar la riqueza musical de este mayo, con una serie de variantes melódicas relacionadas entre sí. De un estudio comparativo entre ellas se podrían obtener interesantes resultados en el terreno de la transmisión y variación melódica partiendo de unos puntos comunes básicos.

Y refiriéndonos en concreto al mayo, anotar una serie de peculiaridades musicales que nos remiten a temas fundamentales en el análisis del fenómeno compositivo, así como en el sistema de transmisión de la música de tradición oral. Ya hemos anotado la yuxtaposición de dos elementos (parte vocal y parte instrumental) de una procedencia quizás muy diferente. Hay distintos textos que se cantan siempre con la misma melodía vocal, y, sin embargo, podemos dudar que en su origen dicha melodía naciera unida a esos textos, puesto que sus esquemas formales no coinciden (cuateta octosilábica frente a frases ternarias). Recordamos aquí los casos en los que una melodía ha nacido con un texto determinado y luego se le ha aplicado otro. La presencia de la tonalidad menor nos indica que o bien no posee mucha antigüedad, o ha sufrido un proceso de transformación. De hecho, en comparación con el esquema tonal de la parte instrumental, se puede pensar en una formación anterior. Por otra parte, en algunos giros cabe hablar, en cierto modo, de la influencia del repertorio litúrgico. Ello no sería de extrañar si pensamos también en los contenidos profano-religiosos de los distintos textos literarios.

Con respecto a la parte instrumental ya hemos hablado de la típica estructura de la melodía, fundamentalmente descendente, y en clara tonalidad menor, así como de determinadas características rítmicas y de un espíritu general que puede estar en contacto con los bailes de tipo ternario más

extendidos por la zona y que han influido en el sentido de «moda». Con respecto a su funcionalidad en origen, quizás esté en relación con los estribillos e introducciones instrumentales de esos bailes, utilizado aquí como un obstinado sin dependencia estricta de la melodía vocal, aunque armónicamente presentan un mismo clima.

Así pues, nos encontraríamos ante la yuxtaposición de elementos de distinta procedencia o, al menos, con distintas influencias en su formación. Y ello nos lleva al problema del sistema compositivo en la música de tradición oral, con la unión de fórmulas de diverso origen, cambio de funcionalidad en las mismas, etc.

Se trata de temas importantes de estudio que son, además, fundamentales en el conocimiento de la formación y transmisión, no sólo de la música popular, sino también de otras manifestaciones musicales que fueron orales en su inicio y que, más tarde, se fijaron por escrito.

Ana M.<sup>a</sup> Vega



#### NOTAS

<sup>1</sup> Se trata de una interesante grabación porque uno de los intérpretes fue también encuestado por García Matos en la *Magna Antología del Folklore Español*, de Hispavox.

Este reciente registro sonoro aparece en el vol. I de *Madrid Tradicional* del Centro de Estudios Tradicionales de la Autonomía de Madrid, editado por Tecnosaga.





"No existe nombre más ilustre en el panorama musical americano que el de Duke Ellington. Ha sido él quien, a través de varias décadas, ha innovado, creado y dignificado la música americana con tal destreza y devoción que su nombre ha llegado a ser sinónimo de la más elevada forma de expresión artística.

La fecunda pluma de Ellington ha alcan-

zado tantos logros de tan poderosa imaginación, su propia imagen al igual que su orquesta han sido tan cultas y sofisticadas que él se convierte en el inevitable tema de infinidad de anécdotas y entrevistas. Sorprende que se sepa tan poco de sus ideas y de sus sueños..."

Rex Stewart: *Jazz Masters of the Thirties*. Da Capo Press, New York 1972.

Es un hecho innegable que los discos constituyen la parte realmente sagrada de la vida de cada aficionado. Son, en su conjunto, un tesoro que encierra nuestros secretos más íntimos recordándonos un sinfín de sacrificios, aventuras y experiencias que nos enseñaron a andar por el mundo sin miedo y con cierta soltura. Y en una colección que se quiere seria, existe un apartado de incalculable valor que yo suelo llamar "el cuartel conde-duque". Tan privilegiado lugar lo comparten, por supuesto, William Basie y Edward Kennedy Ellington.

Ya sé que la música no se mide. Pero sabiendo la importancia que estos dos supergeniales creadores tuvieron para el desarrollo del jazz, parece casi irrisorio el espacio que les tengo reservado. Un buen centenar de LPs, es decir poco más de medio metro para cada maestro no es casi nada. Y, sin embargo, figuran allí una larga serie de obras indispensables que, a través de los años, han conservado todo su incommensurable poder atractivo y, a buen seguro, seguirán creciendo mientras el oído me responda.

El primer disco de jazz que tuve ocasión de escuchar fue grabado unos años antes de nacer yo por The Jungle Orchestra. Un entrañable tío mío lo trajo de Nueva York, y a mis nueve años significaban la primera apertura a un mundo que hoy en día sigue pareciéndome tan fabulosa como increíble en su variedad, su riqueza, su profundidad poética. Tardé bastante tiempo en relacionar el nombre de Ellington con aquel misterio selvático.

El universo de este músico jamás ha cesado de ejercer un poder sugestivo, y cada año se añaden nuevas a esta gigantesca obra, discos buscados afanosamente, grabaciones que tienen su propia historia, que se puede estudiar en las discografías y en los libros que se siguen editando sobre tan importante capítulo en la historia de



Duke Ellington

## EPISODIOS



Mercer Ellington

Foto: E. Traberg

nuestra música. La más fascinante es, sin lugar a dudas, la autobiografía que Duke nos brindó bajo el título *Music is my mistress*.

Ningún experto ha llegado a abarcar el insólito mundo ellingtoniano, pero mis compatriotas parecen estar en mejores condiciones que otros para lograr una visión más completa de tan polifacético y variopinto paisaje musical. Resulta que el hijo de Duke, Mercer, al dejar Estados Unidos sintió preocupación por el destino que podría tener el legado paternal y decidió

trasladar a Europa todas las grabaciones privadas que el famoso compositor, director y pianista dejó al morir en 1974. Varias universidades e instituciones particulares habían mostrado interés en custodiar esta colección, pero Mercer Ellington, que se instaló en Copenhague hace un par de años, intuyó que la devoción de los escandinavos por la música de su padre era una garantía y optó por cedérselo todo a la Radio Nacional de Dinamarca.

Tras muchos meses de intenso trabajo, un grupo de eruditos ha conseguido ordenar y catalogar esta parte inédita de la obra de Ellington, y fruto de tanta dedicación desinteresada ha sido un total de 42 horas de emisión. Por esta admirable labor de divulgación se han podido descubrir múltiples versiones desconocidas de célebres composiciones como *Harlem* y *Black, Brown and Beige*, una suite dedicada a Degas, la música escrita para el ballet *The River* que Alvin Ailey acaba de estrenar en el Teatro Real de Copenhague, más una larga serie de grabaciones muy diferentes de piezas más cortas como *Mood Indigo*, *The Mooche*, *Creole Love Call*, *Don't Get Around Much Anymore*, *Rockin' in Rhythm*, *Take The A Train*, *C Jam Blues* etc.

Los programas emitidos significan tan solo una ínfima parte de aquellas setecientas y pico cintas que fueron depositadas en los archivos de Copenhague. A los especialistas ellingtonianos les esperan aún años de investigación en una obra que parece inagotable a más de dos lustros de la muerte de su creador. ¿Quién hubiera podido adivinar que Copenhague iba a ser la Meca para los estudiosos de uno de los capítulos más asombrosos en la historia de una música tan eminentemente americana como el jazz?

Ebbe Traberg



# DE MADRID AL INFIERNO

**M**ADRID, por San Isidro —especialmente— es una fiesta insospechada de pueblo y de urbe, de barrio y de pólis, de churros y de champán... En muy pocos años, la noche madrileña ha cambiado aquel borrachuzo estilo de acuartelados hurtándose a los conmitones de D. Camulo (¡Que torrefacta debe tener su ánima, en vías de la imprescindible purificación durante cuarenta años y un día en el infierno!) por el saludable jolgorio populista bajo la mirada cómplice —seguro— de San Enrique (varón bienaventurado que debe estar ya gozando ante la gloria eterna de Marx). Hemos pasado del anoche salvaguardado por los castrones del *extinto desaparecido* (y en muchas cosas aún por desaparecer), a las amanecidas cachondas por gracia de los municipales del santo filósofo populista.

Paralelamente y como Platón —el de los omoplatos anchos— decía: "Cuando cambia la ideología, cambia el ritmo", los españoles hemos tenido que cambiar también de ritmos, de músicas... Hace un cuarto de siglo, la *máxima demostración* popular rítmico-musical de los teoimperiales (¡Por el Imperio hacia el Dios!... chorrada inmensa...) consistía o en el desfile bandomilitarista de la Castellana o en aquellas gimnasiopalezas nacionalsindicalistas del Bernabeu, las cuales ambas le salieron a la oligarquía de ayer y de siempre, bastante más baratas y menos peligrosas que simplemente traer de una vez y sin mandangas la libertad y la cultura a los españoles. ¡Sabían lo que les convenía!

Hoy, en cambio, y para empezar, hay que agradecer que no haya más "demostraciones máximas de la eficacia y la solidaridad con el régimen", dejando que cada uno se lo monte como pueda y quiera. La noche musical de Madrid, el melos de los madriles es plural, abundante, marchoso, multitudinario, ecléctico, infernal y contradictorio, pudiendo ir desde el pop gregoriano (¡) de Manuel Illan en el Café Maravillas hasta una cena (menos de 1.000 ptas.) con el meritorio Quinteto de viento *Adachio* en la Hostería del Jazz (¡¡) y pasando por una demostración de danza contemporánea (¡¡¡) a cargo de Gilles Coupet sobre el combo de J.A. Galicia en el abigarrado Club Clamores.

Estas y otras insospechadas combinaciones artísticomusicales, son posibles en el *underground* de estos madriles noctámbulos que parecen funcionar sólo por la saludable mira de hacerle todas las noches un corte de mangas a lo establecido por el pasado, así como a lo convencional del presente. No nos decidimos a predecir los resultados del futuro, ni tampoco importa mucho, pero nos hemos propuesto descender al infierno de Madrid, allá donde suene algo, cuanto más extraño mejor y en primer lugar a los antros del jazz, para irselo contando a los lectores de SCHERZO, sucesivamente.



## El Club Clamores

Su nombre completo es más historiado: Café Concierto Clamores Jazz. Lo lleva Partido Torres bajo las directrices de su propietario Germán Pérez. Dos personas atentas que saben cuidar a la clientela, en especial si son gente de la prensa musical. Es un local irregularmente grande, que cae por la Glorieta de Bilbao (Alburquerque 14), con aspecto destartado y que sin embargo acaba resultando acogedor por estar casi siempre de bote en bote, con esa clientela neogeneracional que va de la *movida que necesitan un fondo sonoro* determinado para charlar-ligar y tomarse unas copas. La bebida frecuente es el champán que va desde la copa suelta a 200 pts. (sube 100 por actuaciones a partir de las 11 de la noche), hasta una botella de buena marca francesa —Moët & Chandon y hasta Dom Perignon— que puede llevar a tener que retratarse con 13.000 del ala.. No se ve que nadie la levante. Sería una provocación al personal, perteneciente en mayoría a ese sector que todavía no se ha estrenado laboralmente, aunque tiene el prodigioso arte de holgar a discreción, no privarse de nada, taponar las rúas con buenos *bugas* y encima ser guapos, jóvenes y orgiásticos particularmente con sus congéneres femeninas... o con quien se tercié... ¿Serán pendones y desorejados? Si ellos supieran de la España de Chindasvinto que tuvimos hasta hace sólo una década...

Pero estábamos en otro infierno: el Clamores. Se sirve también *croissanterie* —con rellenos incoestibles, un fallo—, combinados y por supuesto glisqui. Musicalmente se dan dos pases: a las 11 y a la 1 de la madrugada, si bien suelen comenzar más tarde. Todos los grupos de jazz madrileños han pasado por su escenario. La noche que acudimos nosotros actuaba el grupo del conocido y polifacético batería José Antonio Galicia, inquieto y exitoso fusionador de músicas diferentes. El bailarín Gilles Coupet nos hizo una demostración bien lograda de danza contemporánea, improvisando sobre un tema llamado *Sueño* que instrumentalmente desarrollaba unos motivos impresionistas con afortunados efectos en la flauta de Pedro Ontiveros y que estimulaban acertadamente la creatividad plástica de Gilles Coupet con unas alegóricas imágenes de las formas y los movimientos sinuosos de un cefalópodo, sugerentes de que el *Sueño* podía ser también una *Pesadilla*. La clientela, de habitual no muy atenta con los músicos, en esta ocasión observó las evoluciones de Gilles Coupet con más curiosidad. En el Clamores, nunca se da el clamor. Seguiremos el recorrido de los infiernos, aunque no lo sepamos contar tan bien como Dante de que al fin y al cabo estaba conducido por Virgilio y por Beatriz.

*Sabas de Hoces*

CLAMORES JAZZ

2 al 8: JAZZ EL DESTRIPIADOR  
9 al 15: TITO ALCEDO QUARTET  
16 al 22: M. A. CHASTANG GRUPO  
23: RUAY AMSTRONG QUARTET  
25 al 26: LUCKY GURY QUINTET  
27 al 29: FREDDY'S CONTACT QT.  
30 junio al 6 julio: A. RUBIO: SUFRE

CAFE CLAMORES JAZZ

ALBURQUERQUE, 14  
Junto Metro Bilbao

JAZZ EN VIVO CADA DIA  
PASES: 11,30 y 1,30.



# IX CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO PALOMA MA O'SHEA SANTANDER

SOCIEDAD PIANISTICA ISAAC ALBENIZ

*HOMENAJE A ARTURO RUBINSTEIN EN EL  
CENTENARIO DE SU NACIMIENTO*

**21 julio - 6 agosto 1987**

Edad comprendida entre los 16 y 32 años. Fecha límite de inscripción,  
20 de marzo de 1987. Derechos de inscripción 4.000 pesetas.

## **CONCIERTO INAUGURAL DEL HOMENAJE A ARTURO RUBINSTEIN**

**ALICIA DE LARROCHA**  
(2 junio 1987, Teatro Real, Madrid)

## **CONCIERTO INAUGURAL DEL CONCURSO**

**FRANCOIS-JOEL THIOLLIER**  
(21 julio 1987, Paraninfo de La Magdalena, Universidad  
Internacional Menéndez Pelayo, Santander)

### PREMIOS

**Primer Gran Premio** Medalla de Oro Paloma O'Shea; 1.600.000 pesetas; más de 100 conciertos y recitales en cuatro continentes en renombrados festivales y salas de conciertos, incluyendo presentaciones en Madrid (Teatro Real); Barcelona (Palau de la Música); New York (92nd Street Y); Washington (Kennedy Center); Vienna (Musikverein); así como un recital en una importante sala de París y la grabación de un disco bajo el sello "DECCA".

**Segundo Premio** Medalla de Plata; 1.000.000 pesetas; conciertos en España.

**Tercer Premio** Medalla de Bronce; 750.000 pesetas; conciertos en España.

**Cuarto Premio** 500.000 pesetas.

**Quinto Premio** 350.000 pesetas.

**Sexto Premio** 200.000 pesetas.

Premios especiales. Bolsas de viaje y diplomas. El Español mejor clasificado obtendrá una beca para estudiar en el extranjero, patrocinada por el Ministerio de Cultura; se le organizará una gira de recitales por España y grabará un disco con el patrocinio de la casa ETNOS.

### PRUEBAS DEL CONCURSO

**I Prueba** (de admisión)

**II Prueba** — RECITAL

**Semifinales** — RECITAL y PRUEBA DE MUSICA DE CAMARA (quinteto para piano y cuerda, con la colaboración del "CHILINGIRIAN STRING QUARTET").

Estas pruebas se celebrarán en el Paraninfo de La Magdalena de la UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENENDEZ PELAYO.

A las pruebas Semifinal y Final con orquesta, serán invitados representantes de casas de discos, críticos musicales y agentes de conciertos.

**Prueba Final** — CONCIERTO CON ORQUESTA en el marco del XXXVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER con la ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DE ESPAÑA bajo la dirección de **JESUS LOPEZ COBOS**.

### INFORMACION Y BASES:

Secretaría General del  
Concurso Internacional Piano  
Paloma O'Shea  
Calle Hernán Cortés, 3  
39003 Santander  
Tel: (942) 21 48 01/31 12 66  
Telex: 35833 Bader-E

El Concurso Internacional de Piano de Santander patrocinado por Paloma O'Shea, el Ministerio de Cultura y otras Instituciones oficiales y privadas, es miembro de la "FEDERATION DES CONCOURS INTERNATIONAUX DE MUSIQUE", Ginebra.



# DEL TRATO Y DEL TRABAJO

*En nuestro rico refranero se puede siempre encontrar "un roto para cada descosido". Si, por ejemplo y como es el caso, se trata de hablar de 2 incipientes grupos de jóvenes autores, podríamos muy bien quintaesenciar las, hasta*

*ahora, dispares actitudes genéricas de uno y otro colectivo, con esa vieja sentencia extraída de la sabiduría popular que reza así: "Vale más una hora de trato que dos de trabajo."*

EN algo más de "una hora de trato" consistió el concierto que, el pasado 21 de Abril y con la presencia de significativas *fuerzas vivas* de nuestra música contemporánea, sirvió para presentar oficialmente en Madrid al "Grupo del Bierzo". Los autores asociados bajo este nombre no son, en realidad —al menos, 3 de ellos— unos totales desconocidos: la música de Enrique X. Macías, por ejemplo, ha recorrido ya senderos incluso internacionales —proverbial es, además, la fecundidad sobre los pentagramas del autor gallego—; por su parte, tanto Jep Nuix como el visceral Albert Garcia Demestres han hecho algo más que *pinitos* dentro de la escena musical catalana, sin olvidar los premios conseguidos por el primero en el Concurso de Obras de Polifonía del Instituto de la Juventud y el galardón del segundo en la III Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación Juan March. Algo menos *fogueados* en la escena musical estaban los 3 madrileños que acaban por configurar el grupo: José Manuel López, Jacobo Durán-Lóriga y Pedro Guajardo —también finalistas de sendas Tribunas de la Fundación Juan March— que ofrecen un catálogo tan de *aluvión* como el de sus nominales *maestros*.

Se dice que hay lugares que ejercen *influjos excepcionales* sobre el cuerpo y el alma; sin duda, la comarca de El Bierzo ha de ser considerada, a partir de ahora —si no lo ha sido ya en los manuales especializados— como uno de ellos. ¿Cómo, sin hacer intervenir a esas fuerzas oscuras, podría si no explicarse que, tras unos pocos días de convivencia en sus hermosos parajes, se asistiese en ellos a la, tan celebrada como aparentemente imprevista, aparición de un nuevo grupo de autores? Y más aún: a que los profesores de tal

Curso de Composición —Cristobal Halfter, Carmelo A. Bernaola y Tomás Marco—, desarrollado en agosto de 1985 en Villafranca del Bierzo, viéranse impelidos, tras la lectura del manifiesto de constitución del grupo por parte de Jacobo Durán-Lóriga, a apoyarlo de inmediato. De resultados de ello —entre otros gestos— el concierto del 21 de Abril en la Escuela Superior de Canto de Madrid, organizado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea e interpretado por el Grupo Circulo, con J.L. Temes a la cabeza. Obviamente, ningún punto de contacto hay entre el pseudocromatismo de Guajardo, el eclecticismo de Nuix y de López —si bien éste apuntando hacia una sintaxis más personal cada vez—, la contagiosa vitalidad de Garcia Demestres y la tardomodernidad habitual de Macías. Tan sólo un planteamiento ético les une: "vale más una hora

de trato que dos de trabajo". Es por eso que la referencia a dicho acto y grupo puede tranquilamente hacerse atendiendo tan sólo al contexto ético, del que el estético es aquí —paradigmáticamente— una consecuencia en todos los sentidos.

Bastante más homogénea es, por contra, la andadura del otro joven colectivo de autores del que aquí nos hemos propuesto hacer mención: el "Iruñeako Taldea-Grupo de Pamplona." Jaime Berrade, Teresa Catalán, Vicent Egea, Patxi Larrañaga y Luis Pastor —3 Pamploneses, 1 alicantino y 1 valenciano— lo integran. La circunstancia aglutinante se produjo en el curso 84-85: Miguel Roa, director entonces del Conservatorio de Pamplona, organiza los cursos de composición contemporánea, que han venido impartiendo desde entonces Agustín González Acilu y Ramón Barce. A



*Iruñeako Taldea, grupo de Pamplona*



partir del primer año de trabajo, las posturas coincidentes en lo ético y lo estético —según sus miembros declaran hicieron desembocar inevitablemente en la creación del grupo. Un colectivo con grandes dosis de ilusión y, acaso en algún sentido, de ingenuidad, que basa su propia evolución en el trabajo y la discusión, cosa que se deja sentir —en lo positivo y también en lo negativo— en las obras que han visto la luz hasta el momento. "Desde luego —afirman— cada uno hace su propia música. El grupo, además del apoyo vital que supone, es sobre todo un lugar donde se debaten cuestiones musicales, estéticas en general, y donde se acaba siempre demostrando por la práctica que arte/vida es una dicotomía que resulta ya arqueológica." Son firmes partidarios —unos más que otros— de recuperar aspectos de la música que las últimas tendencias relegaron a segundo plano, si bien, más que *manierismo* o *eclecticismo*, habría que reconocer en la música del "Grupo de Pamplona" un entusiasta esfuerzo por llevar a término las influencias de diverso cuño asimiladas. En coherencia con ello, sus miembros consideran que "la cuestión musical central de los próximos años va a ser, como en el resto de las artes, la definición de la relación entre la nueva vanguardia y la tradición".

En el "Grupo de Pamplona" ha primado hasta ahora el trabajo en común sobre el trato con las instituciones y sus representantes. Ha-

ce bien poco —en concreto, el 15 de noviembre del pasado año— que decidieron dar a conocer algunas de sus obras, en concierto celebrado en la Ciudadela de Pamplona. Su segunda y, hasta ahora, última aparición pública, ha tenido lugar el pasado 21 de mayo en "Musikaste" (Semana Musical de Rentería). Dentro del concierto dedicado a los "Músicos de vanguardia", fueron estrenadas las siguientes partituras: *Preludio para voces, piano y percusión*, de Jaime Berrade; *Sonata para cello y piano*, de Larrañaga; *Cuarteto sin número*, de Teresa Catalán; *Sinapsis*, de Vicent Egea, y *Zazpiren zazpi*, de Pastor. En la previsión y con el deseo de que su música sea divulgada por otros puntos de España, los miembros del "Grupo de Pamplona" despiden el curso 85-86 —el de su lanzamiento— con la presentación y el consiguiente estreno este mes de junio del *Cuaderno de obras para piano*, encargo efectuado al colectivo por la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.

No queremos concluir esta reseña sin desear a los miembros del "Iruñeako Taldea" tanto acierto en su esperanzado futuro como el habido por parte de sus colegas del "Grupo del Bierzo" con la cuestión del *trato*. Hacer rentable el trabajo mediante la oportuna dosificación de aquel constituye, a no dudar, un aprendizaje en el que todo aspirante a compositor de éxito debe aplicarse.

José Iges

## CIRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID

El domingo, 8 de junio, a las 12 horas, tendrá lugar el 2.º concierto dedicado a «Nueva Música Española para flauta», en el que se interpretarán obras de Briz, Estevan/Sáiz, De Pablo, Turina, Aracil y Berea. Asimismo, será presentada la grabación discográfica del 1.º concierto, celebrado la pasada temporada la edición de partituras de dicha serie, en su 2.º cuaderno.

El domingo, 22 de junio, también a las 12 horas, se celebrará el Concierto de clausura de los «Talleres de arte actual» 1985-86. Obras de Galán, Balboa, Garrido, Flores, Palacios, Del Puerto y Zimbaldo serán interpretadas por el Grupo Círculo, dirigido por J. L. Temes.

## CONCURSO PERMANENTE DE JOVENES INTERPRETES 1986-87

Juventudes Musicales de España ha convocado por octava vez consecutiva el *Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes*, con el patrocinio del *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura*, dirigido a todos los músicos españoles menores de veintiséis años y con las siguientes fases: "Instrumentos de cuerda", que tendrá lugar en *Granolers (Barcelona)*, los días 17 y 18 de mayo, e "Instrumentos de teclado", que se celebrará en *Mahón (Baleares)*, los días 27 y 28 de septiembre. Los primeros premios para solistas serán de 150.000 pesetas y presentación en el *Teatro Real de Madrid*, y los segundos de 75.000, con la posibilidad de dotaciones de becas de estudio y gira de conciertos. Los interesados pueden solicitar cuanta información deseen a *Juventudes Musicales de España*. Muntaner, 182. 08036 *Barcelona*.

BOLETIN DE SUSCRIPCION *Rellene y envíe estos cupones*

**schërzo**

c/ Marqués de Mondéjar, 11 - 5.ª C - 28028 MADRID

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO a partir del número ..... por periodos renovables automáticamente de un año natural (diez números), cuyo importe 3.000 pesetas (1) abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la c/c 15.730-0 del BANCO HISPANO AMERICANO; Sucursal 0319, Dr. Gómez Ulla, 2 - 28028 MADRID
- Por talón bancario adjunto
- Por giro postal
- Con cargo a la Cuenta n.º ..... de ..... (2)
- de ..... de 198

Atentamente,  
Firmado,

- (1) Las suscripciones para el extranjero importarán por correo ordinario 3.000 pesetas y por avión 6.000 pesetas para Europa y 7.000 para América y deberán ser atendidas mediante cheque bancario
- (2) Tachar lo que no proceda

Nombre \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_ Teléfono \_\_\_\_\_



***Rotundamente distinto.***



dardo

**J&B**  
**Scotch Whisky**



AL SERVICIO



DE LA MUSICA



**REAL MUSICAL**

CARLOS III, 1  
(Frente al Teatro Real)  
Tels.: 241 30 09 - 241 31 06  
28013 MADRID