

RITMO

AÑO LV • NUM. 551 • ENERO 1985 • PRECIO 425 PTAS

Ya esta en España
la enseñanza **MUSICAL**
asistida por **ORDENADOR**

Entrevista exclusiva para RITMO con
el director del Proyecto de Informática
Musical Rafael Pérez Arroyo



YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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



Nuestra portada:

«Music Soft» es el primer programa de enseñanza musical por computadoras íntegramente realizado en España y en lenguaje musical latino. Encontrarán información sobre este sistema de aprender música y sus aplicaciones en la página 12.

Entrevista:

Alfonso Aijón, director de Ibermúsica, entidad organizadora de los conciertos del Año Europeo de la Música, es entrevistado en página 7 por Pedro González Mira, quien realiza también un análisis de la programación en las páginas 10 y 11.



Cine

La sección cinematográfica contiene comentarios sobre dos películas con tema musical: «Amadeus», de Milos Forman, nominada para once oscars y el último film de Fellini sobre el mundo de la ópera: «E la nave va» (páginas 22 y 23).

	Págs.
Cartas	4
Editorial: El Año Europeo de la Música	5
Entrevista: Alfonso Aijón: «Sin educación musical no tenemos aficionados»	6
Educación musical y computadoras	12
Ensayo: Biber, una sorprendente personalidad musical del Barroco	16
XXII Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas»	20
Cine: Mozart es Harpo Marx en «Amadeus»	22
Intérpretes: Titta Ruffo. Su técnica de impostación de la voz	24
Jazz: Genealogía de la guitarra de jazz	28
Danza: La guerra del ballet (2)	35
Televisión: «I Pagliacci»	40
Crítica Discográfica	41
Discos Editados	52
Consulta	53
Encuesta sobre el disco compacto	54
Don Taddeo in Barcellona: Festival Internacional de Música	56
Internacional	60
Madrid: Orquesta de Radiotelevisión: un primer balance	63
País Musical	66
Hi-Fi: Cadena básica para audiófilos Linn-Naim	80
Libros	84
Cursos, becas y concursos	86
Cartelera: Radio 2	87
Noticias	89
Mercado	94
Músicos del siglo XX: Pietro Mascagni	95

Hace unos pocos años, tuve la suerte de asistir a un curso sobre pedagogía musical en el Instituto «Zoltan Kodály» de Kecskemét, una pequeña ciudad cercana a Budapest. Nuestro grupo español era bastante heterogéneo, todos músicos y enseñantes, esto sí, pero diversificadas nuestras tareas profesionales entre conservatorios, escuelas universitarias, institutos de bachillerato, etc., con sus categorías de directores, catedráticos, penenes, creo que también había editores. No he podido evitar volver la vista atrás y revivir con nostalgia aquella experiencia, mientras intento escribir sobre lo que es o debe ser la Música en el B.U.P. Recuerdo que su sistema de educación musical era (es) muy bueno, pero lo que sí tengo vivo en la memoria es que sus niños, pequeños y grandes, cantaban como dioses, sus arcos afinaban perfectos y las clases nos maravillaron a todos.

Aquí, el profesorado de Música, caminamos, o, como decía el poeta, intentamos «hacer camino al andar» con los chicos de B.U.P. La finalidad de la educación musical en esta etapa escolar, no puede ser, en ningún momento, la de promover músicos profesionales, como no lo es tampoco la finalidad de la enseñanza de las letras recoger escritores o poetas, ni de la educación física la de producir atletas. Estos, poetas o atletas surgirán solos, por selección natural, entre la masa de todos aquellos que reciban una formación adecuada. A ellos habrá que dedicar una educación especializada y, para ellos, en el terreno musical, están los conservatorios. No debe de tratarse pues de una MATERIA, UNA ASIGNATURA (como bien señala el espíritu de la Orden Ministerial vigente sobre la Música en B.U.P.) con tantas (o pocas) HORAS semanales, por que la Música debe de incrustarse en el acontecer diario del alumno, tiene que formar una parte importante de su existencia a lo largo de su vida.

Dado, por una parte, lo ambicioso que supone lograr estos objetivos, que más deberíamos denominar VERDADERA MISION y, por otra, la realidad constatada en mis años de docencia, proponemos llevar a cabo la experiencia positiva realizada ya en algunos centros de enseñanza: me estoy refiriendo a la implantación de la CONTINUIDAD en la formación musical en un 2º y un 3º curso de B.U.P. y por supuesto como auténtica opción en C.O.U.

Dos CLASES semanales durante la formación secundaria, no solo resultan insuficientes para quien imparte la Música, sino para el dócil alumno que despierta con ilusión a ese mundo nuevo que se le abre. Materialmente no hay tiempo para tamaña empresa. Y la prisa, la crispación, la angustia debidas a que se nos echa encima un PROGRAMA que HAY QUE CUMPLIR, en nada favorecen al devenir musical. Porque el mundo de la Música es... OTRA COSA. Es mucho más sublime que todo eso y hay que mostrarlo a través de una clases en las que reine un verda-

dero clima de distensión, cordialidad, alegría, humor, y al mismo tiempo trabajo, seriedad: armonía en el auténtico sentido de la palabra.—**MARIASUN ZUGAZABEITIA (Bilbao).**

En la página 31 del número de RITMO dedicado a Valencia, en una encuesta que contestan Galduf y la Orquesta Municipal, se vierten unos juicios tan gratuitos como falsos que afectan a la crítica valenciana; bastaría con repasar la colección del diario **Las Provincias** para advertir cómo desde la fundación de la citada orquesta se ha valorado y atendido la audición de obras que no existen en la discografía habitual y sólo con los comentarios de estrenos o reposiciones de compositores valencianos se desmentiría tajantemente la primera afirmación de la penúltima pregunta del cuestionario. Pero no es menos grave que Galduf y la Orquesta Municipal considere que «la crítica valenciana ha utilizado únicamente este baremo (el de comparar versiones discográficas de las mejores orquestas del mundo...) para valorar las actuaciones de la O.M.V.»; resulta pueril y hasta divertido imaginar a Lopez-Chavarri, Ranch, Gomá, De Nueda, etc. —por citar críticos que por fallecidos no pueden defenderse ya— escuchando discos para luego escribir sus comentarios a los conciertos del Apolo, Principal, etc. No, no es ni sería la aseveración de la O.M.V. en RITMO y espero que el buen juicio del lector habrá subsanado un lapsus que supongo hecho a título personal, pero que afecta, dicho así, a la totalidad de quienes ejercemos con honestidad y entrega dicha crítica.—**EDUARDO L. CHAVARRI ANDUJAR. (Catedrático del Conservatorio Superior de Valencia).**

Como viejo suscriptor de RITMO que soy, sigo con gran interés la sección de crítica discográfica de la revista; me permito pues felicitar a Santiago Bueno por su contribución a la misma. Con el ánimo de colaborar, y no con el de criticar, le brindo una información que puede serle útil para sus archivos. En la crítica aparecida en la página 42 del número 546 de septiembre, dice que «hasta el momento, salvo omisión, el mercado español no contaba con ninguna versión de la obra» refiriéndose a la **Cantata BWV 147** de Bach. Lo cierto es que Salvat la tiene publicada, desde hace ya unos meses, con el número 39 de su serie **Los Grandes Temas de la Música** en interpretación de Kurt Thomas (Decca).—**JOAQUIN NAVARRO. (Secretario Ejecutivo. Departamento Editorial. Salvat Editores. Barcelona).**

No está en mi ánimo ni es mi costumbre entrar en polémicas pero sí quiero dirigirme a «Martín Codax» después de haber leído en la revista RITMO, en la parte dedicada a la crítica discográfica, su crítica del disco de Ileana Cotrubas y nuestro gran Alfredo

Kraus, para aclararle y decirle que está totalmente errado al decir que si no se equivoca, nuestro tenor no hizo las partes habladas, ¿no sabe distinguir si una voz es la que canta y otra, la que hace las partes habladas?, ¿no sabe que Kraus siempre hizo esa ópera en teatro y no le pusieron otro artista para que hiciera los recitativos?, ¿sabía que habla un francés bastante bueno como para hacer eso y más? ¿sabía que es todo un señor profesional? Todo eso lo aclaro por saberlo de buena fuente, y tal es el haber asistido a la grabación. Si su oído falla de tal manera que no sabe diferenciar tal cosa (pues la grabación, al menos la que yo tengo, es clara) lamento que los lectores de RITMO tengan con sus críticas una información falsa de lo que se graba por ahí, y que perjudica a los cantantes como en este caso a Alfredo Kraus. Tengo el deseo que esta carta no sea para polemizar sino para aclarar la duda.—**ISABEL TORON MACARIO (Las Palmas).**

Durante años uno se viene preguntando quién puede ser el responsable de la caótica situación que padece la enseñanza musical en nuestro país. ¿Quién puede jugar el papel de DIABOLUS IN MUSICA que impide que esta profesión reciba la dignificación y el trato que se merece? ¿Será la típica inexperiencia o indiferencia de la administración hacia el tratamiento de la enseñanza musical? (Véase como botón de muestra la Ley reciente de la Función Pública que reduce la enseñanza musical a enseñanza secundaria o las últimas oposiciones convocadas para proveer plazas de profesores agregados en la asignatura de música en las que no se exige titulación musical, aunque sí otra cualquiera universitaria).

¿O será la ancestral apatía de

los mismos músicos incapaces de concentrar sus fuerzas en objetivos comunes? (Ahí están si no la falta de coordinación dentro de los conservatorios, la ausencia de una conferencia nacional de directores de Conservatorios, los desajustes salariales, la confusión en la determinación de las categorías profesionales, la falta de control en la inspección de conservatorios no estatales, ausencia de asociaciones de alumnos, etc.).

No se concibe que un hecho cultural de la envergadura de la música, que incide constantemente a través de todos los medios en nuestra vida diaria en sus múltiples manifestaciones, sea eliminado tan conscientemente de la reflexión pedagógica y sociológica de la enseñanza y de la investigación universitaria.

Muchos niños de EGB no tienen clase de música ni la tendrán nunca y si acceden al BUP se encontrarán con un profesor no titulado que seguramente no tendrá idea de lo que está dando. Y si acuden a un conservatorio a estudiar una carrera más difícil que cualquier otra recibirán en pago un tratamiento inferior a otra materia artística o universitaria y por casualidad quieren estudiar musicología o pedagogía y titularse en estas materias, entonces tienen que marcharse al extranjero porque en nuestras universidades no existen facultades de música.

La música en España es algo SECUNDARIA y por lo mismo no se le presta la atención y el reconocimiento que se merece. España, en teste punto, tampoco es Europa. No sabemos hasta cuándo la música seguirá siendo el farolillo rojo dentro del proceso de culturización nacional. Solo sabemos, que el DIABOLUS IN MUSICA sigue impidiendo la buena CONCERTACION en la enseñanza.—**JOSE M. GARCIA LABORDA (Madrid).**

REVISTA DE PRENSA

OPERA Internacional

Francia no quiere reconocer ya que París es la capital exclusiva de la música. Igual que sus dos célebres vecinas, Italia y Alemania, desea que otras ciudades se beneficien de las mismas posibilidades y de las mismas ventajas que ofrece París (...). El gigantismo de París, motivado por siglos de política llevada a cabo por un poder centralista, no puede favorecer la descentralización de la que, con justicia, son ejemplos elocuentes Italia y Alemania. A pesar de la crisis que atraviesa el arte lírico en Alemania, que se traduce tanto por una programación banal como por una calidad musical mediocre, Munich y Bonn, Colonia y Berlín, Stuttgart y Hamburgo miran con envidia sus temporadas recíprocas, que son perfectamente inter-

cambiables. En Italia, el mito de la Scala no es más que un motivo de emulación para el Regio de Turín, La Fenice de Venecia o el Teatro Comunal de Florencia, cuyas temporadas operísticas son dignas de los más grandes escenarios internacionales. Viendo, escuchando, la **Pasión según San Juan**, en Venecia, constatamos que La Fenice alcanzaba el nivel de cualquier otro gran teatro italiano. En la sala, en aquel momento nadie creía estar en otro lugar que no fuera la capital de la música, porque, aquella noche, la capital de la música era Venecia, como el mes anterior lo había sido Nápoles con el **Macbeth** de Ricardo Muti (...). ¡Imaginen por un solo momento que un espectáculo de una ciudad de provincias se produjera en París! Nos daríamos pronto cuenta, salvo excepciones, que existe un abismo entre ella y las suntuosas realizaciones a las que está habituado el público parisino(...).—**S. SEGALINI (febrero, 1985).**

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río.

Director:
Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:
Ramón Barce.

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

Redactora Jefe:
Amelia Díe.

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo.

Colaboran en este número:

A.V. Aparicio, Rafael Banús, Juan Luis Bardisa, Martín Codax, Francisco Chacón, José Antonio Díaz Pinilla, Andres Fernández Rubio, Luis Carlos Gago, Emiliano García Alcázar, Pedro González Mira, Francisco Hernández, Sabas de Hoces, Emilio López de Saa, Enrique Martínez Miura, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, Tartessos y Lyl Tiempo.

Diagramación:
Antonio Roca.

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

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

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

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

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

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

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

El Año Europeo de la Música

Hace pocos meses preconizábamos en un Editorial la necesidad de aprovechar el Año Europeo de la Música para iniciar la solución de uno de los más graves problemas españoles: el de la música en la escuela. Comprendemos bien que los mecanismos presupuestarios tienen su lógica, y que en este caso, por ejemplo, sea el Ministerio de Cultura el que ha obtenido una cantidad (unos 230 millones de pesetas) para conmemorar dicho Año. Al Ministerio de Educación, al que correspondería de lleno la solución del problema mencionado, no compete ciertamente este tipo de manifestaciones conmemorativas; por otra parte, el solo hecho de dotar de profesorado musical a todas las escuelas españolas—cualquiera que fuese el procedimiento administrativo elegido—supondría un presupuesto no solamente mucho mayor, sino ya fijo. Comprendemos también que el procedimiento mismo para dotar esas plazas sería muy complejo e implicaría además, entre otras reformas, la de la enseñanza de las Escuelas de Magisterio.

Pero, independientemente de esta propuesta (que sería importante comenzar a encararla este año), otros muchos problemas, igualmente al margen de toda conmemoración, aguardan hace tiempo respuesta. De ninguna manera queremos ser aguafiestas en una amplia iniciativa que sin duda atraerá hacia la actividad musical la atención de diversos sectores españoles. Pero es evidente que tales iniciativas tienen muy distinto sentido en unos países o en otros. En un país de fuerte cultura musical, esos festejos pueden ser una simpática y multitudinaria redundancia, u ocasión de revivir obras y géneros olvidados o poco conocidos (como, por ejemplo, el amplio movimiento de revalorización de Schütz o la representación de las óperas de Haendel en Halle, en la República Democrática Alemana). En España, con una infraestructura aún pequeña (recordaremos una vez más que por «infraestructura» no hay que entender sólo salas de conciertos, organizaciones musicales o pianos de cola, sino sobre todo demanda: es decir, necesidad de música), parece natural que sea ocasión de repetir que existen graves problemas profesionales que merecerían ser examinados con urgencia.

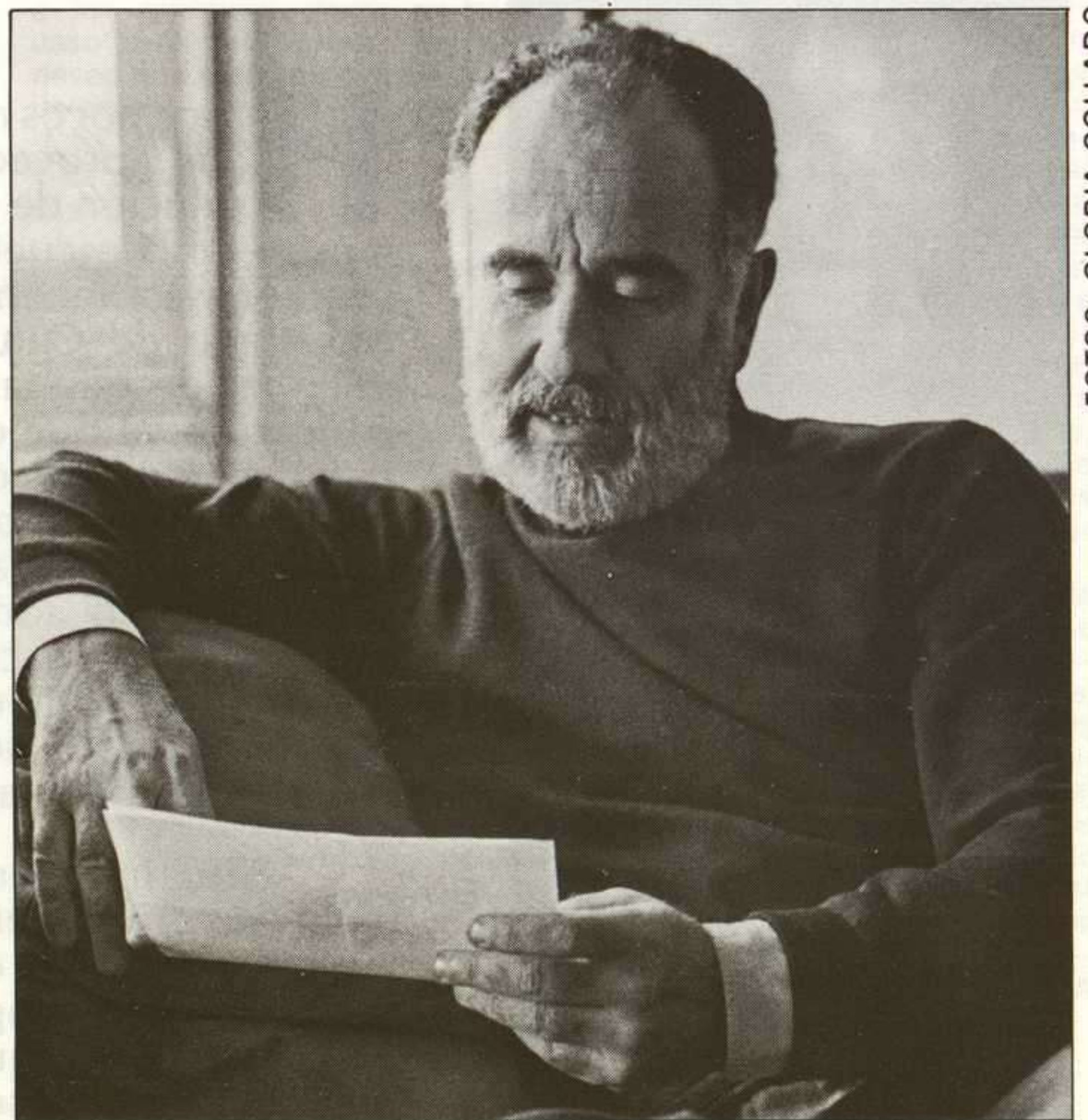
En 1983 se nombró un Consejo Asesor de la Música, sobre cuya eficacia expusimos por entonces nuestras dudas. Parece que su actividad, ya exigua al principio, ha ido progresivamente desvaneciéndose. Ultimamente no se ha tenido noticia de sus trabajos. Pensamos que justamente hacerse cargo de dichos problemas, estudiarlos a fondo y presentarlos a las autoridades correspondientes sería su normal y utilísimo cometido. Si el Gobierno quiere evitar los formalismos y triunfalismos nefastos de otros tiempos será conveniente que no vayan por un lado los problemas reales y por otro toda la parafernalia de esfuerzos, dinero y publicidad.

Director de Ibermúsica

ALFONSO AIJON: «SIN EDUCACION MUSICAL NO TENEMOS AFICIONADOS»

Por Pedro González Mira

Con motivo del Año Europeo de la Música, el Ministerio de Cultura ha organizado, en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid e Ibermúsica, un ciclo de conciertos con las orquestas más prestigiosas del momento. Ibermúsica es la organizadora de este importante ciclo, como lo ha sido de muchos otros que recordarán los aficionados madrileños y barceloneses. Alfonso Aijón, director de Ibermúsica, ha estado presente en la historia de la infraestructura musical de nuestro país en los últimos años, desde la formación de la Orquesta de Radiotelevisión, hasta la programación musical de Radio Nacional, pasando por la Orquesta Nacional y la fundación de Ibermúsica. En esta entrevista, Alfonso Aijón hace un repaso de toda su historia, de los problemas derivados de la contratación de músicos y de la problemática musical española.



FOTOS: GLORIA COLLADO

PEDRO GONZALEZ MIRA.— Aunque seguramente los lectores de RITMO sabrán perfectamente quién es Alfonso Aijón, quisiera empezar la entrevista haciéndole precisamente esa pregunta: ¿quién es? ¿Qué está haciendo, desde su punto de vista, por la música en nuestro país? ¿cuáles son las motivaciones que le mueven a hacer lo que hace?, ¿podría relatar brevemente la historia de sus actividades musicales en España hasta el momento presente?

ALFONSO AIJON.— Bueno, pues lo que hago es un poco de locos, y algo de ello sabe, curiosamente, la actual redactora-jefe de RITMO, Amelia Díe, ya que fue en su casa, cuando éramos más jóvenes —ella una niña tan sólo—, donde, a base de largas reuniones, comenzó toda la historia. Allí, o en la mía propia, llevábamos a los músicos que venían a Madrid a dar conciertos —sobre todo cuando lo hacían por primera vez—, tuvieran éxito o no; los rescatábamos después de los consabidos autógrafos, cuando ya se habían quedado más

solos que la una... Y claro, al cabo de veinticinco o treinta años, aquellos jovencitos que entonces nadie conocía son hoy las grandes figuras de la música, y la mayor parte de ellos excelentes amigos personales, que se acuerdan siempre de aquellos años en que les llevábamos a oír flamenco, les invitábamos a comer o les presentábamos a chicas jóvenes... Un poco la parte humana de la vida de los conciertos... Por otro lado, yo me marché al extranjero con el hermano de Amelia en el año 57 y estuve diez años fuera de España. Estuve cuatro en los países comunistas —en su época mala—; en Asia, dos, donde hice de todo; y aunque la mayor parte de mis actividades no estuvieron relacionadas directamente con la música obviamente tuve ocasión de estar cerca de los grandes mitos que vivían todavía o de algunos de mis antiguos amigos músicos. Al cabo de todo ese tiempo volví aquí y, por supuesto, no había trabajo. Así que nuevamente exilio —aunque voluntario—: me trasladé a Alemania, donde estuve trabajando en la Nordwestdeutschen Rundfunks, en

la sección de música contemporánea. Era la época dorada de las emisoras alemanas, que tenían mucho dinero, sobre todo la de Hamburgo. Allí hicieron su carrera los Boulez, Henze, Nono, Stockhausen... También estuve en contacto con Ohana, que en aquella época no era todavía reconocido; sólo era un andaluz...

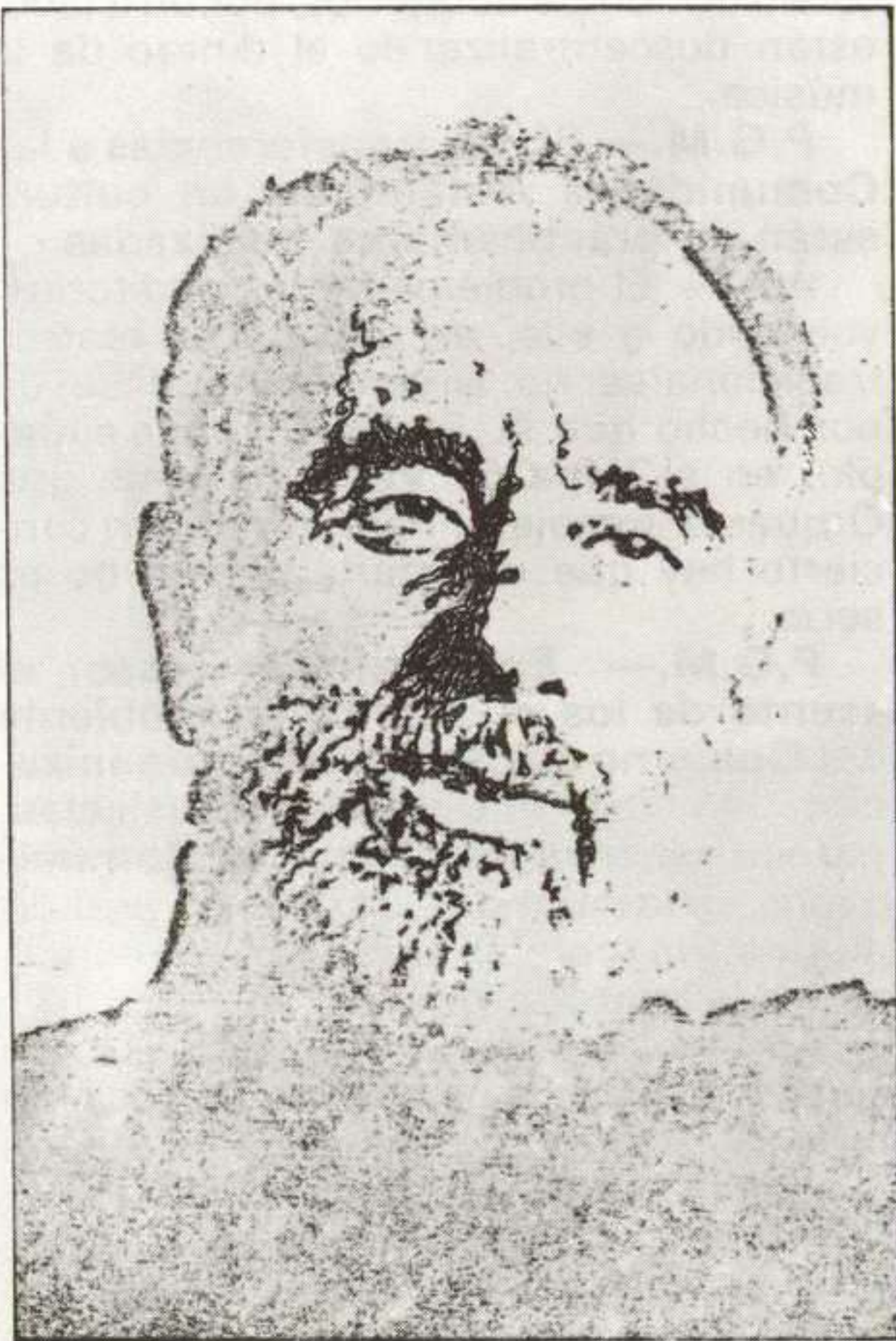
P.G.M.— Por cierto, que este año sale una obra suya premiada en RITMO...

A.A.— Pues me alegro mucho, desde todos los puntos de vista. Recuerdo que su casa siempre estaba abierta a los exiliados españoles, voluntarios o no. ¡La de veces que yo comí en su casa por no tener dónde hacerlo! ¡Es un tío magnífico! Y diré que también un gran pianista: le conocí cuando estaba grabando la *Iberia*, de Albéniz. En esto, se creó la Orquesta de Radiotelevisión; escribí una carta como un español treinta millones y mi «curriculum» les gustó; volví y me convertí en el «manager» de la Orquesta, puesto para el que Markevitch me hizo exámenes durante una semana... De todos los «managers» de orquesta con

que trabajó, desde luego yo fui el que más le soportó... Era una personalidad deslumbrante; un músico fantástico, pero un personaje muy esclavo, amigo de destruir las personalidades de los demás. Total, que llegó un momento —el tercer año— en que chocamos abiertamente: él se dedicaba a invitar a sus amigos —muy caducos—, tanto compositores de la «belle époque» como intérpretes, y, claro, yo, que defendía la bandera de los jóvenes y de lo español, me estrellé contra él. El resultado fue: Markevitch o yo. Naturalmente, y con razón, el Ministerio decidió que él. A mí me dijeron que me daban un puesto estupendo —la Dirección de Programas de T.V.E.—, que no me lo tomara como una ofensa personal, que me subían el sueldo, etc. Me dieron una semana para pensarlo, y lo que hice fue marcharme de nuevo a Alemania a hacer unos exámenes para la agencia de prensa D.P.A. Gané el puesto; yo soy periodista de carné. Al cabo de un año de ejercer este trabajo, me llamó Pons, Salvador Pons, que había sido nombrado Comisario de la Música. Yo conocía a Pons porque anteriormente había trabajado en T.V.E. en la Segunda Cadena, cuando Adolfo Suárez estaba de Jefe de Programas en la Primera. La Segunda siempre le mojó la oreja a la Primera en aquel tiempo; se hicieron cosas muy interesantes en música, por ejemplo el ciclo Beethoven de Karajan, entre otras... Bien, el caso es que me llamó Pons diciéndome que había dinero, que íbamos a volver del revés la música en el país y todas esas cosas. Yo entonces no estaba muy bien en Hamburgo; me había casado, mi esposa y yo íbamos a tener nuestro primer hijo, ella estaba estudiando con una beca... bueno, las cosas no iban demasiado bien, así que decidí volver y aceptar el trabajo en la Comisaría. Pero al cabo de unos seis meses, en los que tuve bastante participación —Antonio Iglesias y yo organizamos todas las «Semanas», «Quincenas», etc., de aquel entonces— surgió un contencioso entre Pons y Frühbeck: la nueva Comisaría debería tener como brazo armado para la política musical a la O.N.E., y así se hizo. Pero a Frühbeck, probablemente, le dió miedo el tener cerca a alguien que pudiera influir en su carrera, en sus cosas, ya se sabe, y se vistió de militar —él es capitán— y junto al Marqués de Bolarque se fue a ver a Franco. Este le dijo a Villar Palasí: «no, no me toquéis a este chico». Resultado: la O.N.E. se separó de la Comisaría. A mí esto me pareció mal, y aunque debía haber sido Pons quien presentara la dimisión, lo hice yo. Pasé entonces a R.N.E., donde estuve un año colaborando con Enrique Franco; llevaba la programación musical de R.N.E., aunque lo que más me interesaba era el archivo musical. Me metí en él con las botas de agua puestas, pues, de verdad, era un desastre como estaba. Se descubrieron cosas que estaban olvidadas: los conciertos de la Orquesta de Cleveland, cuando vino con Szell; cosas de Cubiles; una grabación de la **Cuarta** de Brahms con Argenta —que actualmente ha desaparecido; está borrada—. Me dieron el Premio Nacional de Radio por las emisiones de la Conmemoración Beethoven, y, de pronto, me di cuenta que ha habido hecho todo lo que tenía

que hacer en la Radio. Aconsejado entonces por mis amigos, decidí fundar Ibermúsica, con la ayuda, al principio, de mi suegro.

Ibermúsica comenzó como una Sociedad Limitada en la que yo participaba con el cincuenta por ciento y mis cuñados con el otro cincuenta por ciento. Comenzamos organizando cosas en el María Guerrero, pues el Real no se podía alquilar, ya que por aquel entonces era algo así como el salón de actos del Ministerio de Educación (a partir de la etapa



Aguirre esto se resolvió). Comenzamos, digo, en el María Guerrero (con los Ciclos de Grandes Intérpretes), y después pasamos a la Zarzuela y, por último, al Teatro Real, donde ya pudimos dar conciertos sinfónicos (antes, imposible, porque cuando una orquesta de primera fila viene a Madrid quiere tocar en el mejor teatro). La evolución económica fue siempre mala, lo que no se corresponde con la opinión de la gente cuando va a un concierto y LE PARECE ver el teatro lleno. Ciertamente no es así: en quince años puedo decir que los únicos conciertos que han llenado el Real han sido la **Novena** de Beethoven, por Barenboim; los de la Sinfónica de Londres con Abbado, y Barenboim con las **Cuatro Sinfonías** de Brahms. En el resto, siempre he devuelto a la Sociedad de Autores millones en taquillaje. Y es que todas esas leyendas de las colas del Real son fantasías. en realidad, estas aglomeraciones sólo se producen para los dos primeros días; después, ya no va nadie.

«Con el Festival de Primavera de 1984 vamos ya por los trece millones de pérdidas».

Además, lo del Real lleno es muy relativo, pues con trescientas o cuatrocientas entradas que no hayas vendido —que no se notan mucho— son millonadas lo que dejas de vender. Después está el asunto de las giras: en el último momento te cancelan un concierto en provincias, porque a última hora no han recibido la subvención o cosas así, lo que es típico de este país, y tú tienes que dar la cara ante los artistas que tienes contratados. De manera que es un continuo riesgo. Los contratos hay que hacerlos muchas veces con dos años de antelación, y en este país no se sabe lo que va a pasar la semana que viene... ¿Que por qué sigo? No puedo pararme a pesar de irme tan mal económicamente. Estoy metido hasta el cuello y no puedo pararme. El truco para seguir flotando está en mi agencia de viajes: yo organizo los viajes, contrato «charters», hoteles para ciento treinta personas, etc.; entonces, cuando las cosas van mal, lo que hago es no pagar a la agencia, pero sí religiosamente a las orquestas; de ahí el prestigio que sigo manteniendo. De esta forma, con la agencia paso ya de los veinticinco millones de deuda, pero como muevo con ella cien millones al año, a pesar de todo, no dejo de ser un buen cliente... En verdad, es como si me estuvieran subvencionando... Ya sé, la gente me puede acusar de ser un mal empresario: es cierto, lo soy, pero lo que sí se me tendrá que agradecer es lo que hago para que los aficionados puedan ver y oír a esas orquestas a un precio lo más asequible posible. Y ésa es otra, los precios: en Madrid, con la gente acostumbrada a precios ridículos —las razones por las que durante cuarenta años los precios de los conciertos han sido políticos todos los conocemos— no sucede lo que en Barcelona, donde la gente paga lo que vale un concierto Karajan, por ejemplo, en Barcelona cuesta tres mil o cuatro mil pesetas, cuando en Madrid se paga por el mismo concierto sólo mil pesetas. Traer a la Orquesta Sinfónica de Chicago me cuesta once o doce millones; las entradas —en abono— no llegan a tres mil; sin embargo, en Berlín, Londres o París la entrada costaría entre doce mil y quince mil pesetas. Pero es que a mí no me hacen un precio especial por ser España. Yo pago en dólares —y esta es otra historia, porque un dólar hoy no vale lo mismo que cuando yo contraté a la Orquesta—, lo mismo que el señor de Londres o París, y entonces, como sé que el aficionado —de Madrid, sobre todo— no está dispuesto a hacer ese sacrificio... tengo que buscar dinero para compensar los ingresos de taquilla, porque a dos mil seiscientas pesetas cada entrada, con el Teatro Real lleno, llegas a los cuatro millones: ¡todavía me faltan ocho! Lo que a mí me hace la bilis pelotillas es cuando alguien va y dice: «*macho, vaya precios que ponéis*»... Como referencia diré que en el Festival de Primavera del año 84, por ahora, vamos en los trece millones de pérdidas, que, naturalmente, las sufre la agencia de viajes. Por supuesto me aprietan, y yo firmo letras, y sigo... Hasta abril tengo firmados quince millones en letras...

P.G.M.— ¿Podemos, entonces, seguir hablando de Ibermúsica como Sociedad?

A.A.— Ibermúsica existe... Bueno, la Sociedad se disolvió: la familia dijo que no seguía, que era un negocio deficitario...

P.G.M.— ¡Ruinoso!

A.A.— Sí, salta a la vista. Así que la familia me dijo que cargara con el mochuelo, que me PERDONABA las deudas que teníamos al cincuenta por cien, y aquí sigo yo.

P.G.M.— ¿Qué relaciones mantiene Ibermúsica con el resto de las sociedades musicales del país?

A.A.— Bueno, trabajo con todas. Lo que sucede es que las Asociaciones españolas están un poco a la altura de lo que es el país frente a la música...

P.G.M.— Recientemente he podido comprobar la buena labor que está haciendo la Sociedad de Conciertos de Alicante, pero sólo en lo que se refiere al montaje de actividades con grupos de cámara e intérpretes solistas, pues a nivel de conciertos sinfónicos no pueden moverse con facilidad: ¿no habría la posibilidad de que tuvieran acceso a los grupos que usted contrata?

A.A.— No, no tienen medios. En provincias los socios están pagando por una entrada ciento cincuenta o doscientas pesetas. Con esta financiación...

P.G.M.— Tengo entendido que allí pagan una cuota trimestral de dos mil y pico pesetas.

A.A.— Así no se puede hacer nada. El problema básico es que el público no tiene educación musical, y, en estas condiciones, no podemos esperar tener aficionados... ¡No tenemos aficionados!

P.G.M.— Aunque la gente piense lo contrario...

A.A.— Efectivamente. En el Real nos encontramos siempre los mismos, y esa gente que va al Real, que es un público muy preparado y exigente, no puede hacer frente a los presupuestos: ir a la Nacional, a la R.T.V.E., a los conciertos de Ibermúsica... Yo lo comprendo...

P.G.M.— No, no nos llega. Bien, cambiando de tema: las actividades del Año Europeo de la Música están subvencionadas por el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Madrid. ¿Al fin se ha decidido la Administración a echarle una mano?

A.A.— Sí, aunque yo nunca pedí nada. En realidad, en este momento, todavía sé poco del asunto; no tengo ninguna notificación oficial. Pero sí, me van a ayudar, aunque he de decir que en quince años nunca pedí ayuda al Estado, porque mantengo la teoría de que la música como espectáculo ha de mantenerla la sociedad: si a usted le gusta la música, páguela. El dinero del Estado debe dedicarse a crear infraestructura, que bien poca hay; a educación musical y a crear auditorios. Ahora bien, el asunto del Año Europeo de la Música es otra cosa. Hubo una oferta con Chicago, Nueva York e Israel que no la podía dejar pasar (porque además este año Ibermúsica conmemora su quince aniversario), y me puse en contacto con mucha gente. Me fallaron todos, porque aquí nadie quiere unirse a una acción común; todos quieren la exclusividad, y por poco dinero. Claro, esto no puede ser; sólo los conciertos de Chicago y Nueva York cuestan cincuenta millones. La gente se quiere APUNTAR con tres milloneros,

pero en solitario... Estuve en tratos con los más grandes (El Corte Inglés, Coca-Cola, IBM, etc.), pero nada... Así que, por tratarse de una operación de alto vuelo, me puse en contacto con el Ministerio, que a su vez ha hecho la gestión política con el Ayuntamiento. Pero bueno, el caso es que todavía no sé nada, lo que quiere decir que tengo cuarenta millones, hoy por hoy, colgados, y esto suponiendo que llene el Teatro. Si la gente no va, esta vez me la pego de verdad; tendrán que venir a verme a Carabanchel... o a Brasil.

P.G.M.— Respecto a lo que ha dicho, ¿podría preguntarle qué opinión le merece la política del Gobierno socialista en material musical?

A.A.— Yo creo que están haciendo algo muy importante con el programa de construcción de auditorios; por otro lado, están descentralizando el dinero de la música...

P.G.M.— Sí, las transferencias a las Comunidades Autónomas en cultura están ya prácticamente finalizadas.

A.A.— El problema de los auditorios, volviendo a ello, es grave. Los teatros tradicionales no sirven, aunque se dé por hecho que sí. En Sevilla, por ejemplo, en el Lope de Vega, no cabe una Orquesta completa. Para dar allí un concierto hay que diezmarla, y esto no es serio.

P.G.M.— En cualquier caso, el asunto de los auditorios es problema del Gobierno Central, pero la organización de las actividades musicales, parece ser más asunto de las Comunidades Autónomas. ¿Le han pedido alguna vez colaboración, como experto en la materia que es?

A.A.— Creo que todavía no están centrados. Los que llevan el área de música todavía no saben bien dónde están sus fuentes...

P.G.M.— A quién hay que buscar.

A.A.— Eso. Pero espero que la reunión que recientemente ha tenido el Director General con los respectivos Consejeros de Cultura haya sido fructífera. En ella, por cierto, como conmemoración del Año Europeo de la Música, aquél hizo una oferta a las Comunidades Autónomas en la que iba algo nuestro. En definitiva, ha sido la primera reunión en la que se ha tratado la coordinación de una determinada acción musical, para que a todos les salga más barato.

P.G.M.— Y no le parece que ese DESPISTE a que se refería no guarda relación con los muchos medios económicos con que las Consejerías respectivas se han encontrado de pronto?

A.A.— Sí, desde luego, pero siguen sin tener infraestructura, a pesar del dinero.

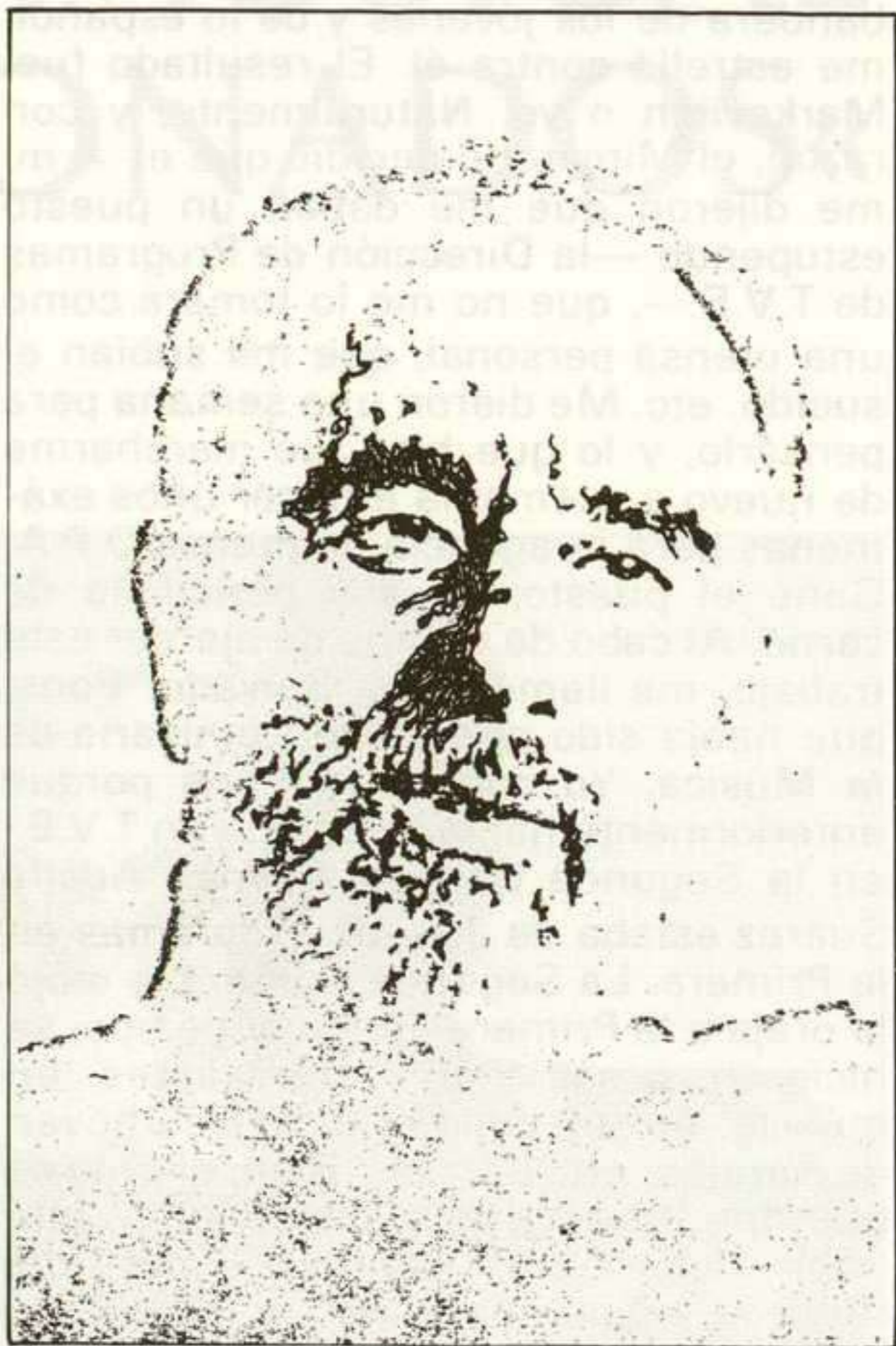
P.G.M.— ¿Podría hablarnos un poco de la programación del Año Europeo. ¿Están todos los que usted quería que estuvieran?

A.A.— Hay dos conciertos de entrada gratuita: Scarlatti, con Christian Zacharias, todo con sonatas para teclado; y otro de la Joven Orquesta Nacional de España, desde mi punto de vista, la orquesta que mejor toca hoy en este país. Serán conciertos gratuitos, pero no cerrados para los señores que se hayan abonado al ciclo: quien quiera ir, que pase por taquilla y recoja su entrada. Yo siempre he estado en contra de ciertos

privilegios; se me ha criticado por el hecho de no reservar abonos a nuestros seguidores. Bien, todos sabemos lo que ha pasado con los abonos de las O.N.E. y R.T.V.E.

P.G.M.— Difícil problema de resolver ése...

A.A.— Mucho. Pero el caso es que para mí, como entidad privada, sería



«En quince años no pedí ayuda al Estado porque creo que, como espectáculo, la música tiene que mantenerla la sociedad».

más cómodo tener clientes fijos: sin embargo, creo que es más moral darle oportunidad a todos en igualdad de condiciones.

P.G.M.— ¿Se sabe ya cuáles van a ser los programas de la Filarmónica de Israel?

A.A.— Sí, ya se saben: hay un concierto con una obra israelí, un Salmo de Ben Haim; el Concierto para cello de Dvorak, con Mischa Maisky, y la Segunda de Brahms. El otro programa es Leonora III, de Beethoven; 40 de Mozart y Quinta de Chaikovsky.

P.G.M.— ¡Otro Chaikovsky!

A.A.— Sí, ya sé, pero... tuve muchos problemas con los programas. En primer lugar, no encontraba director, pues Israel entró tarde en el ciclo, y no disponía de director. Intentamos contratar a Bernstein (no podía porque desde el 1 de noviembre al 1 de junio se dedica a componer); a Maazel, que tenía el calendario ocupado; Celebidache tampoco podía; Zubin estaba en Nueva York para esas fechas... Inbal ha sido el único, y la verdad es que no está nada mal. Entonces había que traer cosas de repertorio, y aunque no estoy de acuerdo con el programa, ha sido la mejor de las soluciones.

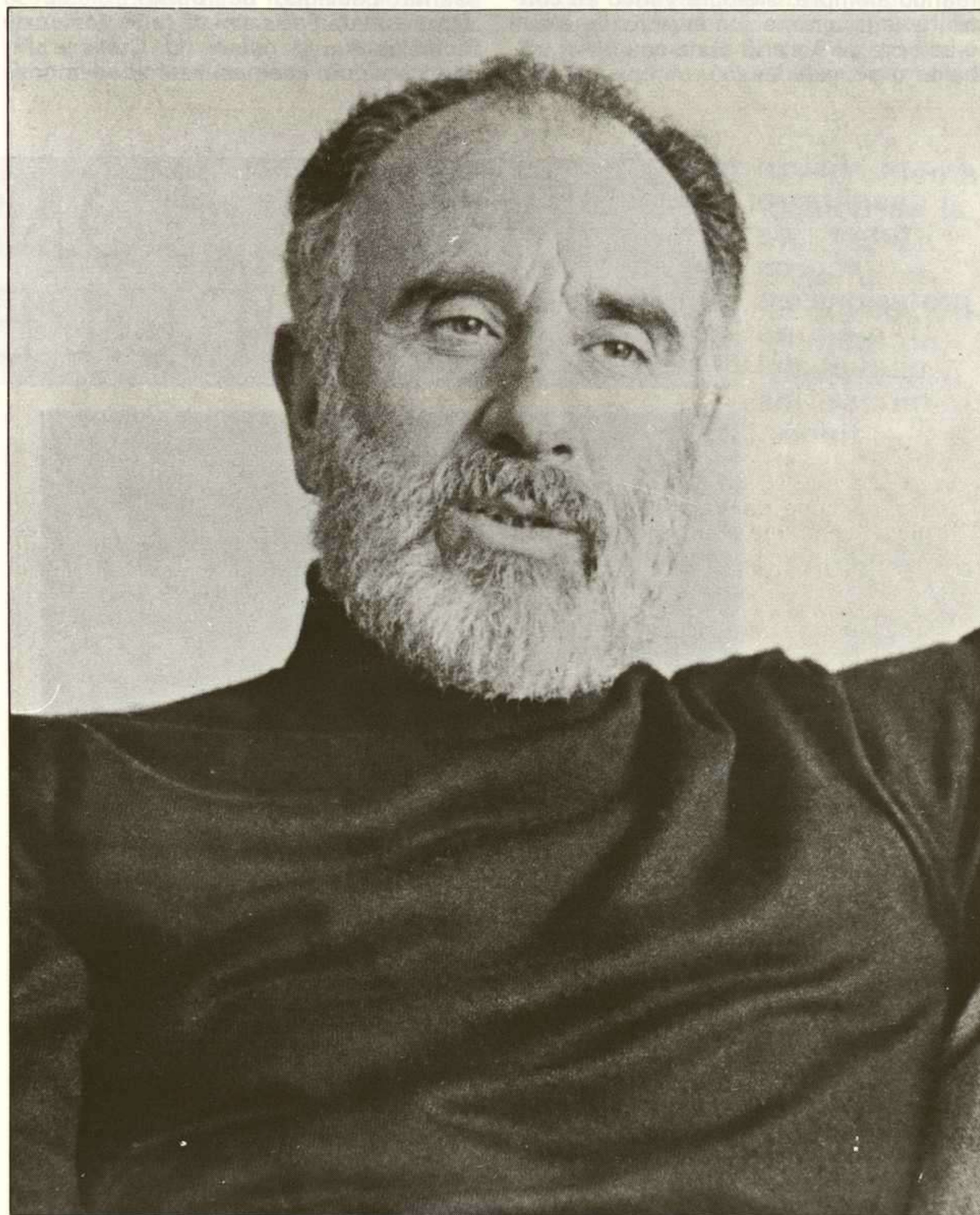
P.G.M.— ¿Y cómo es que se repite la Quinta de Mahler, que Mehta ya hizo aquí con la Filarmónica de Israel?

A.A.— Sí, otro problema. En principio, estaba programada la **Sexta**, pero la Orquesta canceló esta obra para toda la gira. Hay un programa alternativo para el concierto de la **Quinta** de Mahler, pero no me gusta nada. Se trata de un

enteró de ello por un artículo de **Telera-dio**, pues a él le llamaron después que a mí para ocupar el cargo... Sí, el asunto fue publicado con otras **INDISCRECIONES**... ¿Quién fue? ¿Cómo se llama ese chico?...

P.G.M.— Supongo que se refiere a Francisco Hernández.

A.A.— Eso, Paco Hernández. El lo publicó en un trabajo cuyo titular decía:



programa con obras de corta duración de distintos autores. Prefiero, desde luego, el otro; prefiero escuchar la **Quinta** (obra que el propio Mahler dirigió a la Filarmónica de Nueva York) que un programa de cosas pequeñas, con el **Dafnis** —la «Suite», claro— y cosas así.

P.G.M.— ¿Le puedo hacer una pregunta indiscreta?

A.A.— Adelante.

P.G.M.— Si se levantara mañana y se encontrara con que es Director General de Música...

A.A.— Ya no lo quise ser...

P.G.M.— Bueno, sabía eso, pero no quise ser tan indiscreto como para plantearlo directamente...

A.A.— Sí, me lo propuso Solana a través de Coria. Por cierto que no le sentó demasiado bien a Garrido cuando se

«*bermúsica; el dinero se divierte*». Matador. Después se disculpó por teléfono... pero si yo dijera el cabreo que se pescaron los señores del Banco Hispano... Además decía; «*Alfonso Aijón, exesposo de la pianista Cristina Bruno*». Bueno, nada que objetar al respecto, pero es que mis padres no sabían tal cosa y se enteraron a través del artículo: mi exmujer y yo llevábamos ya cuatro años separados, pero como nos llevábamos tan bien, el hecho puede pasar inadvertido a terceros. Y como mis padres son ya gente mayor y nosotros nos comportábamos con tanta naturalidad...

P.G.M.— Retomando el hilo de la pregunta: ¿Cuál sería su política musical si estuviera en la Dirección General?

A.A.— En este país la Guerra Civil no ha concluido todavía. El ideal sería que funcionaran comités interministeriales. El problema de la música en España se resolvería arreglando la educación, pero es que la música educativa está en Educación y la OTRA en Cultura. Por otro lado, ya está bien de demagogias — fundamentalmente por parte de la Prensa— con eso de que los Conservatorios están abarrotados, y es una vergüenza que el Gobierno no arregle esto, etc.: el Conservatorio de Madrid, que es un caso muy particular, está lleno porque es la guardería más barata de la ciudad. Las mamás llevan a sus niños para que los tengan allí.

P.G.M.— ¿Quiere decir que el Conservatorio actual no está para FABRICAR músicos?

A.A.— Claro. No hay una diferenciación entre quien quiere hacer música profesionalmente y la señora que quiere llegar a tocar el acordeón.

P.G.M.— ¡La música a las escuelas!

A.A.— ¡Eso!, pero con dotaciones suficientes. El otro día me enteré de que han convocado oposiciones, y se presentaron de todo...

P.G.M.— La convocatoria en el Boletín Oficial hablaba de licenciados, mas no de músicos...

A.A.— Entonces, ¿qué sucede? ¿qué hacemos con todos esos buenos profesionales que no son buenos intérpretes? Bueno, ellos dicen que no se les ayuda, pero es que también deben de tener claro que para dar conciertos no es suficiente con tener el título; para ser concertista hay que tener otras dimensiones, saber trascender al público, tener una personalidad muy fuerte, etc. Así que esos profesionales serían estupendos profesores de música; naturalmente, si se les diera la posibilidad y no tuvieran que soportar competencias desleales.

P.G.M.— Y además de esa política de descentralización de los Conservatorios, ¿cómo están las orquestas españolas? ¿qué se puede hacer ahí?

A.A.— Bueno, lo malo de las pocas veces que me avengo a hacer declaraciones o entrevistas es que siempre alguien se enfada conmigo. El problema básico es la falta de profesores...

P.G.M.— Con lo cual volvemos al principio.

A.A.— Si claro. Sin profesores no podemos aspirar a tener buenas orquestas. No es nostalgia ni recuerdos románticos: la O.N.E. en otros tiempos sonaba mejor; lamentablemente existen grabaciones, como aquella **Cuarta** de Brahms de Argenta... ¿Qué ha sucedido? Por la Orquesta Nacional han pasado directores fantásticos, que estaban convencidos de que era una orquesta con la que se podía trabajar. Luego las cosas se fueron deteriorando constantemente al llegar directores que querían saber bien poco de ella, por su falta de disciplina, por la falta de preparación técnica, etc... Y así están las cosas ¿Cómo es posible que nuestras orquestas para hacer la **Quinta** de Beethoven tengan que ensayar una semana? ¿A qué conduce esto? Está claro: nuestras orquestas no son rentables, y los políticos, cuando se les ataca, tienen que callarse. Por supuesto que podría rentabilizarse más su trabajo si aumentaran su nivel técnico. Si estu-

vieran en mejores condiciones, podría utilizárselas mucho más; podría hacerse una política musical en las escuelas, en las fábricas, etc. Pero no, aquí nos empeñamos en que las orquestas tienen que estar concentradas en un ciclo de abono, en Madrid o en Barcelona; son esclavas del abono, y como ese programa de abono, aunque sea la **Quinta** de Beethoven, tienen que prepararlo en una semana, no hay tiempo para más. En otros lugares del mundo se hacen conciertos en escuelas, en cárceles, o donde sea, con una serie de obras que se ven por la mañana, antes del concierto, y se han visto y ya está... ¿Y los coros? El caso de los coros es más Sangrante: ninguna ciudad del mundo con más tradición filarmónica que la nuestra tiene dos coros profesionales. ¡Es un despilfarro! —y sé que me van a matar los coristas cuando lean esto—. Es muy fácil hacer demagogia: en cuanto alguien borrara alguno de los coros dirían que son doscientos puestos de trabajo y todas esas cosas...

P.G.M.— ¿Reconversión, entonces?

A.A.— Total. No pueden soportarse los cientos de millones que cuestan los dos Coros de Madrid. ¿Para qué? ¿Para que hagan cinco oratorios cada uno al año? Salen a cincuenta o sesenta millones cada oratorio en el aspecto coral. Con ese dinero se podría ayudar a los coros que realmente les guste cantar. Por ejemplo, el Orfeón Donostiarra merece todo el apoyo del Gobierno...

P.G.M.— Coro que está espléndido últimamente...

A.A.— Y hay otros, como el de la Universidad de La Laguna, que es un coro de cámara estupendo; o el de San Ignacio, de San Sebastián... Todos estos grupos lo hacen muy bien, les gusta lo que hacen, y, sin embargo, tenemos los coros profesionales que están boicoteando siempre; siempre yendo en contra de la programación porque tiene que ajustarse su horario al de sus otros trabajos o actividades...

P.G.M.— O sea que mientras se siga pensando en clave de funcionario...

A.A.— En todas las ciudades hay un coro de la radio, pequeño, que se amplía según las necesidades de programación. Mantener dos coros de cien personas es algo impensable en sitios como Nueva York, Londres o París. El Coro de Viena, con todo lo que graba con Karajan, es un coro de aficionados; y lo mismo el de Santa Eduvigis, de Berlín, el de la Orquesta de París o el de la Sinfónica de Londres. Aquí tenemos dos Coros profesionales que, además, están haciéndose

«Es un despilfarro tener dos coros profesionales; ninguna ciudad del mundo los tiene».

LOS CONCI «AÑO EUROPEO»



Sir George Solti.

Anoten: en 1985 cumplen centenario Heinrich Schütz (nacido en 1585), Thomas Tallis (muerto el mismo año), Bach, Haendel y D. Scarlatti (que vieron la luz en 1685) y Alban Berg, Edgard Varese y Otto Klemperer (nacidos en 1885). Pero por si lo expuesto fuera poco, este año hará doscientos cincuenta que nació Johan Christian Bach, ciento cincuenta, Saint-Saëns, e igual número de años que murió Bellini. Como verán, suficientes aniversarios como para que el Parlamento Europeo haya declarado el año en curso Año Europeo de la Música. ¿Cómo vamos a celebrar tal evento por estas latitudes? Bueno, pues al margen de las consabidas sorpresas discográficas que seguro nos va a deparar el ejercicio musical, se podría decir —fundamentalmente, gracias a la iniciativa de Ibermúsica— que bastante bien.

Efectivamente, el programa de actividades musicales que Alfonso Aijón ha preparado para conmemorar el Año Europeo —esta vez, con la colaboración del Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Madrid— se puede calificar de excelente, y en algunos casos de extraordinario. Naturalmente, los conciertos a reseñar en primerísimo lugar deben ser los de la Orquesta Sinfónica de Chicago (con Solti), la Filarmónica de Israel (con Inbal) y la Filarmónica de Nueva York (con Zubin Mehta). La primera nos ofreció dos programas de muy

distinto sello: uno de corte popular (con obras de Mozart y Chaikovsky) y un segundo de talla inmensa; nada más y nada menos que las respectivas **Novenas** de Bruckner y Shostakovich, un programa absolutamente atípico para el aficionado madrileño, que además lo tiene servido de la mano de un director ya consagrado en Bruckner y que seguro tiene mucho que DECIR en Shostakovich. Los programas de la Filarmónica de Israel —veáse la entrevista con Alfonso Aijón— son más comerciales, aunque es de esperar que el excelente director de orquesta que es

Elihau Inbal nos haga pasar sendos buenos ratos con una orquesta que, cuando está bien dirigida, es capaz de alcanzar un nivel óptimo de calidad. De los programas de Mehta con la Filarmónica de Nueva York, el primero me parece precioso —con una obra tan inusual en las salas de conciertos como la **Sinfónica Doméstica** y un Mozart que tampoco se suele escuchar con demasiada frecuencia, la **Sinfonía Concertante**—. Mucho más interesante hubiera sido que en el segundo programa se hubiera incluido la **Sexta** de Mahler (como estaba previsto en un principio), pues

siempre la guerra: hacen siempre la misma programación, los mismos ciclos de abono.

P.G.M.— Y a su juicio, ¿por dónde tendría que ir la reconversión?

A.A.— Fantasía pura. Nos encontraríamos con los problemas laborales, de tipo humano, etc. ¿Dónde colocas a toda esa gente? Al ser funcionarios del Estado, la cosa tiene mal arreglo. No se puede hacer borrón y cuenta nueva. Pero, por otro lado, la situación es imprevisible. Recuerdo una anécdota:

un director —me parece que de la R.T.V.E.— pidió a un músico en un ensayo que tocara un pasaje porque le parecía que lo estaba haciendo mal; el músico contestó: «a mí no me pagan por tocar de solista». En la Orquesta de París, por ejemplo, una vez al año hay un examen para todos, y a aquel que no está bien no se le echa; simplemente no recibe los aumentos que reciben los demás automáticamente. Aquí nadie pide al bibliotecario una partitura para llevársela a casa. En la Filarmónica de Berlín, cuando tocan Falla, la gente sí lo

hace. ¡Y es la Filarmónica de Berlín! En fin, poca profesionalidad. Y después está la falta de amor a la música que tienen nuestros profesores. Recuerdo que para cumplir con la asignatura de música de cámara —en el Conservatorio— si yo tocaba el piano y tenía que hacer el examen de la asignatura y tenía que recurrir a un violinista para hacer una sonata, ése, que además era amigo mío, cobraba dinero. ¡Nadie era capaz de sentir el placer de hacer música juntos! Si en el Conservatorio se comienza así, que será al llegar a profesional... Yo intenté formar una orquesta de cámara —la bautizada, pero nunca nacida Orquesta de Cámara Gaspar Casadó—. Busqué a los mejores atriles de la O.N.E. y R.T.V.E. Un día me enteré de que los músicos habían hecho el cálculo de las pesetas que yo les daba —divididas por el número de músicos—, y de acuerdo a la tarifa de grabación por hora, habían resuelto no comenzar a funcionar hasta que la cantidad que saliera no se adecuara a la tarifa. Entonces dije: se acabó; no hay orquesta.

P.G.M.— O sea, el asunto no tiene arreglo.

A.A.— Bueno, quizás las futuras generaciones lo arreglen. Ahora bien, si no les dejamos el camino preparado, todo seguirá igual. La Joven Orquesta Nacional ahora toca con entusiasmo; pero si no cambian las estructuras, cuando esos muchachos se sienten en la O.N.E. harán exactamente lo mismo.

«El problema básico de la música en España es la educación, la falta de profesores».

ERTOS DEL DE LA MUSICA»



Zubin Mehta.

ya tuvimos la ocasión de escuchar en Madrid la versión que de la **Quinta** hizo Mehta con la Filarmónica de Israel.

Las conmemoraciones Bach, Scarlatti y Haendel encontrarán respuesta en el ciclo a través de sendos conciertos dedicados íntegramente a cada uno de ellos: el primero, con los Deutsche Haendel Solisten, dirigidos por Pierre Sechet (en principio se había previsto que fuera Jean-Claude Malgoire el director), presenta un programa compuesto por **Concerti Grossi** y la **Obertura de Teseo**. Más completo parece el concierto Bach

que nos ofrecerán los Virtuosos de Moscú con el Orfeón Donostiarra, por incluir —además de dos **Conciertos**— dos piezas vocales, la **Cantata BWV 51** y la **Misa BWV 233**, una parcela musical que se echa en falta en el programa Haendel. Scarlatti, por último, estará representado en el ciclo por un programa dedicado a su obra para teclado, a cargo del pianista Christian Zacharias (este concierto será gratis, retirando previamente las entradas en taquilla). El resto de la programación —con excepción del aparentemente muy interesante concierto de la Orquesta de Cámara Euro-

pea, dirigida por Paavo Bergelund, con un programa Haydn-Bartók-Beethoven— está dedicada a la música sinfónica: nueve conciertos más, de los que uno correrá a cargo de la J.O.N.D.E. (concierto también gratuito), dos para la Orquesta de la Radio-Televisión Polaca, y otros tantos para la Sinfónica de San Luis, la Sinfónica de la BBC de Londres y la Sinfónica de Dallas. De los respectivos programas destacaría la **Cuarta Sinfonía** de Szymanowski (segundo concierto de la Radio-Televisión Polaca), la **Quinta** de Prokofiev (primer concierto de la Sinfónica de San Luis), la **Segunda** de Sibelius (segundo de la misma Orquesta), la **Sinfonía núm. 11** de Shostakovich (primero de la BBC) y el **Concierto para Orquesta** de Roberto Gerhard (segundo de la misma Orquesta). Y por lo que se refiere al interés que pudieran suscitar las Orquestas en particular, aconsejaría al aficionado que no se perdiera los conciertos de la BBC: comprobará cómo funciona una Orquesta que en su país ocupa, por lo menos, el cuarto puesto (!) en cuanto a nivel de calidad.

En definitiva, diecinueve conciertos espléndidamente bien programados en general. La entrevista a la que acompaña este brevísimo comentario incide igualmente en aspectos de la programación de Ibermúsica, a cuyo promotor quiero felicitar por la excelente labor que realiza en pro de la difusión de la música culta en nuestro país.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

Educación musical y computadoras

Por Rafael Pérez Arroyo

Dejando a un lado los juegos de «comecocos», una de las mayores utilidades del ordenador es la de la enseñanza. Los países avanzados hace mucho que se han dado cuenta de ello y centran toda su investigación para desarrollar programas cada vez más útiles. Pero, ¿qué es la informática, para qué sirve? Es la aplicación de un ordenador para un uso determinado, en este caso la música.

¿Y hace falta un ordenador especial para ello? No, el ordenador se compone de 2 partes: la primera es el «Hardware», donde se alojan todos sus componentes internos electrónicos, y la segunda es el «Software», es decir, la información y las instrucciones de lo que nosotros queremos que haga. De esta manera, cualquier ordenador, con la información adecuada, puede servirnos para cualquier cosa.

¿Quién desarrolla esa información? El Software es muy complejo de elaborar; esa es la labor de los técnicos. En cambio una vez hecho es muy fácil de usar y cuanto más fácil y sencillo de utilizar resulte un programa, más complejo es su desarrollo. Lo mismo ocurre con el televisor, por ejemplo, la gente no sabe construirlo pero sí sabe sintonizar un canal y otro. Hacer funcionar un televisor es elemental y lo mismo cabría decir de un ordenador.

Para los educadores, incluidos los musicales, el mundo del ordenador resulta un mundo de desconocimiento y de asombro, algo así como lo que opinaban nuestros bisabuelos de la luz eléctrica. En España es muy común el error de pensar que el ordenador sólo sirve para enseñar informática cuando ésta es sólo una de sus posibilidades muy pequeña. Es sólo un problema de información. En Estados Unidos se ha demostrado que una de las aplicaciones más importantes de estas máquinas es la de la enseñanza musical. La razones son obvias: el ordenador representa gráficos, interpreta sonidos, visualiza textos e imprime partituras. El ordenador está durante horas encendido y podemos utilizarlo hasta el agotamiento. Una clase oficial dura un tiempo determinado, a veces, menos de lo imprescindible, porque no hay suficientes profesores. Y si nos surge una duda entre semana, ¿qué hacemos? El ordenador, queramos o no, va a ser la herramienta del futuro muy próximo y ya casi lo es del presente. Tan común como la luz eléctrica.

Otro error que se comete con frecuencia es relacionar la informática con la música electrónica. Si bien tienen algo que ver, son cosas tan distintas como escribir un libro y tocar el piano. La música electrónica está realizada por medios electrónicos pero con aparatos que nada tienen que ver con los ordenadores domésticos.

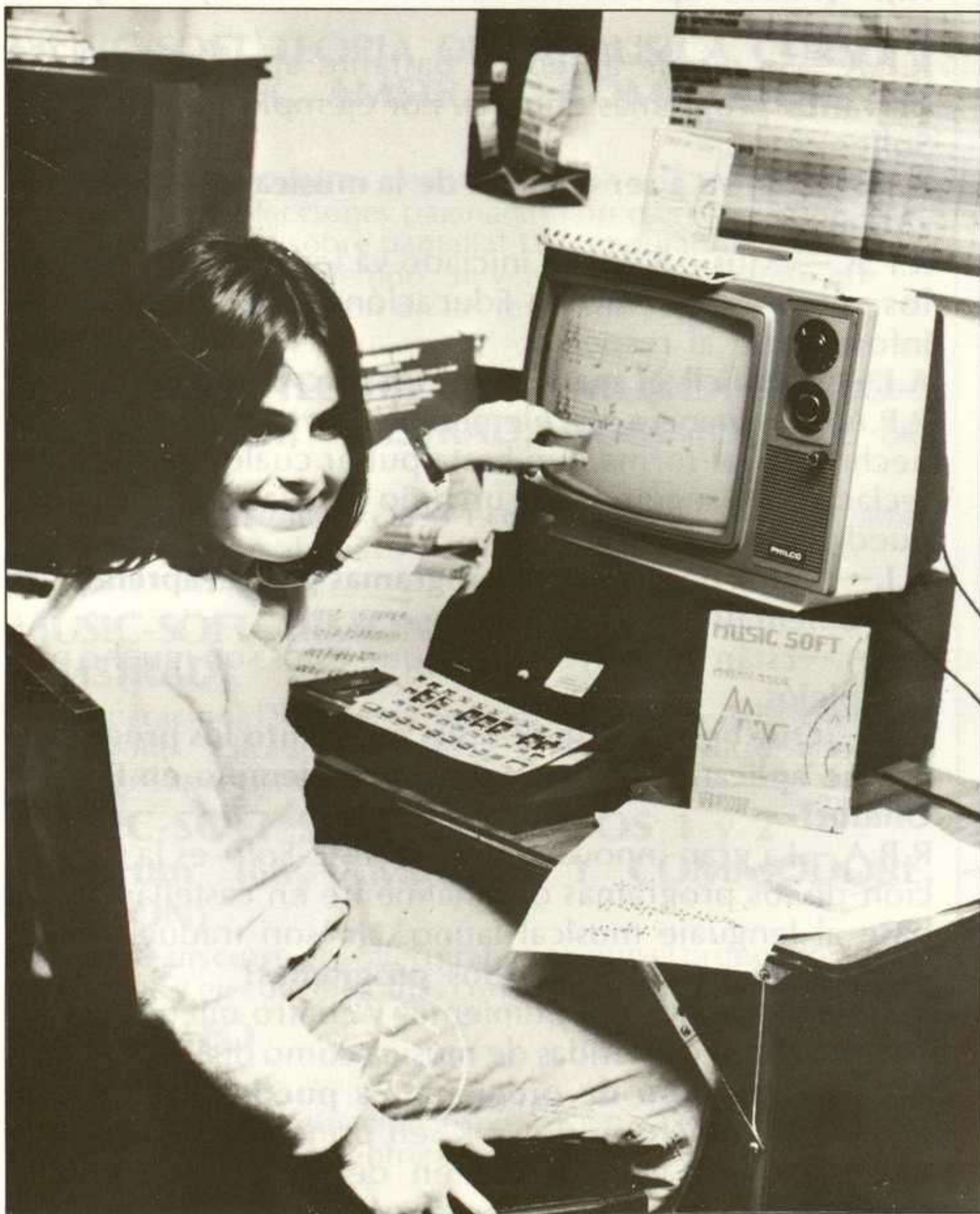
En España, por ejemplo, no existe ni siquiera un centro donde se pueda ver cómo funciona un sintetizador



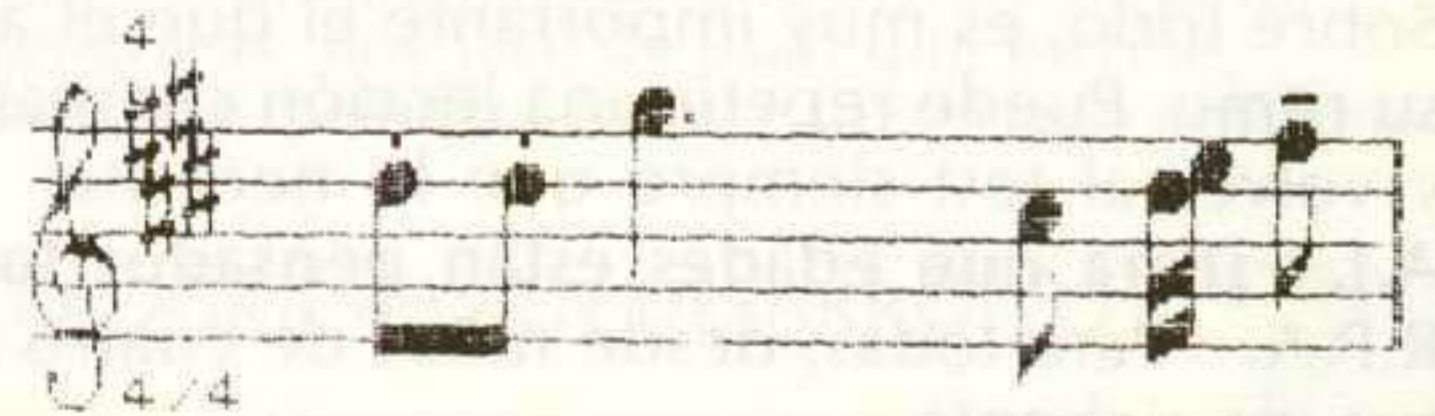
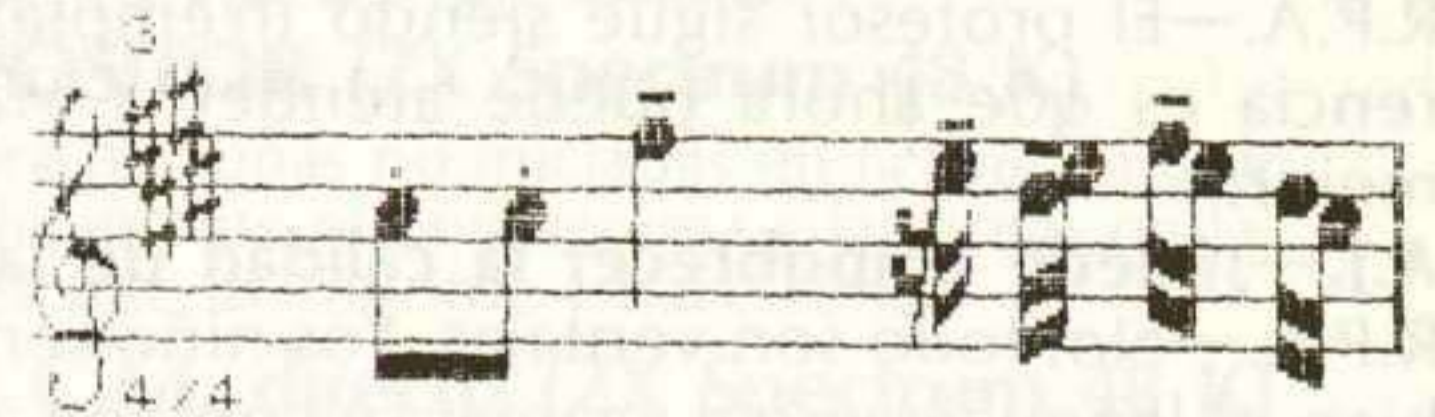
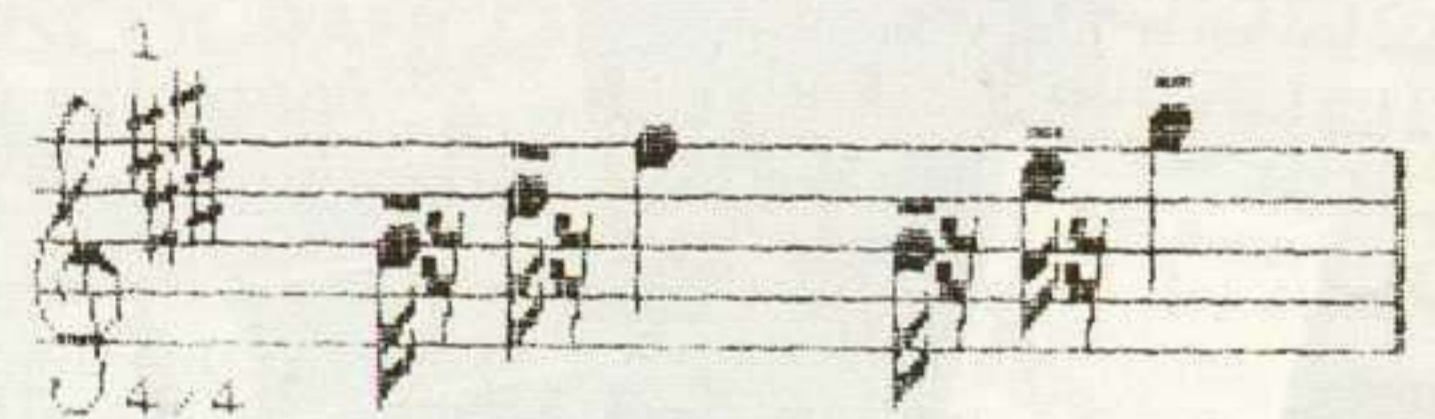
Rafael Pérez Arroyo, director de Music Soft

moderno, ni donde puedan estudiarse ni las nociones más básicas de él, ¡y hablamos del instrumento más importante del siglo XX! El sintetizador es compatible con el ordenador y el uno complementa al otro, se interconectan.

Los niños de ahora viven en un mundo de pantallas de televisión, ordenadores, y esto no quiere decir que vayan a dejar de leer, simplemente que tienen una herramienta más.



El manejo del programa de enseñanza musical es sumamente sencillo y puede ser utilizado por niños. Abajo, la partitura impresa por el ordenador, en el programa de imprenta musical de «Music Soft».



PROGRAMAS EN CASTELLANO Y CON LENGUAJE MUSICAL LATINO

Por Aurora Jiménez

AURORA JIMENEZ.—Acaban de salir al mercado los primeros programas de enseñanza musical asistida para microordenadores que se han realizado en España y en español. ¿Cuántos tipos de programas se han realizado?

RAFAEL PEREZ ARROYO.—En principio se han desarrollado tres niveles:

Primero, programas educativos de enseñanza asistida, que incluyen las materias de Solfeo, Teoría, Armonía, Solfeo para niños, etc. en segundo lugar, programas de aplicación para estudiantes ya iniciados en la música o profesionales de ella, tipo Imprenta Musical, Ficheros Musicales y discográficos, etc. y por último, Juegos Musicales educativos que son pequeños programas de aplicación.

A.J.—¿Cuál es la finalidad de estos programas?

R.P.A.—Enseñar música. Se trata de un aprendizaje individualizado, asistido por unos test inteligentes que el propio ordenador corrige en cada lección. Cada lección puede repetirse cuantas veces se quiera.



A.J.—¿Cuál va a ser el papel del profesor en esto?

R.P.A.—El profesor sigue siendo irremplazable, la diferencia es que ahora puede atender a más alumnos y mejor.

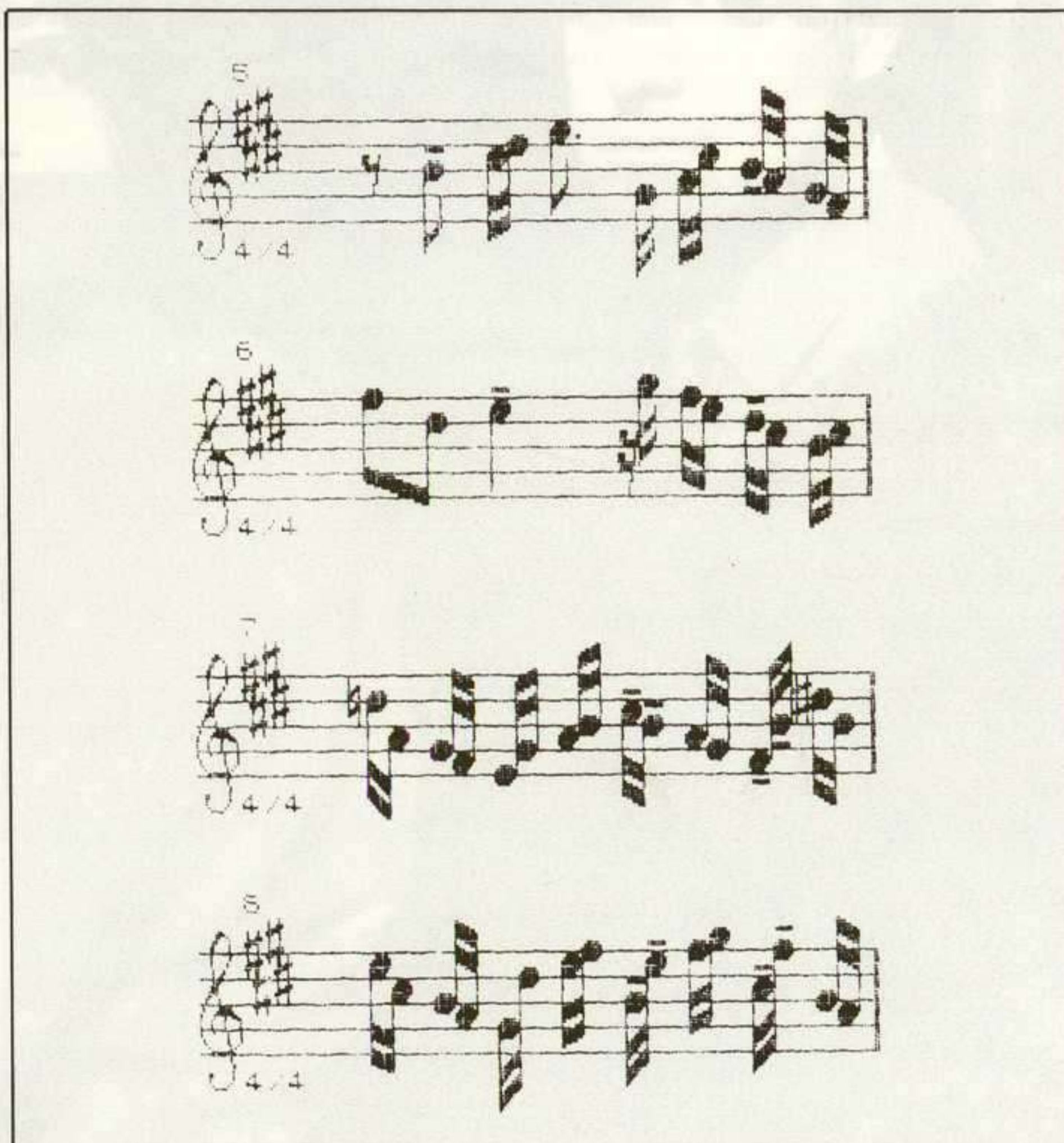
A.J.—¿Puede empobrecer la calidad de la enseñanza?

R.P.A.—No, todo son ventajas. Los niños entienden muy bien el lenguaje visual y jamás se cohiben ante una pantalla y ante un profesor, sí.

Sobre todo, es muy importante el que el alumno vaya a su ritmo. Puede repetir una lección cuantas veces quiera y volver al test siempre que lo necesite.

A.J.—¿Para qué edades están pensados los programas?

R.P.A.—Para todas, desde niños de cuatro años a personas de ochenta...



A.J.—¿Puede aprenderse música sin más ayuda que el ordenador?

R.P.A.—Se puede aprender bastante alternando el uso de varios programas entre sí. Por ejemplo: la Teoría y el Solfeo, etc...

A.J.—¿Cuál va a ser el papel de la música en el Proyecto «Atenea»?

R.P.A.—«Music-Soft» ha iniciado ya los primeros contactos con el Ministerio de Educación y pronto habrá más información al respecto.

A.J.—¿Es difícil el manejo de un microordenador?

R.P.A.—El manejo es elemental. Los programas están hechos de tal forma que basta pulsar cualquier tecla del teclado para seguir. Hasta un niño de cuatro a cinco años puede hacerlo.

A.J.—¿Van a desarrollarse programas para el aprendizaje instrumental?

R.P.A.—Están en proyecto, aunque éstos son mucho más complejos.

A.J.—¿Qué aporta «Music-Soft» en cuanto los programas que se aplican en otros países, por ejemplo en Estados Unidos?

R.P.A.—La gran innovación de «Music-Soft» es la realización de los programas originalmente en castellano y en base al lenguaje musical latino. No son traducciones.

A.J.—¿Qué precio tienen los programas?

R.P.A.—Entre dos mil quinientas y cuatro mil quinientas pesetas, tanto en tiendas de música como de informática.

A.J.—¿A qué tipo de ordenadores pueden aplicarse?

R.P.A.—Al Spectrum de 48 K, en principio, aunque hay muchos otros actualmente en desarrollo, incluido el Dragon, que es el primer ordenador nacional.

A.J.—¿Qué precio tienen estos ordenadores domésticos?

R.P.A.—El Spectrum, alrededor de cuarenta mil pesetas; hay otros sobre ochenta mil.

A.J.—¿Qué empresas van a distribuir los programas.

R.P.A.—En el sector informático, Investronica, Compulógico, Microworld e Idealógic, y en el musical, probablemente, el Real Musical.

A.J.—¿Dónde podrán ser adquiridos estos programas?

R.P.A.—De momento, en tiendas de informática y alguna de música. Más adelante se venderán en tiendas de música, como ocurre en otros países, en los que se venden también ordenadores para aplicaciones musicales. Incluso muchos teclados electrónicos son conectables con el ordenador, gracias al Interface MIDI, lo que ha sido una auténtica revolución.

A.J.—¿Qué es el MIDI?

R.P.A.—El MIDI o «Musical Instrument Digital Interface» es un enchufe que permite interconectar cualquier teclado con cualquier ordenador. En Europa y Estados Unidos, este aparato lleva ya varios años en uso; en España empieza a entrar ahora.

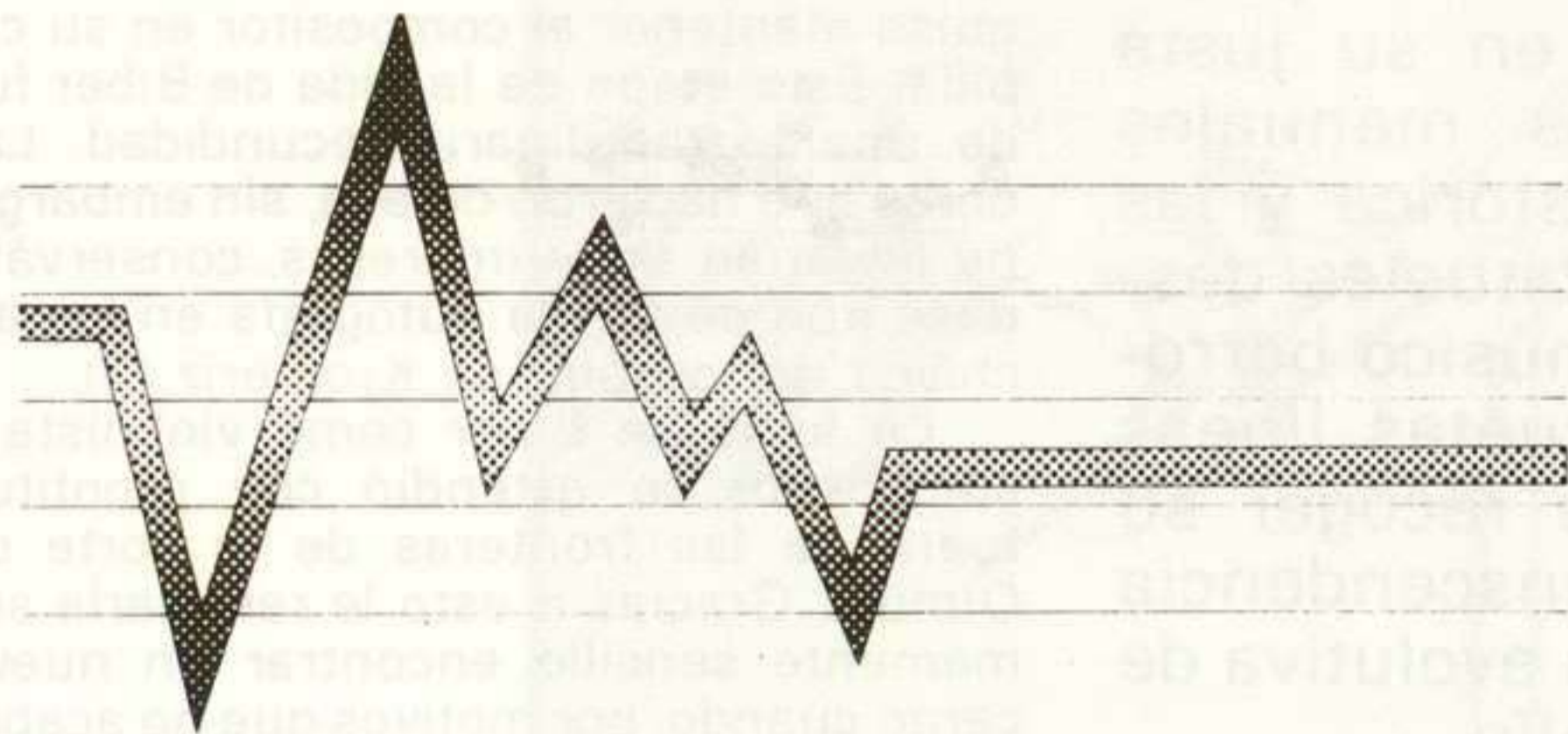
A.J.—¿Qué ordenador va a implantarse para la enseñanza musical?

R.P.A.—Aún no está decidido.

A.J.—¿Podría detallarnos en qué consiste la empresa que usted dirige y cuántos miembros la componen?

R.P.A.—Hay siete especialistas, en principio. Un analista de informática, cinco ingenieros de telecomunicaciones y un músico especialista en técnicas electrónicas y sintetizadores.

MUSIC SOFT



PROGRAMAS EDUCATIVOS

MUSIC-SOFT TEORIA DE LA MUSICA CURSO 1 (Spectrum 48K, AMSTRAD, COMMODORE 64, DRAGON)

Se trata de un programa de introducción a la teoría de la música en doce lecciones paginadas con ejercicios ¡que el ordenador corrige sobre pantalla! La computadora es el libro y el maestro al mismo tiempo. Se vende opcionalmente un libro con una ampliación de los textos de pantalla y más información.

MUSIC-SOFT TEORIA DE LA MUSICA CURSO 2 (Spectrum 48K, AMSTRAD, COMMODORE 64, DRAGON)

Es una continuación del curso 1 con una teoría más avanzada y una introducción al nuevo sistema musical M.C.L. (Music Computer Language).

MUSIC-SOFT ARMONIA NIVEL 1 y 2 (AMSTRAD)

En preparación. Doce lecciones paginadas con ejercicios inteligentes. Cifrado Europeo y Americano. Introducción al M.C.L. (Music Computer Language).

MUSIC-SOFT SOLFEO CURSOS 1 y 2 (Spectrum 16K, AMSTRAD Y COMMODORE, DRAGON)

Se trata de un curso de solfeo gráfico en que el ordenador reproduce y ejecuta melodías corrigiendo después el resultado.

MINISOLFEO (Spectrum)

Es un curso de introducción a la música para los más pequeños; concebido para niños entre 4 y 8 años.

PROGRAMAS DE APLICACION MUSICAL

(No requieren conocimientos informáticos previos)

MUSIC-SOFT IMPRENTA MUSICAL (ZX Spectrum 48K, AMSTRAD)

Es un tratador de caracteres musicales de alta resolución en impresora con visualización en pantalla. Imprime todas las Claves, figuras, signos, matices, etc. En 132 caracteres hasta 8 pentagramas de orquesta.

TRANSCRIPTOR (AMSTRAD)

Consiste en un tratador de ejercicios de armonía que visualiza en pantalla dos pentagramas en claves de Sol y Fa y una vez terminado el ejercicio lo imprime a dos claves o a cuatro (Do en 1.a, Do en 3.a, Do en 4.a y Fa en 4.a). Permite una cabecera con el nombre del alumno, la fecha y el profesor al que va destinado el ejercicio.

FICHERO MUSICAL

(Spectrum, AMSTRAD, Appelle II, IBM P.C., COMMODORE 64, DRAGON)

Se trata de un programa que permite archivar datos, tanto biográficos como temáticos, ideal para el estudiante de música.

FICHERO DISCOGRAFICO

(Spectrum, AMSTRAD, Apple II, IBM P.C., COMMODORE 64, DRAGON)

Almacena documentación discográfica por nombre del autor, casa discográfica o intérprete.

PROGRAMAS PARA IBM P.C. Y APPLE II

MUSIC PROCESOR 1

MUSIC PROCESOR 2

Se trata de procesadores de textos y gráficos musicales que componen tan fácilmente como un procesador de textos normal.

JUEGOS MUSICALES

MINICOMPOSITOR (ZX Spectrum 48 K)

Es un juego para personas no iniciadas en la música que representa gráficamente el pentagrama y las notas en la pantalla a la vez que lo imprime y hace sonar.

MELODIAN C.M. directo (ZX Spectrum 48 K)

Se trata de un programa hecho en conjunto con la empresa alemana Soft Music, el programa más vendido en Europa en el año 84. Un programa muy fácil de usar, que escribe, reproduce y transcribe melodías. Incluye un teclado simulado.

HAY OTROS PROGRAMAS EN DESARROLLO

BIBER, UNA SORPRENDENTE PERSONALIDAD MUSICAL DEL

El bohemio fue, sin embargo, uno de los compositores de ideas más originales, más repleto de fantasía, de abigarrado lenguaje, de todo el siglo XVII. Algunas de las soluciones por las que se inclina aún se muestran a nuestros oídos como de una impresionante modernidad. En definitiva, parece como poco menos que inevitable recurrir al calificativo de GENIO para lograr hacernos con un vocablo que realmente se corresponda con la extraordinaria personalidad sonora de Biber. La reciente incorporación de obras suyas al repertorio de grupos especializados en el período, a lo que hay que sumar ciertas grabaciones discográficas (1) es un movimiento, aún en embrión, que está consiguiendo sacar del olvido en que se encontraba su producción y servirán, en lo sucesivo, para que nos ratifiquemos en las opiniones que venimos de exponer.

Pocos son los datos de que disponemos de la vida de Heinrich Biber, quien nació en Wartenberg (Bohemia) en agosto de 1644, para morir en Salzburg el 3 de mayo de 1704. Pertenece, pues, Biber al innumerable conjunto de músicos que la región —administrativamente checoslovaca hoy día— transpasó al área cultural germana. Parece ser que nuestro autor fue iniciado en los vericuetos de la composición por Schmelzer. Los contactos debieron tener lugar, casi con toda seguridad, en Viena, ciudad donde sobre todo desarrolló su actividad el afamado profesor de Biber, Johann Heinrich Schmelzer, otra figura ahora poco o nada atendida, dirigió sus esfuerzos en su calidad de compositor de corte hacia la realización de una síntesis de las influencias francesas e italianas. Schmelzer y luego su discípulo y, en cierto modo, seguidor, Biber conferirían unos perfiles diferenciales a la escuela del violín en suelo austríaco, bifurcándola de su homóloga alemana (2). El contacto de Biber con la manera de componer de Schmelzer, si bien no profusamente documentado, se patentiza al comparar las obras de ambos, ya que el estilo del segundo se prolonga con las partituras juveniles del primero.

El puesto fijo más antiguo que sabemos con certeza fue ocupado por Biber era el cargo de maestro de capilla en la corte del Príncipe-Arzbispo Karl en Olmütz. El músico debió llegar a este destino hacia 1668 y permanecer allí unos dos años hasta que las disensiones con su aristocrático patrón le impelieron a dirigirse a Salzburg. La capilla de Olmütz era famosa en toda Europa por el altísimo virtuosismo de sus componentes. La habilidad de los músicos de su conjunto capacitó a Biber para dotarlos con obras propias de ejecución extremadamente difícil. Se pueden mencionar como consecuencia directa de esta actitud la escritura compleja y hasta endiablada para las cuerdas o los pasajes

BARROCO

Por Enrique Martínez Miura

Heinrich Ignaz Franz Biber es un creador musical que sólo en el presente, desde el tiempo que le tocó vivir, empezamos a apreciar en su justa significación. Los manuales de exposición histórica y las enciclopedias habituales despachan al gran músico barroco con unas escuetas líneas que se limitan a recoger su inomitible transcendencia dentro de la línea evolutiva de la técnica del violín.

fuera de su tonalidad natural para las nutridas secciones de trompetas que utilizó en varias de sus obras. En el momento musical del autor bohemio no existía una orquesta inalterable, tal y como luego cristalizaría con el clasicismo constituyéndose en la columna central de la formación que nos ha legado la tradición. Biber y sus contemporáneos componían para una reunión de instrumentos, poco menos que ocasional, en

un instante determinado. La orquesta de Biber tiene con cierta frecuencia un color oscuro muy característico por la importante presencia de las violas da gamba. Este hecho, obligado probablemente por los elementos que estaban a su disposición, pasaría tiempo después a convertirse en una preferencia para Biber, quien en su música de cámara, concretamente en las sonatas para tres instrumentos de cuerda y continuo, escoge con asiduidad la duplicación del instrumento grave y más raramente la del violín. Las creaciones de nuestro músico complacieron grandemente al Príncipe-Arzbispo, de modo que éste siempre quiso mantener al compositor en su capilla. Esta etapa de la vida de Biber fue de una extraordinaria fecundidad. Las obras que nacieron de ella, sin embargo, no llegarían a ser impresas, conservándose aún de forma autógrafa en los archivos del castillo de Kromeriz (3).

La fama de Biber como violinista y compositor se extendió con prontitud fuera de las fronteras de la corte de Olmütz. Gracias a esto le resultaría sumamente sencillo encontrar un nuevo cargo cuando, por motivos que no acabamos de conocer bien pero seguramente de tipo personal, se decidió a buscar empleo en otro lugar. Debó llegar el músico a Salzburg a finales de 1670 o principios de 1671. De inmediato entró en la capilla musical del Arzbispo. Gobernaba entonces la ciudad Maximiliano, Conde de Krüenburg, sucedido a su fallecimiento en 1687 por Johann Ernst, Conde de Thun. A ambos serviría Biber hasta su muerte, primero como vicedirector y luego como maestro de su capilla, sin que en esta oportunidad se



Supuesto violín Stainer. Jakob Stainer (Austria 1621-1682).

dieran conflictos de importancia. El compositor gozó seguramente de un «status» de gran libertad. Su condición de gran virtuoso del violín tuvo que llevarle necesariamente a viajar con cierta frecuencia. No disponemos de datos suficientes para avalar lo dicho, pero es muy razonable suponer que así ocurriese. La falta de relatos a este respecto se debe, por otra parte, a lo tardío de la aparición de las primeras biografías dedicadas al músico de Wartenberg. Hay constancia, no obstante, de que Biber fue llamado en un par de ocasiones por los príncipes de Baviera.

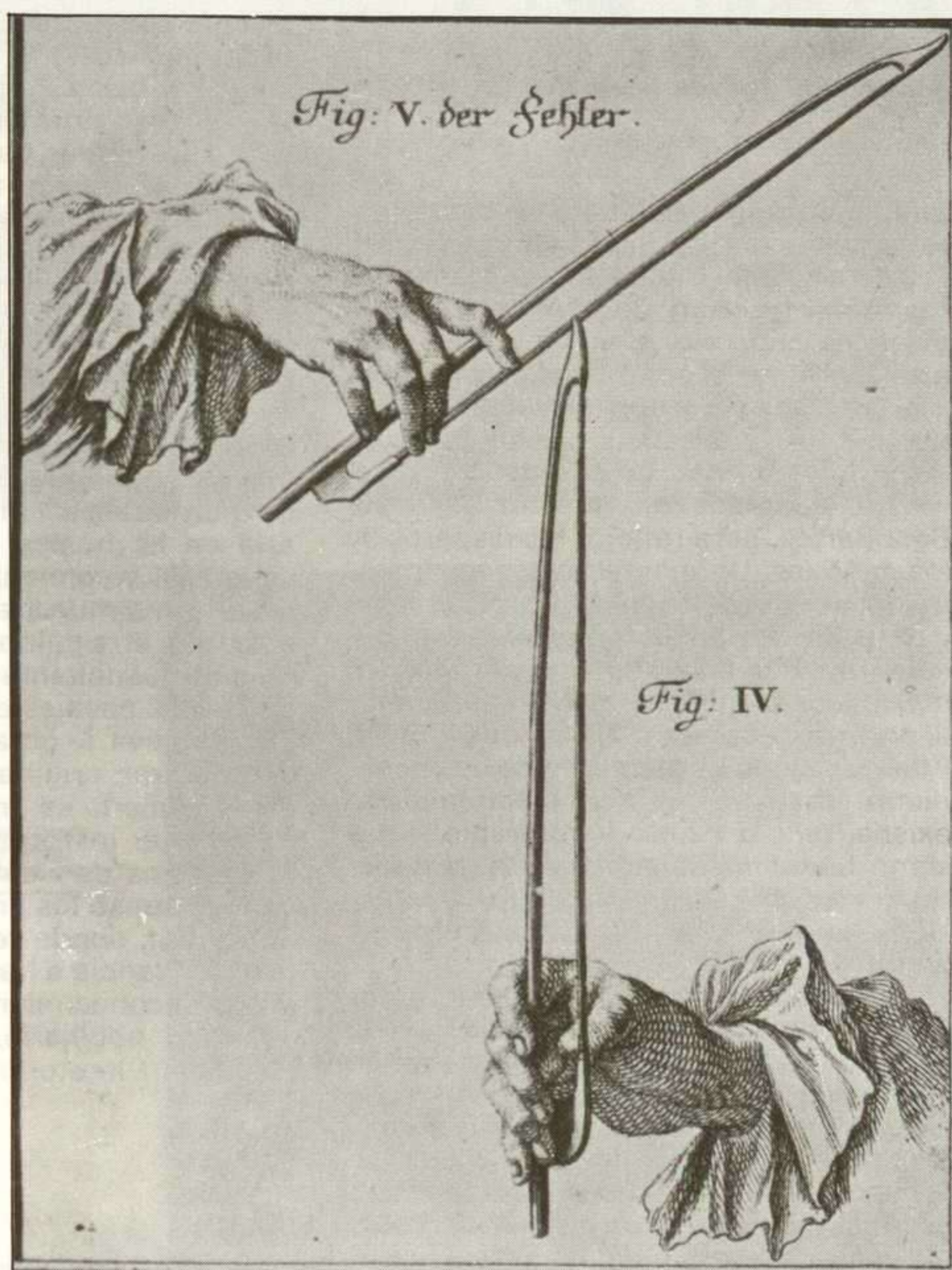
La actividad violinística de Biber fue esencial para su originalidad como compositor. Como instrumentista disponía de una técnica formidable. Se ha llegado a afirmar, no sin fundamentos, que nos

portancia con las obras de Walther (4) y Westhoff (5), quienes escribieron atractivas y elaboradas obras para violín sin acompañamiento de bajo continuo, iniciando así una tradición que alcanzaría al mismo Bach. El propio Biber se uniría a esta forma tan especial de potenciar el instrumento, dando a la literatura violinística varias obras maestras. La supresión del bajo continuo era, desde luego, algo completamente inusitado en pleno barroco del siglo XVII. Los **Scherzi di violino solo** de Walther tienen, por lo tanto, una significación histórica de gran relevancia. Heinrich Biber, a su vez, imprimió a sus obras violinísticas de más avanzadas ambiciones formales. Su estilo tenía además suficientes rasgos diferenciadores. Si hubiese tenido continuadores inmediatos, la escuela austríaca

mero de obras en las que el violín es protagonista indiscutido. Realicemos un breve repaso de su catálogo: 14 sonatas para violín y continuo **Del rosario** o de los **Misterios**, **Harmonia Artificiosa-ariosa**, que comprende cinco sonatas para dos violines, una para violín y viola y una para dos violas d'amore, todas ellas con acompañamiento de bajo. Biber compone igualmente ocho **Sonatas para violín a solo** y la extraordinaria **Passacaglia**, también para violín sin continuo, incluida como número quince de las **Sonatas de los Misterios**. Es esta una de las páginas instrumentales más geniales de toda la segunda mitad del siglo XVII y pilar fundamental de la literatura para el violín. Su estructura y el despliegue polifónico que presente es sólo parangonable a la colección de sonatas y partitas de Bach.

Biber transformó su virtuosismo de violinista en honda esencia musical, que vertebró como soluciones nuevas de increíble originalidad a su bagaje como creador. En las páginas del bohemio aparece, por vez primera, la escritura para dobles cuerdas. La voz del violín se hace tan compleja, tan polifónica —como ya señalamos al mencionar la **Passacaglia**— que llega a poder prescindir de un acompañamiento que le responda. El violín en manos de Biber es un instrumento de infinitas posibilidades. Para ampliar su campo de acción ningún método es demasiado heterodoxo. En multitud de obras el violín debe ser afinado de forma distinta a la habitual. Este procedimiento conocido como «scordatura» era ya empleado en ocasiones por los laudistas del dieciséis para hacer así más fácil la obtención de una tonalidad determinada. El sistema degeneró con el romanticismo hasta perderse por los intrincados caminos del vacío artificio de Paganini. Para Biber la «scordatura» persigue una intencionalidad trascendente. El color tonal del instrumento cambia paralelamente al sentido de cada pieza. En la producción biberiana hay un uso variable del método. Tan sólo dos de las ocho sonatas a solo de 1681 requieren tal práctica. En cambio, catorce de las quince **Sonatas Misterios** están afinadas no tradicionalmente. La finalidad de la colección nos ilustra suficientemente de lo que pretendía Biber al servirse de la «scordatura». En efecto, las **Sonatas Misterios** fueron compuestas para traducir en sonidos cada uno de los misterios del rosario. La distinta afinación de cada pieza da a la serie un variado colorido instrumental y también, claro está, un propósito religioso diverso. Esta comprensión descriptivista puede extenderse a otras muchas obras de Biber, aspecto sobre el que volveremos más adelante. Para acabar con el tema de la «scordatura», nos basta señalar que Biber nunca utilizó el procedimiento en obras donde el violín formase parte de un conjunto, esto es, lo reservó a los solistas de gran soltura técnica.

Las obras para conjunto instrumental de Biber nacieron, en su mayor parte, para la extraordinaria capilla de que dispuso el compositor en Olmütz. Las combinaciones que realiza son de una elevada fantasía. Detengámonos, por ejemplo, en la inusual conjunción de ocho trompetas y timbales en la **Sonata Sancti Polycarpi**. El famoso conjunto de trom-



Modo de empuñar el arco del violín. Ilustración de un método de violín de la época.

encontramos ante el más grande violinista de todo el diecisiete. Dejando de lado los testimonios más o menos apasionados, podemos calibrar la trascendencia de Biber en lo que al violín se refiere a partir de las obras que consagró al instrumento. Su escritura violinística denota un innegable grado de influjo italiano. La escuela de la península del sur era demasiado potente como para que una personalidad creadora, por muy original que esta fuese, no se dejase llevar mínimamente por tan enorme caudal. Hay ecos de Vitali y Veracini en la manera de tratar Biber el violín. Pero el paso que se va a dar será decisivo. Quedará consolidada una escuela violinística alemana con caracteres propios, bien separados de la italiana. Hasta Biber hubo ya algunos intentos de im-

del violín habría cuajado rápidamente. Los esfuerzos de Walther y Westhoff —anteriores, por cierto, a Corelli y Torelli— y luego los de Biber fueron posibles merced a un sorprendente fenómeno de SIMBIOSIS cultural, que facilitó, a un mismo tiempo, la creación musical y la marcha ascendente de los instrumentos. Eran los días de máxima actividad del gran constructor Jakob Steiner. Sus instrumentos respondieron perfectamente a las necesidades mecánicas y expresivas de alto virtuosismo, al ensanchamiento de las posibilidades todas del violín que preconizaba con su creación la escuela germana. Steiner fue el luthier ideal para el grupo de compositores. El artesano, por su parte, sentía una gran admiración por la obra de Biber.

Heinrich Biber escribió un gran nú-



Salzburgo.
Grabado de
Martin Engelbrecht.

petas de Olmütz posibilitó un grado tan alto de virtuosismo en obras como esta o en las otras varias sonatas en que hacen aparición grupos semejantes. La extraordinaria dificultad de ejecución es el denominador común de las obras del género de Biber. Las sonatas para conjunto, con un variable número de partes, tienen un claro precedente en las maneras italianas. Las obras tienden a la última concisión posible como ideal por todos aceptado en la época. Biber, como autor nada convencional que es, une a las inusitadas demandas a los instrumentos, una arquitectura sonora muy personal. Es corriente encontrar en las obras de Biber una distribución de enfrentamiento dentro de los instrumentos de una misma sección. Trompetas y cuerdas pugnan entre sí, a veces con una pretensión descriptiva, mientras que en otras ocasiones no se busca más que la lógica constructiva. En las sonatas para diversos conjuntos instrumentales de Biber puede reconocerse perfectamente el embrión de diversas manifestaciones formales que no tardarían en desarrollarse, como el concierto grosso, el concierto con solista y la sonata, propiamente dicha. El hilo conductor de algunas de las **Sonatas** de Biber es el descriptivismo. El recurrir a temáticas extramusicales no era infrecuente durante el siglo XVII y, en general, a lo largo de todo el barroco. Lo original de la creación biberiana son las soluciones musicales, algunas de ellas todavía con una inopinada actualidad, por las que su autor se inclina como plasmación en sonidos de la idea que desea transmitir. Este tipo de NARRACION SONORA alcanza incluso las obras más desprovistas de artificiosidad. Así, la **Sonata para violín solo**, llamada **Representativa** aspira a reunir una serie de imitaciones de pájaros y de otros animales. Este recurso al mundo exterior va a ser muy común en las sonatas, como ocurre con la conocida **Procesión de campesinos** y la formidable **Battalia** Conviene que nos detengamos a examinar con algún detalle el sorprendente lenguaje musical que Biber utiliza en esta obra para representar una batalla. La escritura de esta partitura reúne todo un catálogo de novedades, no sólo para

su tiempo, sino hasta para los oídos contemporáneos. Hay un pasaje que se prescribe «col legno» para las cuerdas. Los instrumentos han de imitarse unos a otros, en concreto, el violín solista tiene que aparentar la sonoridad de una flauta y el contrabajo parecer un tambor. Biber escribe un «pizzicati» especial que consiste en estrellar la cuerda contra el mastil, adoptado en nuestro siglo por Béla Bartók, para reflejar los disparos de los cañones. Un momento especialmente inesperado es aquel en que Biber pide expresamente a sus intérpretes que desafinen ostensiblemente, como manera más adecuada de plasmar la confusión y el griterío de las voces de los que luchan. Biber, independientemente de sus novedades creativas y técnicas, intentó acabar con la distinción de música de iglesia y música de salón, como lo demuestra, y ya desde su mismo título, la colección **Sonatae tam aris quam aulis servientis**.

La importancia de Biber como autor instrumental y virtuoso del violín ha apartado a un inmerecido segundo plano sus obras vocales. El autor de Wartenberg compuso un número estimable de óperas, de las cuales sólo se conserva la titulada **Chi la dura la vince**. Escribió igualmente varios DRAMAS ESCOLARES de intención didáctica y, que al parecer, incluían partes habladas. El estilo operístico de Biber no alcanza el nivel de VANGUARDIA que fácilmente puede darse a su creación instrumental. Esta valoración hay que cimentarla, como es natural, en la posterior evolución del género. Biber emplea aún una incipiente forma de «aria da capo», cuando esta se encontraba muy desarrollada y extendida por todo el ambiente musical germano. En los días en que Biber escribió óperas en Salzbourg esta manifestación ya se había asentado más que suficientemente en Viena.

Las partituras vocales de signo religioso de Heinrich Biber son de un peso mucho mayor en el balance global de su obra. Aquí sí se da una aportación personal que influirá luego para crear una cantata germana con perfiles propios. La escritura de Biber, en este terreno, es una buena muestra del espíritu barroco

en música. Su maestría a la hora de manejar complejos y numerosos conjuntos instrumentales será aprovechada en la creación de grandes edificios sonoros. Biber incluirá en sus producciones religiosas gran aparato —pensando en términos del siglo XVII— de metales y percusión. Podemos citar aquí como ejemplos el **Requiem**, para cinco solistas, coro a cinco voces y tres trombones; la **Missa Sancti Henrici**, para cinco solistas, coro a cinco voces, dos clarines, tres trompetas, tres trombones, timbal y bajo continuo. También en este campo se decide Biber por soluciones completamente inusuales en su tiempo, como el uso nada menos que de cuatro bajos continuos en las **Vesperae Longiores**. La comprensión de la escritura para grandes masas vocales e instrumentales y la concepción especial de la música han llevado a restituir al compositor bohemio la atribución de la **Missa Salisburgensis** (6), a dieciséis partes vocales, treinta y cinco instrumentales, dos órganos y continuo. Esta partitura monumental puede entenderse así como el punto de llegada de un proceso fascinante, por medio del cual Biber ha aglutinado magistralmente un número cada vez mayor de voces e instrumentos. La obra de Biber de tipo religioso tiene un significado concreto en lo que se refiere a la evolución posterior a él. En la citada **Missa Sancti Henrici** ya pueden identificarse en las partes solistas el proceso de individualización que perfeccionará el aria en la música sacra de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Hay en Biber otras muestras de lo que será general en el siguiente siglo; el bohemio domina resueltamente las fugas finales de ciertos pasajes como Gloria o Credo. En definitiva, la obra de Biber es también de una gran originalidad en su apartado coral, como lo es, indudablemente en el puramente instrumental.

La fama de Heinrich Ignaz Franz Biber transpasó los límites de la ciudad de Salzbourg, donde residía, y llegó a Alemania, Francia e Italia. Dentro del Imperio, el reconocimiento tomaría la forma de título nobiliario, que el Emperador Leopoldo I le otorgaría en diciembre de 1690.

NOTAS

(1) Hay un disco magnífico dedicado a Biber del *Concentus Musicus Wien* dirigido por Nikolaus Harnoncourt (Telefunken SAWT 9579-B.6.41134), no aparecido en España, que pone bien de relieve su importancia como creador.

(2) Otro disco, con los mismos intérpretes que el anterior, bajo el título *Sacro-profanus concentus musicus...1662* es un ejemplo extraordinario del arte de Schmelzer (Telefunken 6.42100 AW, no editado en España).

(3) Residencia de los príncipes de Olmütz. La actividad musical de este punto centroeuropeo fue notabilísima. Pasando por aquí algunas de las personalidades creadoras más importantes de la zona durante décadas.

(4) Johann Jakob Walther (Witerda-Erfurt 1650, Maguncia, 4 de noviembre de 1717). Fue maestro de capilla en Dresde. Residió en Italia. Compuso obras para violín de gran virtuosismo. Era uno de los instrumentistas más sobresalientes de su momento.

(5) Johann Paul Westhoff (Dresde 1656, Weimar, abril 1705). Músico que perteneció a la corte de Dresde, donde conoció con seguridad a Walther. Desarrolló una fulgurante carrera de virtuoso por toda Europa.

(6) En otro tiempo tomada como de *Oratio Benevoli*. Con esta atribución se editó el estupendo disco de la versión de Irene Segarra. (Harmonia Mundi 3753 735-27073-3)■



Schiller
PIANOS

**Belleza
y ritmo
en sus venas.**

VEALOS EN :
Barcelona
IBERMUSICAL
GRAN VIA, 496

Madrid
RINCON MUSICAL
Pza. DE LAS SALESAS, 3

Valencia
CENTROMUSICA
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas
de toda España.

SOLICITE INFORMACION EN
centromúsica/s.a.
Tel. (96) 3514477



XXII Concurso

Internacional

de Canto

«Francisco Viñas»

Como cada año y desde hace veintidós, se ha celebrado en Barcelona, la edición de este importante concurso de canto que ha mantenido un nivel de calidad alto, sobre todo en las participantes femeninas.

Por A.V. Aparicio

El acto inaugural tuvo por marco el bellissimo «Saló de Cent» del Ayuntamiento barcelonés, con un pregón algo conflictivo a cargo del gran actor Josep Maria Flotats; admiro a Flotats como gran profesional que es y gran artista, pero creo que no estuvo afortunado en su enfoque del pregón, ya que si por un lado es admisible la elección de un texto en un idioma no hispano, no lo es tanto el hecho de que prácticamente toda su intervención se realizara en francés por muy bien que lo INTERPRETE Flotats; por otro lado el texto elegido de Albert Camús es magnífico, por su carácter descriptivo del actor, pero más adecuado para un concurso de teatro, que para uno de canto. En resumen, el enfoque del actor dio lugar a protestas en la sala, que no comparto, pero tampoco comparto la ACTUACION de Josep Maria Flotats.

Con los ánimos algo alterados empezó la parte musical de la inauguración que este año estuvo a cargo de Enedina Lloris, primer gran premio femenino del pasado año, y que ya ha empezado una prometedora carrera como se ha tenido ocasión de comprobar en sus intervenciones en **Lucia di Lammermoor** y **Rigoletto** en Sabadell y en **Il Turco in Italia**, de este verano en el Teatro Griego de la ciudad condal, como ya se ha comentado en estas mismas páginas. Su excelente línea de canto se puso en evidencia en las canciones de Bellini con las que se inició el recital, que llegó a su punto más alto con el aria «Ah, non credea mirarti», de **La Sonámbula**, en la que demostró su musicalidad, su delicado fraseo y su facilidad en el domo de la voz, cualidades que también se mostraron en sus interpretaciones de **Il Turco in Italia**, **Il Barbiere di Siviglia** y en la difícilísima «Ombre leggera», de la ópera hoy olvidada de Meyerbeer, **Dinorah**, donde una vez más demostró la ductilidad de su estilo.

Antes de pasar a comentar el desarrollo de la eliminatoria, quisiera hacer mención a la charla coloquio organizada con Magda Olivero, gran cantante y miembro del jurado, y Lluís Andreu, Administrador General del Gran Teatre del Liceu. La cantante, que solo había actuado una sola vez en Barcelona, con **La Traviata**, con un cuarto acto, que a pesar del tiempo transcurrido, y de las grandes protagonistas que de esta obra han pasado por nuestro teatro, ha quedado como modelo de interpretación, dio nuevamente toda una lección de clarividencia, de sencillez y de inteligencia en el transcurso del coloquio, tanto en la explicación de su carrera artística como en sus consejos para poder cantar con naturalidad y sin esfuerzo, criterios y enseñanzas que la cantante ha aplicado en su dilatada trayectoria, como lo constata el hecho de haber cantado con tres generaciones de artistas, la de Beniamino Gigli, la de Mario del Mónaco y Franco Corelli y la de Plácido Domingo.

Dentro de la importante participación habida este año se ha evidenciado una gran diferencia entre cantantes femeninos y masculinos. Podríamos definir las características del presente concurso como: A) Nivel muy superior de las cantantes femeninas. Este hecho fue reflejado en la final donde de veintisiete participantes (record en una final) sólo cinco eran cantantes masculinos. B) La crisis es todavía más evidente en la cuerda de tenor, en la que el jurado no otorgó el premio al mejor tenor, criterio que comparto totalmente, ya que ninguno de los dos finalistas poseía en la actualidad las condiciones suficientes. C) Nivel en general muy bajo de los cantantes españoles, de los que de veintisiete participantes sólo dos llegaron a la final, no consiguieron ningún premio y sólo tres becas de estudio; este es un hecho que debería hacer pensar a nuestros futuros cantantes y a los profesores de canto.

Dado el bajo nivel de los cantantes masculinos y a lo oído en alguna eliminatoria, en la final y en el concierto de clausura, entiendo que el Jurado dejara

sin adjudicar el primer premio, otorgando el segundo a Stefan Bevier, que también ganó el Premio «Schubert». Bevier es un cantante de muy buena línea, gran musicalidad, pero con un instrumento que tiene unas ciertas limitaciones de volumen y extensión; su interpretación de las **Canciones** de Schubert fue muy cuidada, y es en este campo donde tiene sus grandes posibilidades. El tercer premio fue para el bajo Chris de Moor, que después de una fulgurante primera eliminatoria, bajó algo su nivel en la final, y aún más en el Liceu; posee una bella y potente voz y creo que con una mayor regularidad hubiera podido mejorar su premio.

Pasando a las cantantes femeninas, el importante nivel medio tuvo su reflejo en los premios, con dos primeros compartidos por Eiran Davies de Gran Bretaña, con una bella voz y un fraseo muy cuidado tanto en la difícil página de **Eugene Onegin** y en el «Dove sono», que cantó en el Palau y repitió en el Liceu, como en el **Vals de Romeo y Julieta**, que cantó en la clausura; y Juliana Gondek, de Estados Unidos poseedora de una voz muy timbrada y un buen estilo que con el estudio, sin duda, mejorará. Estas características se vieron en el **Cosí fan tutte** e **Il Corsaro**, que dió en la final y en **Don Giovanni** y **Carmen**, que interpretó en la clausura. El segundo premio también fue compartido por Anne Salvan, voz de color no muy bello, pero sí timbrado y de buena línea, y por Hwei Young Chun, con una línea de canto depuradísima y gran musicalidad. Igualmente fue compartido el tercer premio, esta vez por tres cantantes, Kathleen Casello, soprano ligera de bella voz, estilo y brillantez que quizá hubiera merecido mejor clasificación, Elizbieta Ardam, correcta cantante y Eugenia Dundekova, cantante que dió la sensación de tener una cierta experiencia. No quiero acabar este comentario sin hacer mención a Liliana Petresku, que se llevó el premio a la más joven mezzo soprano y que tiene unas condiciones naturales que le pueden permitir una buena carrera, si persiste en el estudio.



Enedina Lloris, que inauguró la XXII edición del Concurso Viñas.

FOTO BARCELO



“La mejor película del año!”

“El mayor éxito de Mozart!... que vuelve rabiosamente a la vida como un punk rebelde, enfrentado al sistema... un espectáculo grandioso, apabullante!”

Richard Corliss (TIME)

“Una película que exalta los sentidos: la abundancia, las luces, el ritmo, la mentira, la ilusión. Y puede que incluso una moraleja...”

Philippe Meyer (L'EXPRESS)

“Sin duda alguna la película más grandiosa de todos los tiempos sobre la vida de un compositor. El esplendor “físico” de la producción es sorprendente”

Bruce Williamson (PLAYBOY)

“Los decorados, el vestuario, la fotografía y la mayoría de las interpretaciones... AMADEUS está todo lo cerca de la perfección que una película puede estar”

Jack Mathews (LIFE)

“Nunca antes el cine había conseguido transmitir al espectador la ilusión de comprender el acto creador con semejante seguridad”

Michel Mardore (LE NOUVEL OBSERVATEUR)

“Pura diversión, con algunas de las mejores melodías del mundo combinadas con una trama divertida y macabra”

Joseph McLellan (THE WASHINGTON POST)

“Mozart parece un muchacho de los años sesenta, un irreverente proto-hippie que confiaba en sus vibraciones.

Y esta interpretación de su personalidad parece arriesgada, pero funciona!”

Roger Ebert (CHICAGO SUN TIMES)



AMADEUS

La Compañía SAUL ZAENTZ Presenta un film MILOS FORMAN de PETER SHAFER AMADEUS

F. MURRAY ABRAHAM • TOM HULCE • ELIZABETH BERRIDGE

SIMON CALLOW • ROY DOTRICE • CHRISTINE EBERSOLE • JEFFREY JONES • CHARLES KAY

Productor Ejecutivo MICHAEL HAUSMAN y BERTIL OHLSSON Director de Fotografía MIROSLAV ONDRICEK

Música Dirigida y Supervisada por NEVILLE MARRINER Diseño de Producción PATRIZIA VON BRANDENSTEIN Coreografía TWYLA THARP

Guión y Autor Teatral PETER SHAFER Producida por SAUL ZAENTZ Dirigida por MILOS FORMAN

PANAVISION®

TECHNICOLOR®

DOLBY STEREO®



PROCINES, S.A

Mozart es Harpo Marx en «Amadeus»

El estreno en versión original organizado por Procines, en Madrid, motiva esta crítica de **Amadeus**, un filme que ha sido presentado en España por el propio director Milos Forman. **Amadeus**, por otro lado, ha sido nominada para el premio «Cesar» que concede la industria francesa, junto con

Carmen, de Antonio Gades y Carlos Saura. Las dos películas objeto de las siguientes críticas, **Amadeus** y **E la nave va**, de reciente o inminente estreno en España, están directamente relacionadas con el tema de la música.

Por Andrés Fernández Rubio



Amadeus se basa en la obra de teatro de Peter Shaffer. Milos Forman, desde que la vio en Londres en 1979, insistió en filmarla hasta que el autor estuvo de acuerdo. Shaffer ha hecho otras obras famosas en las que la relación de dos personas es una pugna entre situaciones casi límites: en **The Royal Hunt of the Sun** era la diferencia entre Pizarro y el Rey Inca; en **Equus**, la diferencia psicológica entre el psiquiatra y el psicópata; en **Amadeus**, la diferencia entre un compositor menor, Salieri, y otro incomparable, Mozart.

Shaffer ha contado en alguna ocasión su dificultad a la hora de encontrar el hilo conductor del drama que pretendía. Tras analizar los resultados de éste y de la película (Shaffer y Forman se pasaron cuatro meses en una granja de Connecticut elaborando el guión), es probable que el hilo fuesen dos: de un lado, el segundo nombre de Mozart, **Amadeus**, «el amado de Dios», de otro, la breve e irónica pieza de Pushkin titulada **Mozart y Salieri**, escrita en 1830 (retomada en parte por Rimsky-Korsakov para una ópera). En esta breve obra de Pushkin



hay un monólogo en el que Salieri habla así:

«Lo diré
Para mí: —Tengo envidia, yo
Envidia. ¡Oh cielos!, dónde está la
justicia, cuándo el don sagrado,
cuándo el inmortal Genio fue enviado
no para premiar el Autosacrificio,
el amor encendido, el afán, el ardor,
las súplicas, sino para iluminar la
cabeza de un majareta, de un fútil
calavera. ¡Oh, Mozart, Mozart!»

Lo cual para Shaffer queda de este otro modo:

«¿Por qué le favoreces, Señor? ¿Por qué a ese payaso, bufón de risa repugnante, cuyo mismo nombre se presta a pensar que es el «amado de Dios»? ¿Por qué has ungido con Tus dotes divinas a ese patán y blasfemo negándomelas a mí —Tu siervo— que todos los días Te ruego me otorgues la caridad del genio?».

Con estos datos ya uno se puede imaginar cuál es el asunto de la película:

Salieri, compositor acomodado, servil, con apariencia más luterana que italiana, temeroso de Dios, asiste a una situación de desdoblamiento mental que viene dada por la admiración hacia una música divina, que no se corresponde con el personaje que la crea, Mozart. Un



Mozart chabacano para quien el talento tiene una dimensión de juego, porque es algo impuesto, lo mismo que es impuesta la secundariedad creativa de Salieri. Este espera de Dios lo que le corresponde por cada oración invertida. A cambio, Dios consiente que Mozart sea el beneficiario de los dones naturales de la Cavallieri, cantante de ópera a la que Salieri pretende (Salieri da la imagen del solterón que no era). Todo esto entre otras muchas cosas.

Llegados aquí se plantea el problema de la película: Shaffer y Forman aseguran

que no se trata de una biografía, subrayan algunos de los elementos tomados de la vida real (la acerba relación entre el compositor y su patrón el arzobispo Coloredo de Salzburgo; la desastrosa visita del padre a su hijo recién casado en Viena; Wolfgang tocando el piano al aire libre; su pasión por el baile y el billar), y se dan licencia para añadir elementos de la ficción en busca de un clímax dramático. Aquellos espectadores que justifiquen sin más esta postura podrán asistir con tranquilidad a un espectáculo de una gran brillantez;

aquellos otros con reticencias asistirán a un espectáculo de una gran brillantez y de una gran falsedad. Lo que unos llamarán usos dramáticos los otros calificarán de trucos fáciles.

A mi modo de ver, **Amadeus** puede ser una buena excusa para repasar una biografía de Mozart y también sus cartas. Así nos daremos cuenta de la inocencia de una película tan bien contada siguiéndoles los pasos a Shaffer y a Forman en una serie de detalles que parecen agarrados con pinzas para darle un contexto a su obra. Por ejemplo: se nos

presenta a Mozart dirigiendo como Leonard Bernstein, con una peluca de punk y un aspecto similar al de Harpo Marx —un Harpo cuyo silencio es convertido ahora en escatológicos juegos de palabras que incitan a la sonrisa. Sí es cierto que Mozart gustaba de estos juegos de palabras, en ocasiones de tono suave (carta a su hermana desde Milán, 18-12-1772), en otras ciertamente groseros (carta-poema a su madre en Manheim, 31-1-1778). También es cierta su preocupación por los asuntos del peinado (en otra carta desde Munich —26-9-1777—

cuenta cómo al despertarse y ver su cabello «en tal grado de desorden», tardó en arreglarse tres horas y media, por lo que llegó con retraso a una cita). Incluso podríamos imaginar a Mozart dirigiendo de forma tan contemporánea —Shaffer posiblemente haya utilizado una cita acerca del compositor Johann Schenck, que tocó en la orquesta durante el estreno de **La flauta mágica** y que se dirigió al podio del director para besarle la mano—, en contra de la práctica habitual en las salas de ópera de Alemania y Austria de dirigir desde el clave.



Otros detalles divertidos: los dos hijos de Mozart se convierten en uno; se ven instrumentos de la época, se oyen instrumentos de nuestra época; Salieri da el mismo calificativo —«small town»— a Legnago que a Salzburgo.

Son cosas mínimas comparadas al efecto que producen los personajes de Mozart y de ese Salieri que le presentó al libretista Da Ponte. Tom Hulce es un joven actor que interpreta a Wolfgang. Hace una buena labor. Da vida a un Mozart pueril, mujeriego, voluble, grosero, inconsciente, impetuoso, vehe-

mente, marcado siempre por su genialidad. Da vida a un histrión y resulta a todas luces imposible que el auténtico sobreactuara así. Alguien tan ramplón no podría nunca haber escrito las cartas de Mozart. La más importante —y admirable— escritora de cine de Estados Unidos, Pauline Kael, que publicó una crítica demoledora de *Amadeus*, decía que el Mozart de Hulce resulta estridente en la primera parte y menos insufrible hacia el final, posiblemente porque al ser confinado en una cama no puede marearnos más.



Quizá exagera la Kael, teniendo en cuenta el carácter de HISTORIETA de *Amadeus*. Lo cierto es que hay cosas que resultan interesantes: las visiones de Praga, ciudad que ofrece el más completo asentamiento de barroco y rococó de Europa; las escenas del teatro Tyl, de Praga, construido enteramente de madera y donde se estrenó *Don Giovanni*; la reproducción del «Volkstheater», en el que se estrenó *La flauta mágica*; las magníficas puestas en escena de la coreógrafa Twyla Tharp, discípula de Martha Graham; la voz de John Tomlinson, el

comendador en *Don Giovanni*; la extraordinaria interpretación de F. Murray Abraham como Salieri...

Destacable es el trabajo de Milos Forman; brillante y vulgar al mismo tiempo. Su tendencia a la vulgaridad se percibe para mí no ya en esas declaraciones en las que compara al Mozart de entonces con el Michael Jackson de ahora, sino sobre todo en alguna de sus películas —quien recuerde la última, *Ragtime*, espero que coincida conmigo en que de todas las historias esbozadas en su libro por E.L. Doctorow, Forman eligió la más

aberrante e increíble. En este tono vulgar una escena en *Amadeus* de la que Forman se siente muy satisfecho cuenta la convalecencia de Mozart, que dicta a Salieri su *Requiem*, imposibilitado como está para escribirlo por sí mismo. Esta escena, con toda su fuerza narrativa resulta, sin embargo, muy falsa y didáctica, y no porque sea inventada, sino porque la vampirización metafórica tiene sus límites. Forman, que en 1975 consiguió lo que no ocurría desde *Sucedió una noche* (1934), de Frank Capra, recibir los cinco Oscars principales con *Alguien*

voló sobre el nido del cuco, apuesta ahora de nuevo. Su pulso cinematográfico es innegable. Su gusto, no tanto. De todas formas hay algo en el final de *Amadeus* que me gusta: es cuando, de acuerdo con la leyenda, se llevan a Mozart a la fosa común. Los principales personajes observan bajo la lluvia, a las puertas del cementerio, al personaje-pretexo que les ha permitido urdir la trama divertida y macabra. Es un guiño al teatro y una invitación tardía a disfrutar sin complicaciones del brillante engaño de *Amadeus*.

Una nave que atraviesa el mar de la Lírica



Después de *La Dolce Vita*, *Ocho y medio* y *Amarcord*, es *E la nave va*, a mi modo de ver, la película más importante que ha hecho Fellini. Este genial director, que en declaraciones a *Il Corriere della sera* hablaba de una nave atravesando el gran mar de la lírica, refleja en este filme el mundo de la ópera, con el matiz de que la interpretación de dicho mundo no puede ser unívoca, sino que está abocada a una reflexión general de la vida y de los hom-

bres, llena de amargura e irónico desprecio. Aquí, los amantes de la ópera asistirán a un cuadro morboso y excitante, los aficionados a un escenario material y humanamente orquestado de forma (muchas veces) realista, y el público en general, a un lujoso ejercicio cinematográfico pleno de talento creativo. Película, pues, absolutamente recomendable.

Los pasajeros de la nave felliniana viajarán durante tres días con objeto de esparcir las cenizas de la famosa cantante lírica «Edmea» frente a la isla donde

nació. El periodista «Orlando» nos va presentando a los viajeros; intenta matizar la confusión, dar un tono amable y reporteril al espectáculo que esa misma cámara testigo de sus buenas intenciones acaba retratando en toda su irracionalidad. El arranque de la película es perfecto: empieza en blanco y negro, con la espontaneidad y alegría de un medio que, virado al sepia y por fin pintado de colores, logra la plenitud en el sentido de evolución de lo superficial a lo profundo. Van llegando los viajeros y Fellini organiza una escena coral, ejemplo de la

técnica al servicio de un intento dramático, sin excesivos alardes, sólo con talento. Viajeros que interpretan famosas arias del melodrama con letras distintas a las originales.

¿Quiénes son los elegidos para el viaje? Personajes del gran mundo: aristócratas, colegas, músicos, intendentes, críticos, personajes reales que dan lugar a escenas surreales, como la del cantante ruso adormeciendo a una gallina, los viejos maestros interpretando con vasos un *Momento musical* de Schubert, o el barón inglés que se regocija en la ninfomanía de su mujer. Escenas aisladas y anecdóticas que se enlazan a otras más sutiles formando un conjunto donde nadie se salva: sólo la joven «Dorotea», representación del eterno femenino y ejemplo de un ser ilusionado, romántico y limpio al mismo tiempo, con esa candidez que parece buscar Fellini desesperadamente entre tanta doblez moral. La perversa ambigüedad de las escenas en las que el *ENTRAÑABLE* maestro de canto habla a una niña gitana, contrasta con esas otras de «Dorotea» besando al joven servo: que recuerde, en el viaje por el



mar de la Lírica sólo aquí brota la poesía. Fellini ha dirigido su película sobre la ópera. Por eso, cuando en las declaraciones citadas recomienda a un periodista que no escriba el nombre de la Callas, está pidiendo que se evite una interpretación unidireccional. El mundo que trata de evocar sale de su memoria, de Rimini, de frases misteriosas como «*ma quando vien lo sgeolo*», «*di quella pira...*», «*se quel guerrier io fossi*», o «*lucevan le stelle*», de nombres como Tamagno, Caruso, Cesena. Fellini ha traspasado ese mundo poblado de jorobados, lleno de

muecos y degolladores, a un decorado donde las pasiones extremas son la falsedad y vanidad mezquinas; contra esto se revuelve su espíritu jocosos y el resultado es la maravillosa escena de la sala de máquinas, el duelo de agudos ridículo e infantil. Los cantantes de ópera vistos como seres patéticos, patética incluso la soprano «Ildebranda» intentando descubrir el secreto de la difunta, obsesionada por ocupar esa vacante que sospecha irremplazable. El sentimiento de incomunicación que recorre la película se ve forzado por el cambio de las letras de las

arias, con esa mezcla de Verdi con Rossini.

Hay un factor importante que ayuda a que la película resulte encantadora: la atmósfera, creada con tanto cuidado por medio de decorados y fotografía; la fascinación fúnebre por el flujo del tiempo. Y los actores: Freddie Jones («Orlando»), que vino a caer, desde la Royal Shakespeare Company, en las manos de un director que DICE que no le importan los actores. Y todos los demás; ayudan a encarnar la magia y el genio de Fellini.— A.F.R.

TITTA RUFFO

Únicamente, Alejandro Stradella, en 1660, era el cantante más célebre de Italia, y Pistocchi, en 1680, fue un maestro famoso que formó a su discípulo Bernacchi. Pero es Pacchiarotti quien, desde 1750 y 1770, sería el rey en aquella época del «bel canto». Alrededor de 1770, Italia dió los mejores tenores y barítonos. Entre ellos, los más célebres: Aprile, Milico, Farinelli, Babini, Cruvelli y Galli, sobresaliendo sobre todos la voz más importante, que fue la de Marchesi.

Algunos de aquellos grandes formaron a su vez las voces de algunos cantantes, como la Gabrieli, la Todi, Banti y D'Amicis. Giulia, llamada «La Grisi», fue una de las reinas del canto. No olvidemos a Crescentini, quien dio a su voz inflexiones y matices admirables. Más tarde, Velluti, que pasó veinte años de su vida estudiando el canto, sería quien alcanzara tal grado de perfección que era «una sensación divina» oírle cantar, aunque su voz no fuera de gran volumen.

Un cantante, en aquella época, sobre todo desde 1750 y 1780, estudiaba de seis a ocho años. La paciencia de Bernacchi, el discípulo de Pistocchi, es célebre en la historia del arte lírico.

Pero se precisaban aún más años para adquirir lo que los italianos llamaban «*l'arte di fermare la voce per farla fluire eguale nel canto legato*» «*l'arte di prender fiato in modo insensibile e senza troncarse il lungo periodo vocale delle arte antiche*» («*el arte de moderar la voz para hacerla caer igual sobre todas las notas*») y «*el arte de recuperar la respiración de un modo insensibile y sin romper el largo período vocal de los aires de la antigua escuela*»).

En todas estas sugerencias no tenemos la seguridad y detalle que poseemos de la historia lírica del XIX, pues incluso de cantantes del siglo XIX, contemporáneos de Gayarre, como Stagno, Tamagno, Fernando de Lucia, Mario de Candia, Adelina Patti y otros, hay muchas grabaciones de placa, en las que pueden observarse detalles interpretativos, técnicos y vocales del siglo anterior.

Por eso hablo de Titta Ruffo como el mejor barítono de la historia lírica realmente conocida, incluso con interesantes grabaciones.

Digo el mejor barítono, pues a partir de la revolución francesa, hasta 1877 en que nació Titta Ruffo, e incluso sus contemporáneos, ni los más famosos barítonos como fueron, Barroihet, Coletti, Felice Varessi, Guicciardi, Antonio Cotigni (maestro de barítonos), Franschini, Nicolini, Giraltoni, Faentini, Giacomo Rotta, Pandolfini, Giuseppe Kaschmann (famosísimo en la época de Tamberlick, Gayerre y Uetam), Mattia Battistini, Danise, Ancona, Victor Maurel, Ignacio Tabuyo (español, tampoco desdeñable en el panorama internacional), Ricardo Stracciari, Montesanto, Granforte, Borghese, Amato, Giuseppe de Luca, Carlo Tagliabue, Carlo Galeffi, etc., lograron superar, ni siquiera igualar, al más genial de los barítonos que fue Titta Ruffo, por no reunir todas las circunstancias que éste reunió, como fueron

Su técnica de la impo

unas facultades vocales únicas, una impostación de voz «a la máscara» como no ha habido otro, un dominio escénico y un arte dramático interpretativo que, como decía nuestro gran Enrique Borrás: «*aunque no hubiese sido cantante, hubiese sido uno de los mejores actores dramáticos del mundo*», lo que le hacía insuperable, poseyendo además una anchura, pastosidad y potencia de voz tal que en concertantes —aunque poco correcto musicalmente el conjunto— tapaba con su voz a solistas, coro y orquesta, acompañado todo esto de un temperamento artístico escalofriante.

Me contaba mi padre que, en una representación que se dio de la ópera *La Bohème* en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, al iniciar el barítono (en este caso Titta Ruffo), en el acto II, el motivo del vals de «Musetta» y continuar con el famoso concertante, en éste no se oía nada más que a Titta Ruffo ¡cantando al mismo tiempo que el coro, el cuarteto y, naturalmente, la orquesta!

Siendo un barítono lírico, la anchura, pastosidad y potencia de su voz era gigantesca. Sus agudos, impresionantes, eran totalmente baritoniales y sus centros sonaban plenamente a barítono dramático, con inmensos «fiati» y «crescendi» y extensión de un La bemol grave a un Si bemol agudo. Pero lo inigualable era que su impostación y técnica de la voz de barítono, pues se hizo famoso en su época entre los barítonos el cantar «a lo Titta Ruffo». Algo de esto, entre los cantantes españoles, influyó en Sagi-Barba, José Luis Lloret y el barítono valenciano Francisco Latorre.

El llevar totalmente el apoyo de la voz «a la máscara» a la nariz (sin sonar a nariz, aunque con una reminiscencia nasal, muy conveniente y útil) e incluso a flor de labio y que acústicamente corriera la voz hasta el último y más lejano rincón del coliseo, fue lo que consiguió Titta Ruffo en toda su totalidad. Imagínense esta impostación vocal y esta técnica, unida a sus portentosas facultades... ¡cómo sonaría aquel barítono!

El mismo Titta Ruffo decía que para cantar se necesitan tres cosas principales y sus características: «*Voz, voz y voz. Esta, ponerla en su sitio y respirar diafragmáticamente*». Y entonces el cantante, si se cuida físicamente, canta mientras respira, aunque tenga 70 u 80 años. Véanse los casos de Pauline Viardot, que cantó hasta los 89 años; Fugère, hasta los 84 y después algo menos, hasta los setenta y tantos: Schipa, Lauri-Volpi, Battistini, Stracciari, Adelina Patti, etc. El mismo barítono español Ignacio Tabuyo —mi profesor— me dejaba asombrado cuando, a sus 82 años, en el 1946, emitía, en su estudio de la Cuesta de Santo Domingo, perfectamente fresco y timbrado, un Sol natural —siendo como era un barítono dramático— y con una gran potencia.

Digamos que, fisiológicamente, alre-

Por Emilio
López de Saa

Titta Ruffo fue el mejor barítono de la historia lírica más conocida, pues poco sabemos de las grandes voces existentes anteriores a las grandes escuelas del italiano Nicola Pórpura y del español Manuel García.



En su gran creación de Rigoletto cuyo traje se conserva en el Museo de La Scala milanesa

Impostación de la voz



dedor de los 60 ó 65 años, los sonidos comienzan a alterarse por falta de elasticidad en los cartílagos; esto es suplido por la técnica y la experiencia que, unidas a una perfecta impostación, hacen que ésta mejore.

Otro de los grandes valores de la técnica vocal de Titta Ruffo, que logró a la perfección, lo constituía la transición de los registros. La transición es la zona de la escala vocal comprendida entre los diferentes registros. En lenguaje técnico, los cantantes denominan «paso» al acto muscular que consiste en pasar de un registro a otro mediante una emisión adecuada. Cuando se traslada de un registro a otro, no pueden seguir ascendiendo con el mismo espesor, la misma longitud, y sobre todo, la misma tensión las cuerdas vocales. Eso exigiría esfuerzo y apoyo nocivos para la voz. Tampoco puede utilizar la misma resonancia. En el registro agudo se valdrá de la resonancia facial y en el grave de la torácica. El cantante se ve entonces obligado a someter el instrumento vocal a un cambio en la emisión. Al principio, el alumno se encuentra incómodo y despistado por él.

Tomemos, por ejemplo, a un barítono. En el momento en que pretende pasar

del Mi bemol —nota mixta para él— al Mi natural o Fa (según casos), siente que ya no puede continuar la misma emisión sin cerrar el sonido o forzar, y entonces, ocurre —y la tragedia es que en muchos casos se queda para siempre—, que el agudo se estrangula, se engola, se entuba, se queda atrás, cambia de color (esto es muy corriente), se empequeñece.

El profesor debe educar el sonido de «paso» suavísimamente (como lo hacía el maestro Manuel Paredes), por medio de ejercicios y ciertas vocalizaciones destinadas al «paso de registros» e intuición y experiencia auditiva; ayudada por una auténtica respiración diafragmática, de forma que, en un auténtico relax laríngeo, llegue ese sonido (primero de «paso») a cubrirse con la misma naturalidad y apoyo facial que si fuera torácico, impostando con la máxima perfección la nota anterior de apoyo torácico y fusionando ambas, la torácica (o abierta) y la primera de «paso» (cubierta). Conseguido este primer capítulo (importantísimo), los sonidos agudos siguientes, por el mismo procedimiento, van ampliándose, con ciertas vocalizaciones y ejercicios propios para la fusión del «paso», cuyo secreto estriba en el conocimiento y talento del profesor; ayudado, naturalmente, por el talento del alumno y sus facultades.

Las cuerdas vocales, que en el grave y el mediano se hallaban espesadas y alargadas, comenzarán a adelgazarse, a acortarse y, sobre todo, a ponerse tensas, para vibrar en lo agudo. Mediante el examen laringoscópico, y sobre todo, el estroboscópico y la tomografía (la de Canuyt), uno se da fácilmente cuenta de esos cambios en las dimensiones y la posición de las cuerdas vocales. El laringoscopio muestra el adelgazamiento, el acortamiento y la tensión de las cuerdas. El estroboscopio permite comprobar que las cuerdas vibran principalmente a nivel de su borde libre.

Bajo la dirección de un competente profesor intentará pues, el cantante adaptar su instrumento a ese cambio por medio de los músculos fonatorios. Al principio, como siempre que se trata de un acto voluntario nuevo, los músculos obedecerán con cierta rigidez y el «paso» será perceptible para el oído. En efecto, al escuchar, uno oye al alumno que realiza la transición, pero a medida que los ejercicios adecuados suavizan la musculatura y que el entrenamiento vocal torna muy automático al acto voluntario, el «paso» se vuelve menos sensible y muy poco perceptible, por lo que las notas de la transición exigen un estudio especial.

En resumen: un hecho subsiste, y es que el cantante que sabe valerse de su instrumento y posee la técnica a la perfección, nos hace sentir como si no hubiera transición cuando canta. NO SE DEBE OIR EL PASO DE UN REGISTRO A OTRO EN LA EMISIÓN DE LA VOZ.

Esta última frase fue lo que Titta Ruffo consiguió más que ningún otro cantante, pues cantantes de gran talla artística no lo lograron con tanta perfección: el caso de Chaliapin, Stracciari, Galeffi, etc.

Una vez explicadas las razones del por qué Titta Ruffo tenía gran técnica en impostación de su imponente voz, pasemos a recordar su vida:

Nació en Pisa el 9 de junio de 1877, hijo de Oreste, herrero de profesión, fue bautizado con el nombre de Ruffo, porque así se llamaba un perro de caza muerto pocos meses antes. En vano se opuso la madre a que al niño se le pusiera el nombre de un perro; pero la voluntad del padre fue la que prevaleció. Lo único que consiguió la mujer fue que el segundo nombre fuese el de Cafiero. Sin embargo, como sonase mal para el arte el nombre de Ruffo Titta, el gran cantante lo invirtió y así vino al mundo el de Titta Ruffo.

El maestro Titta, que así era conocido el padre, dirigía en Pisa un taller de fundición alemana, pero aspiraba a trasladarse a una gran ciudad para mejorar su posición, ya que tenía excepcionales condiciones para el arte del hierro forjado. Roma fue la nueva residencia de la familia y allí se colocó el maestro Titta de encargado del «Stabilimento Riccioni», albergándose durante veinte años en un piso de la vía Castelfidardo.

Las posibilidades económicas eran, sin embargo, tan limitadas, que si bien el hermano mayor fue enviado a la escuela elemental, el futuro cantante se quedó en el hogar, para ayudar a la madre en las faenas domésticas. Más tarde se empleó de herrero en otro taller de un amigo de su padre.

Una noche, saliendo por primera vez de presenciar una función de ópera, **Cavalleria Rusticana**, en el Constanzi, al regresar a casa con su hermano y embargado aún por el entusiasmo, se puso a cantar con una voz de tenor tan hermosa que quedaron asombrados. Abiertas las ventanas y renovado el canto, salieron a aplaudirle los vecinos. Este fue su primer éxito como cantante.

Ruffo tenía entonces apenas dieciocho años. Una tarde, el padre volvió a casa entusiasmado por haber oído a un joven que tenía una voz maravillosa de barítono. Quería que su hijo mayor le oyese y que si valía la pena le recomendase en el Conservatorio. Tenía en verdad una voz potente y la familia se ofreció a albergarlo a pesar de los pocos medios de que disponían; llamábase Benedetti y alcanzó cierta notoriedad; poco duradera, pues el desarreglo de su vida le impidió seguir cantando.

Al compararse con aquel timbre de barítono robustecido por el estudio, Ruffo, como cantante, se consideró fracasado. Pero un día en que jugando se puso a cantar, salió de su garganta una voz tan potente y varonil, que se quedó aturdido (acababa de pasar la pubertad laríngea). La oyó Benedetti: «*Esta es una voz que de aquí a pocos años le hará competencia a la tuya*».

Ruffo fue admitido después en Santa Cecilia; pero el maestro Persichini, que era un tipo muy raro, consideraba que

TITTA RUFFO

tenía voz de bajo y que nunca cantaría de barítono (el consabido error que ha existido siempre en las clasificaciones). Cansado de perder tiempo, al cabo de siete meses, el joven se fue sin ni siquiera examinarse de segundo curso de canto. Reveló, no obstante, notables aptitudes en la clase de recitado, encomendada a la gran actriz Virginia Marini, quien dijo que Ruffo podría llegar a ser un genial actor.

Ruffo volvió a abrir un taller de forja. Tenía entonces veinte años; y no queriendo cuentas con Persichini, se dirigió al barítono Sparapani, célebre en su tiempo. Este le dijo que estudiando con tesón y seriamente llegaría a ser un gran cantante y como exigió por lo menos 50 liras al mes, Ruffo, que andaba muy mal de fondos, se dedicó a hacer pequeños objetos de adorno de hierro forjado. A los tres meses se le acabó definitivamente el dinero y Sparapani le dió algunas lecciones gratuitas, pero tuvo al fin que suspenderlas.

En su casa ganaban apenas para vivir. Por fortuna, el padre recibió de un millonario americano el encargo de construir una gran cancela de hierro para un castillo próximo a Filadelfia. Ruffo se encargó de la parte más difícil y se puso a la obra con verdadero apasionamiento. Resultó una maravilla de calado finísimo y varios artistas fueron al taller para admirarla. Cuando se presentó el americano quedó entusiasmado y calificó a Ruffo de «*píccolo Cellini*».

Dio por el trabajo catorce mil liras, cifra entonces fabulosa; pero el padre llevaba ya gastado un anticipo de nueve mil. Ruffo le pidió su parte para hacerse ropa y marcharse a Milán, donde pensaba seguir la carrera de cantante. Su padre no pudo negarse, aunque le calificó de loco y visionario, y en octubre de 1897, Ruffo cerró definitivamente el taller y con doscientas liras en el bolsillo se marchó a Milán.

Llegado a la capital lombarda, se dirigió al viejo cantante Lelio Casini, con una carta de presentación. Este, encantado de su voz, se ofreció a enseñarle completamente gratis. Tanto Casini como su mujer le cobraron al joven gran afecto y le ofrecieron para alojarse un cuartucho húmedo, en el que pilló una bronquitis que por poco le deja sin voz. Además, estaba sin un céntimo, y si Casini, antes de marcharse para una gira artística, no le hubiera recomendado al dueño de un restaurante, amigo de los artistas, el pobre Ruffo no hubiese sabido cómo continuar viviendo.

El comienzo de 1898, después de muchas penalidades, fue también el principio de su carrera. Vuelto Casini a Milán, estudió con él **Fausto**, **Nabucco**, **Lucia**, **Hernani** y **La Traviata**, además de música de cámara. Y, al cabo de muchos meses de ejercicios cotidianos y fuertes estudios, juzgóse apto para presentarse al público.

Le oyó el empresario Bolcioni, quien habiendo aceptado anteriormente a dos reputados barítonos, deshizo el trato a fin de poder presentar al joven cantante en el **Constanci**, de Roma. Mientras tanto, Titta Ruffo conoció al empresario Cavallaro, que andaba a la búsqueda de

un barítono, y que al oírle en la romanza de **Un ballo in máscara**, se volvió a su socio Mastrofanni exclamando: «*¡Qué voz tiene ese muchacho!*». Y después, al oírle la romanza de «**Dinorah**», dijo solemnemente: «*Después de muchos años, al fin he encontrado la voz que buscaba*».

La misma noche, Titta Ruffo firmó un contrato con Bolcioni para su presentación en Roma, y otro con Cavallaro, para un año, de septiembre de 1898 a octubre de 1899. Las ganancias no eran muchas: Bolcioni le ofreció 300 liras por dos meses y Cavallaro no mucho más. Pero la voz del muchacho cada vez impresionaba más en Roma.

De Roma pasó a Liorna, con **Trovador** y **Lucía**. El empresario Vincenzo Bini le daba diez liras diarias, más el desayuno y un bistec con spaghetti en la comida. El éxito fue tal y se hizo tan popular que muchos «comestibili», para demostrarle su simpatía, le enviaban a su lugar de hospedaje queso, botellas de vino y otros artículos similares. Invitado muchas veces a comer fuera, le dejaba todo, incluso el bistec cotidiano, a su patrona, una tal Orsola —a la que por su delgadez llamaban Torsola— que se dió tan buena vida a costa del cantante, que engordó catorce kilos.

En septiembre Titta Ruffo trabajó en el Politeama de Pisa, empezando después la etapa más importante de los principios de su carrera, con la compañía de Cavallaro, en la Italia meridional. Posteriormente, en Catania, Titta Ruffo cantó en el oratorio de Perosi **La Resurrección de Lázaro**, encarnando la figura de «**Jesús**», con voz tan potente, que a la llamada «**Lázare, veni foras**», el propio Cavallari dió un grito, escandalizando a Perosi: «*Bedda Madri, ma questo non è Gesù Cristo... jè la voce del demonio!*»

Luego, por problemas y mala situación económica de Cavallaro, partió a Palermo con otro empresario, y de allí regresó a Milán, donde el empresario Conti le propuso partir para América, aquel fue su primer contrato importante. El viaje por mar fue muy agitado por razones que serían largas de explicar; pero en él encontró el barítono a una mujer, Benedetta, quien había de ejercer una influencia muy beneficiosa en su vida y en su arte. El éxito en Chile fue clamoroso, apoteósico y, una vez finalizadas las representaciones en Santiago y Valparaíso, la compañía se embarcó para Europa.

De vuelta a Milán y después de cantar en varias ciudades de Italia, siempre con éxitos inigualables, partió hacia Londres para cantar **Barbero** y **Rigoletto**. Esta última ópera se daba en honor de la Melba, considerada en Inglaterra como la reina del canto y a la que había que obedecer ciegamente. Durante los ensayos, todos se mostraban entusiasmados con la voz de Titta Ruffo, pero al día siguiente éste vió con asombro que en el cartel habían sustituido su nombre por el del barítono Scotti. Sencillamente: la Melba había declarado —quizá algo celosa— que no estaba dispuesta a cantar con un artista tan joven; por lo que había elegido a Scotti en su lugar. Titta

se puso enormemente furioso, pero al cabo de unos años, la casualidad le proporcionó la ocasión de un desquite. Cuando ya su fama era universal y estaba trabajando en el San Carlo, de Nápoles, la Melba, que se encontraba allí de paso y era gran admiradora del arte y la voz de Titta, expresó el deseo de cantar con él **La Africana**. El barítono contestó: «*decidle a la Melba que es demasiado vieja para cantar conmigo*».



A los veintitres años, cuando iniciaba su carrera con Cavallaro en Milán.

Nuevamente en Milán, Titta Ruffo dió una audición en presencia de Toscanini. Su voz entusiasmó y fue contratado al momento para La Scala, por seis meses, estipulándose la cantidad a entregar en diez mil liras. El cantante no tenía entonces más que veinticinco años y ya veía realizado su sueño dorado. Convencido de que el buen cantante de ópera debía también ser un actor consumado, se entregó al estudio profundamente y alcanzó lo que se proponía. En la Scala debutó con **Rigoletto**, no sin antes vencer la hostilidad —debida a los manejos de compañeros deseosos de entorpecer su carrera— de Tito Ricordi, que con insoportable insistencia le obligó durante catorce días a dos ensayos diarios y, luego, tres más con orquesta y a plena voz. ¡Y era un editor de música!

En aquellas fechas Titta pasó por el dolor de perder a su madre sin haber visto realizado su deseo de instalarla en una casa con huerto en las afueras de Roma. Trasladó a su familia a la ciudad de Pisa y poco después partió para Odesa, donde le habían contratado.

Los éxitos de Titta Ruffo en Rusia fueron enormes. El público y la crítica le ensalzaron como el más grande barítono. De San Petesburgo pasó a la Opera de París, que le acogió con gran entusiasmo. La condesa de Chateaux le invitó a cantar en su palacio, en donde había tocado anteriormente Kubelick, presentándole a grandes personajes de

las artes y las letras, entre los que figuraban Rostand, Maeterlinck, Saint-Saëns, Massenet, Richepín y otros.

Al regreso de otro viaje a Rusia y Portugal, Titta visitó a su familia residente en Pisa. Les anunció que llegarían de San Petersburgo dos baúles con los regalos que le hicieran a su salida de Rusia. Después marchó al Banco a cobrar un cheque de cien mil liras, procedente de aquel país y, al volver a su casa, entre la alegría de sus hermanos, quienes ya habían abierto los baúles, sacóse del bolsillo el fajo de billetes de mil y los lanzó al aire. Fue aquel uno de los momentos más felices de su vida. Pero aquel mismo día murió su amiga, confidente y consejera, que tanto había influido en su carrera, Benedetta; dejándole en un estado de gran depresión. Desesperado, se entregó a la bebida y hubiese acabado por quedarse sin voz si al poco tiempo de estos sucesos no hubiese reaccionado.

A los dos años de estos hechos contrajo matrimonio, del cual nacieron dos hijos, Velia y Ruffo, que aún viven en Florencia.

Otros éxitos clamorosos alcanzó por aquel tiempo el barítono en Milán, Montecarlo, Barcelona, Madrid y Buenos

Aires, en cuyo teatro Colón trabajó hasta 1931. Famosas fueron las temporadas de Titta Ruffo en Madrid —en el Teatro Real—, desde 1908 a 1920, junto a Giuseppe Anselmi, Maria Gay, Matilde de Lerma, Francisco Viñas, Rossina Storchio, Cecilia Gagliardi, Amelia Galli Curci, Ofelia Nieto, Stracciari, Elvira de Hidalgo (más tarde maestra de la Callas), Inchausti, Schipa, Maria Barrientos, Genoveva Vix, Carlos del Pozo, etc.

Titta Ruffo, en Madrid, fue íntimo amigo de grandes toreros como El Gallo, Belmonte y de grandes artistas y tonadilleras como Raquel Meller, la Fornarina y la Goya y también por aquellas fechas, del recientemente desaparecido Rubinstein, quien entre 1917 a 1919 dio centenares de conciertos en toda España, coincidiendo numerosas veces con el gran cantante.

En 1916, cuando tenía 39 años, su quinta fue llamada a las armas. En aquellos momentos Titta se encontraba en Buenos Aires y tenía pendientes sus compromisos con Madrid y Estados Unidos, pero partió inmediatamente a Italia, donde se alistó en la ciudad de Casí, en el 207 de Infantería. Una vez terminada la guerra, Titta Ruffo reemprendió sus giras por Madrid, Nueva York —donde alternó mucho con Caruso y Chaliapin—

y Méjico. Para entonces ya se habían acabado las luchas artísticas. Ya estaba a cubierto de los celos, envidias e insidias de sus colegas. Ya era el primer barítono del mundo.

Retirado de la escena en 1931, fijó su residencia en Florencia, donde se dedicó a la enseñanza, saliendo de su escuela varios e interesantes barítonos, destacando Gino Bechi. Titta Ruffo falleció en Florencia en 1953, a los 76 años.

Su repertorio comprendía gran número de óperas antiguas y modernas, destacando, sobre todo, **El barbero de Sevilla**, **Rigoletto** (de la que hacía una creación genial), **Otelo** y **Hamlet**, de Thomas. Alternó con los más famosos cantantes —Caruso, Chaliapin, Nelly Melba, Luisa Tetrazzini, Maria Galvany, Graziella Paretto y los anteriormente mencionados— en sus temporadas de Madrid. Fue el primer cantante de fama universal invitado a Buenos Aires para la función inaugural del Teatro Colón, en 1906.

Sus interpretaciones de canciones napolitanas, (italianas de Tosti) y romanzas populares, fueron también notables, así como canciones ligeras de la época, pues existen grabaciones por Titta Ruffo del pasodoble **El Relicario**, de Padilla y la jota del **Guitarrico**, de Pérez Soriano, etc.

DISCOGRAFIA

En discos de placa (78 rpm) Canciones y romanzas:

- María, María** (napolitana) Di Capua. Disco Gramófono. La Voz de su Amo N° DA. 353-2-52829.
- Marechiere** (napolitana) Tosti. Disco Gramófono. La Voz. (DB.404) 52383.
- Patrie** («lied») Paladilhe. Disco Gramófono. La Voz. N° 2-032063.
- Oh, che m'importa** («lied») E.Titta. Disco Gramófono. La Voz. 7.52062.
- Suono e fantasia** («lied») Capolongo. Disco Gramófono. La Voz. 7.52029.
- La mía bandiera** (romanza) Rotoli. Disco Pathé. N° 44435.
- El guitarrico** (jota) Pérez Soriano. Disco Gramófono. La Voz. 7.62021.
- El relicario** (canción) Padilla. Disco Gramófono. La Voz. 7.62013.
- Noviembre** («lied»). Tremisot. Disco Gramófono. La Voz. 7-32039.
- El demonio** (romanza) Antón Rubinstein. Disco Gramófono. La Voz. 7-22010.

Operas:

- L'Africana** («Adamastor, re delle acque profonde») Meyerbeer. La Voz. N° DB. 406.
- I Pagliacci** («Un nido di memorie») Leoncavallo. La Voz. DB. 464.
- I Pagliacci** (prólogo) (otra edición) Leoncavallo. Gramophone Monarch Record. (Milano) N° 52192.

Rigoletto («Cortigiani vil razza») Verdi. Disco Gramófono. N° 52251.

Rigoletto («Si vendetta») Verdi. (Con María Galvany). Disco Gramófono. N° 54316.

Rigoletto («Veglia o donna») Verdi. (Con María Galvany). La Voz. N° DA. 564.

En discos microsuro (33 rpm.) (En reconstrucción técnica)

Marca Scala. I Grandi Della Lírica. N° SC. 5008. **Amleto** (Thomas) «O vin disaccia la tristezza». Acto II. **Zaza** (Leoncavallo) a) «Zaza, pícola». Acto IV. b) «Buona Zaza». Acto II. **El Barbero de Sevilla** («Cavatina») Rossini. **Don Carlo** (Verdi). («Morte di Rodrigo»). Acto III. **Chatterton** (Leoncavallo) «Tu sola a me rimani». Acto III.

Marca Rococó Records de Toronto Canadá. N° R 16. **Don Giovanni** (Mozart) «Deh, vienni alla finestra». **La Traviata** (Verdi) «Di Provenza il mar, il suol». **El Trovador** (Verdi) «Il balen del suo sorriso». **Nabucco** (Verdi) «Tremin gli insani del mio furore». **La forza del destino** (Verdi) «Urna fatale del mio destino». **I Puritani** (Bellini) «Suoni la tromba, e intrépido». **Malena** (Titta) «Disse il saggio». **Chatterton** (Leoncavallo) «Tu sola a me rimani, o poesía». **Dinorah** (Meyerbeer) «Sei vendicata assai». **La Favorita** (Donizetti) «Vien Leonora». **Fausto** (Gounod). «Dio possente, Dio d'amor». **Hamlet** (Thomas). «Nega, se vuoi, la luce» (con María Galvany). **Hamlet** (Thomas). «Spettro infernal, immagin venerata». **Hamlet** (Tho-

mas). «Spettro santo! ombra vendicatrice». **Hamlet** (Thomas). «O vin, discaccia la tristezza». **Hamlet** (Thomas). «Come il romito fior».

Marca Court Opera Classics de Austria (Viena) n° CO 323: **Rigoletto** (Verdi). «Deh! non parlare al mísero» (con Guiseppina Finzi-Magrini). **La Gioconda** (Ponchielli) «O monumento». **La Gioconda** (Ponchielli) «Pescatore, affonda l'esca». **Hamlet** (Thomas). «Apparizione dello spettro». **Hamlet** (Thomas). «Essere o non essere». **Torna a surriente** (canción) (de Curtis). **Dai canti d'amore** (canción) (Ettore Titta). **Visione Veneziana** (canción) (Brogi).

Marca Emi-La Voz de su Amo «Voix Illustres» París. N° Falp. 50039. **Rigoletto** (Verdi): a) «Pari siamo». b) «Ah, veglia o donna, questo fiore» (con María Galvany). c) «Oh, mia Gilda! (Lassú in cielo)» (con Graziella Pareto). **Hamlet** (Thomas): a) «O vin, discaccia la tristezza» (brindis). b) «Come il promito fior». c) «Essere o non essere» (monólogo).

Marca Ri-Fi-Variety n° RPC 4010. Editado por Columbia, SA. **Un ballo in maschera** (Verdi) «Eri tu». **Un ballo in maschera** (Verdi) «Alla vita che t'arride» (cinco fragmentos ya mencionados) y **Tosca** (Puccini) «Se la giurata fede». **Zaza** (Leoncavallo) «Zaza, pícola zingara».

Marca Scala. Distribuzione Vedete Records. C. so Europa, 5.-Milano. Título: 4 Grandi Barítoni. Riccardo Stracciari, Giuseppe De Luca, Mattía Battistini, Titta Ruffo. (De Titta Ruffo) **Fausto** (Gounod) «La morte di Valentino». **La Traviata** (Verdi) «Di Provenza il mar, il suol».

GENEALOGIA DE LA GUITARRA DE JAZZ

Por Sabas de Hoces

«La guitarra es el medio expresivo de los solitarios y los independientes... El símbolo de la individualidad... Un instrumento para complacer a los libres y una máquina para hostigar a los totalitarios...» JORGE CAFRUNE.

La guitarra es hoy el instrumento más universal. Se toca en cualquier parte del mundo y en algunas zonas se ha nacionalizado un estilo propio de tocarla que da diferentes formas de interpretación según los lugares. Hoy distinguimos además de las guitarras clásica y flamenca españolas, los múltiples estilos populares desarrollados en el continente americano, clasificables prioritariamente en tres grandes grupos; correspondientes a las tres zonas idiomáticas de América: hispano-parlantes, brasileños y norteamericanos. Cada una de estas áreas ha dado un estilo de guitarra peculiar y aún si nos metemos en un

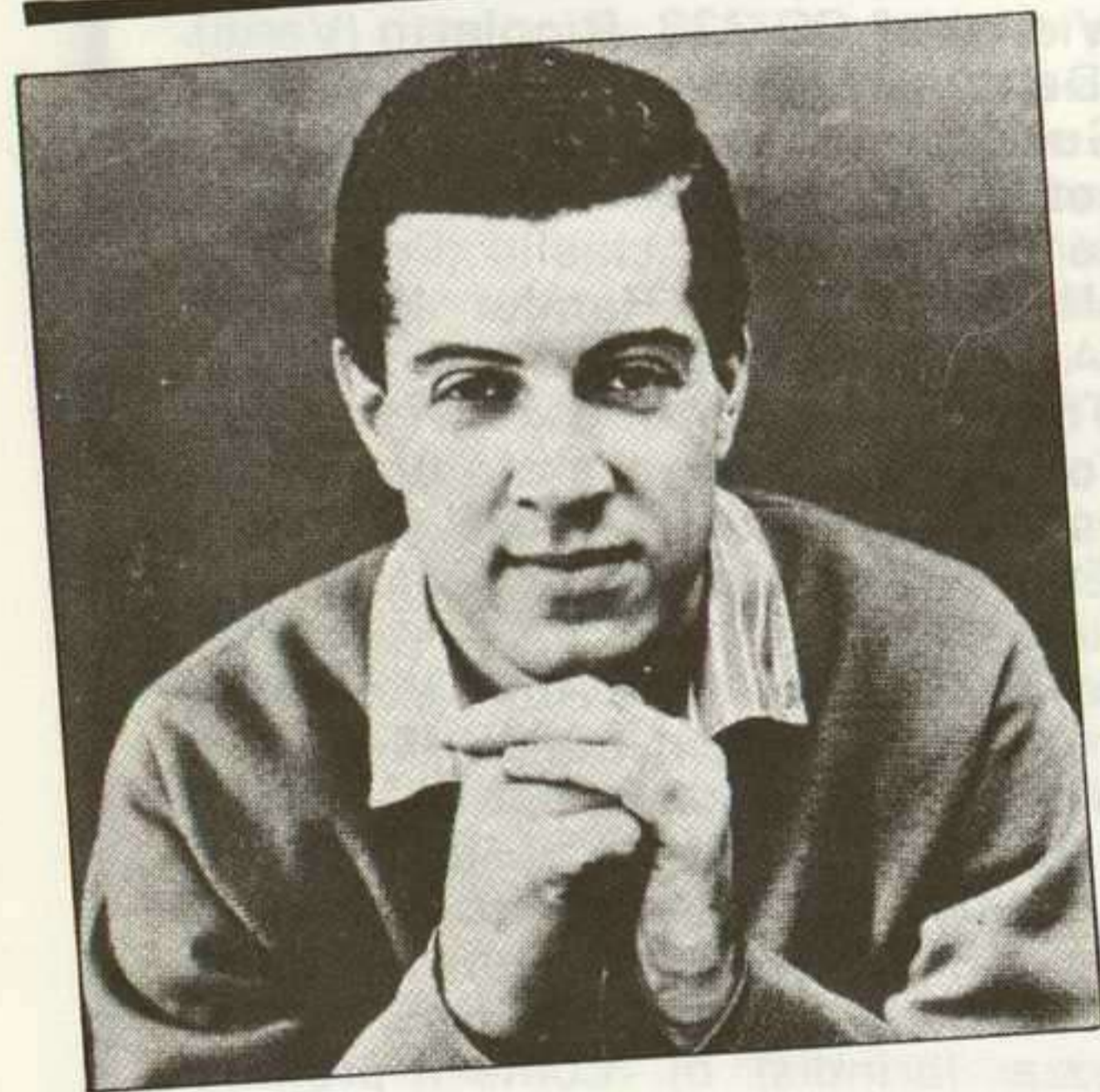
guitarrista de los años treinta que el de los setenta...

De esto queríamos hablar un poco, sujetándonos al tema del jazz, tratándose incluso de sugerir dentro de este género una conexión de estilos históricos más o menos ramificados en un árbol de influencias o derivaciones estilísticas. Cuando oímos a un George Benson, casi nadie repara en que estamos agarrándonos por los oídos al último o penúltimo eslabón de una cadena que empezó hace mucho tiempo. No pienso simplemente en el nacimiento de la guitarra moderna norteamericana, por los años veinte, sino incluso en el hecho mismo, muy anterior, del nacimiento de la guitarra a secas. Tema este incierto, pero que es oportuno y espero que de provecho, aludir. Los orígenes más antiguos de la guitarra son bastante oscuros. Numerosos instrumentos de parecida función, aunque no misma forma, fueron ya utilizados en la antigüedad: se han descubierto representaciones en bajorelieves asirios e hititas que nos remontan a más de mil años antes de nuestra era. Aunque es normalmente atribui-

aquí adquirió singularidad al ser modificada su estructura.

Probablemente, España fue el crisol de dos guitarras medievales: la guitarra moruna y la guitarra latina. Esto sucedía en el siglo XII, pero antes, en el siglo VIII, la imagen de la guitarra aparece ya en los salterios de Utrech y Lothaire.

Posteriormente, a partir del siglo XII la guitarra convive con la vihuela, que eclipsó a la primera en el Renacimiento español algo más tardío que el italiano. No es pues la guitarra una degeneración de la vihuela, como nos ha hecho creer a todos el prolífico musicólogo Felipe Pedrell. Originalmente la guitarra tenía cuatro cuerdas —la vihuela seis dobles— y hasta fines del XVIII no adaptó las seis simples de ahora. Tengamos la deferencia de recordar a un monje cisterciense profesor de Carlos IV y su esposa María Luisa, conocido por Padre Basilio —aunque se llamaba Miguel García— que fue el que le dio la última cuerda, acabando con ello de dotarla de grandes posibilidades técnicas. Estas posibilidades fueron aplicadas al princi-



Kenny Burrell.



Charlie Christian.



Laurindo Almeida.

solo grupo de ellos descubriremos géneros y técnicas diferentes. No es la misma guitarra la del Plata que la de México o Perú, y ni siquiera la de los Puertos argentinos que la de su interior. En Estados Unidos, paralelamente, la guitarra ha desembocado en diversas formas de tocarse y que han madurado en géneros propios de cada técnica: la guitarra de blues, la guitarra folk, la guitarra de jazz, la guitarra de rock... e igualmente cada una de ellas admite escuelas de lugar y de tiempo. No tocan lo mismo los jazzistas de la costa oriental que los de la occidental y desde luego tampoco el

ble su nombre a los griegos —cítara— hay que advertir que anteriormente, ya los dichos asirios tenían un instrumento cordófono llamado «kettarah». Es probable que el origen del término guitarra provenga del sánscrito y esté formado por dos fonemas unidos: «sit» que significa canto (de donde podrían derivarse, con permiso de la filología, los verbos «to sing» = cantar, en inglés y «singen» = cantar, en alemán) y «tar» que significa cuerda. Guitarra viene pues a querer decir «canto de cuerdas».

¿Fueron los árabes los que trajeron la guitarra a la península? Se sabe que

pio para tocar música en el estilo mozartiano que era lo que imperaba. Casi toda la guitarra clásica ha consistido en una imitación, mejor o pero lograda, de los músicos del XVIII y del XIX. Ni el genio de Sors, ni la aplicación de Aguado, ni el ingenio de Tárrega, hicieron nada por descubrirle a la guitarra su propio camino musical. Ni se sospechaba que lo tuviera. Tuvo que ser el músico popular del siglo XX el que hiciera de la guitarra el medio más original y a la vez universal, de hacer música en un estallido de formas sin complejos de inferioridad ni dependencias académicas. Los Mozart de nues-

tro tiempo harán la música que quieran. Los guitarristas de ahora hacen la suya y no se les pasa hoy por la imaginación que tengan que oír a los músicos de conservatorio, a fin de adquirir un refrendo para sus propios instrumentos y composiciones, como ha venido sucediendo en la música llamada clásica. La autonomía estética es total. Dos mundos, dos polos, el norte y el sur, el día y la noche, el músico de escuela y el músico del arroyo... Una dicotomía que no tiene mucha razón de ser porque en los dos campos hay talento. El genio no es patrimonio de ninguna especie de instrumentistas. Al lado de los Segovia, los Yepes, los John Williams... se puede responder con nombres en jazz, o simplemente pop, que están en su género a la misma altura: Barney Kessell, Wes Montgomery, Larry Coryell, Jeff Beck, Jimmy Page. Deberían ir disolviéndose esas escalas jerárquicas preestablecidas en función de los géneros: clásico, jazz, pop, rock... Establecer pirámides de categorías con las formas musicales no es construir categorías, sino obs- truir con prejuicios.

La guitarra de jazz nace con el siglo

Hecha esta consideración entremos en la parcela que nos habíamos propuesto: la guitarra de jazz. Así como la guitarra española aparece con el primer Renacimiento, la guitarra acústica norteamericana da sus primeras señales de vida a principios de nuestro

co). Las biografías de estos personajes van desde lo épico a lo pintoresco. Así, por ejemplo Broonzy, originalmente un típico cantante de blues, empieza su vida de trabajo como chico de los recados de la Pullman Company, se compra una guitarra y al poco ya estaba grabando para la Paramount, como acompañante de otros músicos, tal que la larga serie hecha con el pianista Clarence Lofton en la década de los treinta, al final de la cual está ya en el Carnegie Hall. El estilo de su música es el de un «blues» muy puro, muy rural, pero al mismo tiempo con un ya notable techo técnico en la guitarra, es lo que se llama el «country blues».

Tras Broonzy, el heredero de lo que pudiéramos llamar la rama central del árbol guitarrístico, éste lo ocuparía con justicia un Lonnie Johnson, otro cantante de blues que también acabó ganando su concurso vocal en San Luis cuando el Mississippi era la vía más natural para emigrar al Norte, tras el cerrojo moralista de Storyville en Nueva Orleans, que llevó finalmente a tantos músicos a Chicago. Se cruza con músicos de primera talla como Louis Armstrong, Duke Ellington y otro gran guitarrista, Eddie Lang, del que luego hablaremos pues será el que continúe la estirpe. Lonnie Johnson no puede seguir con su guitarra durante la depresión de los años 30 y se le ve entonces trabajar en una fábrica de neumáticos de Galesburg. Vuelve a grabar al final de la década y en 1941 adopta la guitarra eléctrica que ya venía usando hacía unos años el padre artístico de la misma, Charlie Chris-

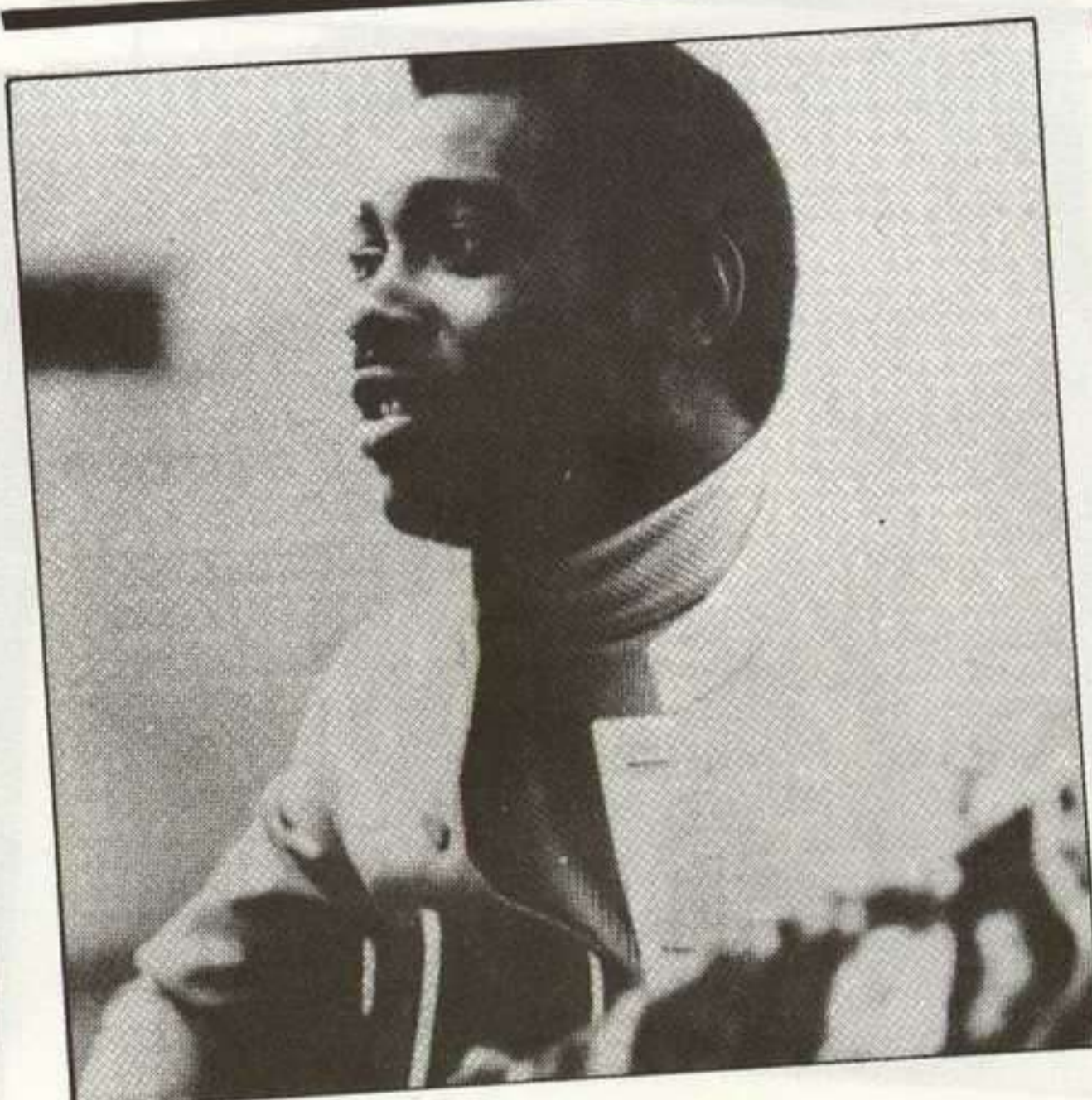
el que compartió dúos y orquestas como la de Red Nichols, Tommy Dorsey t antes también la de Paul Whitman. Igualmente tocó además con el mítico Bix Beiderbecke y posteriormente con Billie Holiday, el clarinetista Pee Wee Russell y el propio Louis Armstrong.

Aparece Charlie Christian

La continuidad del árbol languidece un poco durante los años de la depresión, pero al final de ella aparece otro guitarrista que también había aprendido a tocar el saxo tenor y el contrabajo, aunque los había abandonado. Se trata del padre de la guitarra moderna, el Tárrega de la guitarra de jazz, el malogrado Charlie Christian, muerto de tuberculosis a los veintiseis años, después de haber formado parte un par de años de la orquesta de Benny Goodman. Fue en esta agrupación donde se dió a conocer como un genio en diversos parámetros de la interpretación a la guitarra. Aunque él no fue el primero en adoptar la guitarra eléctrica, sí fue el que la sacó de su misión de acompañante. El incorporó el instrumento al papel de solista melódico compartiendo con los demás instrumentos como el clarinete, la trompeta, el trombon, el piano, etc., la fundación del coro improvisado. Armónicamente también innovó los acordes hasta entonces utilizados que eran básicamente mayores, menores, y séptimas, sin más alteraciones, que él se atrevió a introducir. Incorporó igualmente fra-



Django Reinhardt.



George Benson.



Wes Montgomery.

siglo. Por su parte, la guitarra eléctrica nace hacia 1920, si bien no adquiere hábito de uso hasta bien entrados los años 30.

Pero el origen de la intervención de guitarristas en la música de jazz hay que buscarlo en los banjoístas de finales de siglo, casi todos ellos cantantes de «blues» como Lead Belly y Big Bill Broonzy, que se fueron incorporando después a agrupaciones de la que pudiéramos llamar, etapa barda del jazz. Es a partir de estos nombres citados cuando es posible formalizar el inicio de un cuadro genealógico de la guitarra de jazz (véase cuadro genealógi-

tian. Para terminar con Lonnie Johnson diremos que su estilo es el de un «bluesman» evolucionado dentro de un formato clásico o mejor neoclásico.

Eddie Lang podría ser el cuarto vas- tigo de la gran familia de guitarristas. Hubiera llegado lejos de no morir prematuramente con 29 años. Llegó a formar parte de la Orquesta blanca de Paul Whiteman e incluso acompañar a Bing Crosby y Bessie Smith. También se cruzó con Armstrong y Goodman. Su estilo era una especie de «revival dixieland» que se tocaba por Nueva York al principio de los años 30. Su sucesor en la rama es Carl Kress con

seo de virtuoso de carácter cromático, ligado, alternándolo con intervalos diatónicos y por terceras en pulsación picada, todo lo cual multiplicaba las posibilidades desconocidas de la guitarra melódica. Fue igualmente uno de los coinventores del «bop», que desarrollaron las grandes figuras del «Minton's Playhouse», el famoso local en donde se reunían los jazzistas de los años cuarenta para desarrollar otras ideas y acabar inaugurando una nueva era. Charlie Christian ha tenido una enorme influencia, no sólo en todos los guitarristas de jazz que le sucedieron, sino también en otros muchos instrumentistas de

todo tipo.

A partir de Christian podemos decir que la proliferación de estilos hace aparecer guitarristas de diversas tendencias. Habría que distinguir dos ramas colaterales junto al propio tronco central, que continúa su curso con Barney Kessell. Esas dos ramas aludidas —la izquierda y la derecha— surgen en función básica del color racial de los intérpretes de modo que en vez de izquierda y derecha podríamos llamarlas la rama negra y la rama blanca. En la negra podría figurar en primer lugar un Oscar Moore y en la blanca hay varios aspirantes, pero quizá el más cercano a Charlie Christian sea Irving Ashby. Hablemos pues algo de Kessell, Moore y Ashby. Barney Kessell fue un niño prodigio que aprendió solo y a los 16 años estaba ya tocando por los conjuntos del sur de California, pero no adquiere notoriedad hasta que no entra en las giras de «Jazz At The Philharmonic» (J.A.T.P.), con Sara Vaughan y Charlie Parker, habiendo pasado antes por la orquesta de Artie Show. Mediados los años 50, se impone su estilo y alcanza el primer puesto de su instrumento en los famosos y selectivos «jazz poll» de la famosa revista «Down Beat». Está influido por Christian pero también por otros instrumentistas «boopper» como Charlie Parker. Ha grabado con medio mundo y parte del otro. En la actualidad, con 60 años, sigue siendo uno de los músicos de jazz más dotados, que no se ha estancado en su estilo ni alcanzado su techo todavía.

Oscar Moore fue el famoso guitarrista de los discos de Nat King Cole

no George Russell y que titula «Lydian Chromatic Concepts of Tonal Organization», o lo que es lo mismo una técnica de aplicación improvisativa, según la politonalidad, que ofrece el contraste entre la armonía y la melodía y sus relaciones de tono, que en la fórmula de Russell pueden llegar a ser diferentes simultáneamente, dándole a la interpretación una estudiada inestabilidad politonal muy sugestiva. En otras palabras, es lo que los músicos europeos como Milhaud y en menor grado Hindemith han hecho dentro de la llamada pantonalidad. Algo que, llevado a sus últimas consecuencias, podría conducir de manera gradual al atonalismo serialista derivado de la llamada Segunda Escuela de Viena. Sin embargo, la práctica común del Lydian Chromatic Concepts de Russell es utilizada todavía hoy por los jazzistas en su mínima dosis, lo que da como resultado el que aún estén más ahderidos a los conceptos de la tonalidad, que a su contrario la atonalidad.

Pero hay que seguir con la genealogía de la guitarra de jazz. Estábamos con Ashby e íbamos a decir que de la misma manera que Oscar Moore fue el guitarrista del «King Cole Trio», así Ashby lo fue del «Oscar Peterson Trio». Ashby hizo nuevas aportaciones técnicas a lo ya conseguido por Christian —acordes alterados—, o por Kessell —acordes de paso cromáticos— con las extensiones armónicas que hacen añadir intervalos compuestos —o sea, mayores de una octava— a los simples contenidos dentro de la octava y propios de todo acorde clásico.

sucesión están muy claras y vienen sin ambigüedad alguna.

Gran Green es un músico de nota ancha, simple, y espaciada en los temas y algo más abigarrada en las improvisaciones. Su sonido es claro, pero mate, grave... Lo más distante de la guitarra brillante o chillona. No tiene apenas armonía ni grandes lucimientos melódicos, pero rítmicamente es lo que hace preveer ya a un Wes Montgomery que será quien le tomará la línea de la rama.

Herb Ellis pasó también por el trío de Oscar Peterson y antes estuvo con uno de los hermanos Dorsey. Su música tiene un «feeling» notable y las frases le vienen del «blues». Tiene una concepción rítmica muy clara, en cuyas percusiones mete sus armonías muy bien medidas cuando acompaña.

Johnny Smith es uno de esos músicos que han descubierto poco a poco los misterios de su instrumento hasta llegar a ser un pedagogo muy ilustrado, si tenemos en cuenta que empezó tocando «hillbilly music», siendo desde entonces un autodidacta que fue muy lejos con uno de los sonidos más limpios que se han dado en este aspecto, y por las difíciles características del instrumento, una de cal y otra de arena.

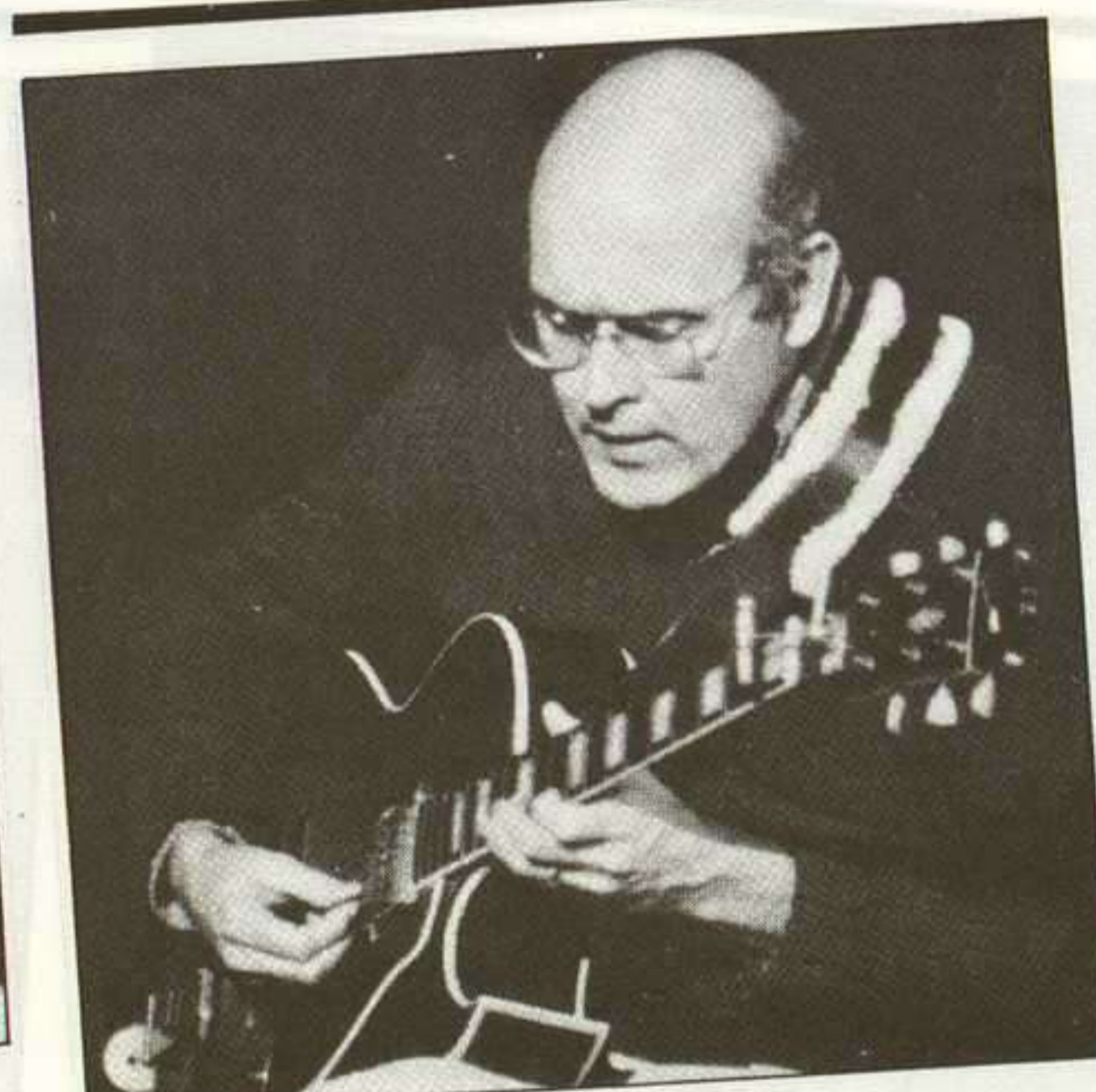
Tal Farlow se hizo en Nueva York con diversos grupos y entre ellos con el sexteto de Buddy y Franco, el combo de Red Norvo y el quinteto de Artie Show. Aunque se ha dicho que sólo utilizaba su guitarra como instrumento de acompañamiento —al igual que le aconteció al guitarrista de Count Ba-



Barney Kessell.



Herb Ellis.



Jim Hall.

cuando éste triunfaba con un trío. Su técnica es muy completa armónica y melódicamente, por lo que le hizo ideal para combos o pequeños grupos.

En cuanto a Irving Ashby es un músico que perteneció a la raza de los precoces, tocando ya el ukelele a los siete años. Pasó por el hoy famoso Conservatorio de Boston «New England», en donde actualmente se imparte uno de los cursos de jazz más completos dentro del Departamento de Estudios Afroamericanos, con inclusión de las teorías más avanzadas para la improvisación, como son los conceptos formulados por el compositor america-

La rama negra, el tronco central y la rama blanca

Cada una de estas tres ramas tienen, como no, sus continuadores, A Moore en la rama negra le puede tomar la sucesión un Grant Green; a Barney Kessell en el tronco central le sigue un Herb Ellis, y a Irving Ashby —la rama blanca— le puede suceder un Johnny Smith o un Tal Farlow, pues la línea blanca aparece más profusa y posibilista que la negra, en donde hasta llegar al Benson de hoy, las líneas de

sie, Freddie Green, que este sí que se quedó habitualmente en simple acompañante rítmico— no es cierto, y sus improvisaciones —entre las que alcanzarían la categoría de lo memorable su versión de «I remember you»—, generalmente en el registro grave, demuestran un dominio envidiable de la difícil modulación armónica.

Las ramas continúan respectivamente y el sucesor negro de Grant Green podría ser un Wes Montgomery con lo que la historia de la técnica de los guitarristas da un notable salto paradójicamente con un intérprete que en la mano derecha no empleaba más

que el dedo pulgar y en la mano izquierda solamente los tres dedos mayores.

El propio Wes dió respuesta verbal a la famosa revista «Guitar Player Magazine» sobre algunos de esos aspectos sorprendentes de su biografía musical. Wes no tomó jamás una lección de guitarra. La primera que se compró fue recién casado a los 19 años en 1943. El guitarrista que más le interesó fue Charlie Christian, al que no conoció nunca, pero al que estudió en sus discos. Anteriormente, había oído a Reinhardt y Les Paul, pero fueron las improvisaciones como «Solo Flight» de Christian las que se aprendió y practicó de memoria. Un año después de este estudio, ya trabajaba reproduciendo precisamente esos solos. Posteriormente, se fue enterando con otros músicos cómo se hacía una introducción, un final, un «break», un «cuatro-cuatro»... etc., hasta que pudo tocar con Lionel Hampton en 1948. Barney Kessell figuró entre sus favoritos, así como Tal Farlow y Jimmy Raney, a los que considera, sin embargo, muy diferentes. Incluye para la selección de los seis mejores guitarristas a Charlie Byrd y por supuesto a Django y Christian.

Para terminar esta rama negra nombremos finalmente a George Benson. La primera vez que oí a Benson fue interpretando música comercial muy bien hecha, pero que no me permitió asociarle a un músico de jazz. Al poco tiempo, le vi metido en un álbum de guitarristas de jazz publicado por Verve, haciendo una versión antológi-

obra de músicos como Pat Martino, y Joe Pass así como la de Barney Kessell. Durante los últimos años se ha esmerado en profundizar sus conocimientos teóricos y armónicos con la finalidad de expresarse lo más libremente posible. Ha aprendido bien la sustitución de acordes y sus leyes de relación. Se considera influido por Wes Montgomery, del que ha adoptado su famosa técnica de octavas. Para él, es la canción que toca, la guía de su inspiración. La técnica de sus escalas en el diapasón es más horizontal que vertical, con lo cual rompe un poco el molde de lo que se ha venido haciendo hasta ahora con la guitarra de jazz.

El sucesor en el tronco principal de Herb Ellis podría ser un Jim Hall, que también rompe, por su parte, moldes con los autodidactas, situándose como uno de los músicos mejor preparados académicamente. Se inicia también muy joven, a los trece años. Toca con Chico Hamilton y desarrolla un estilo característico de la Costa Oeste. Producción muy diversa de géneros y grupos. Entre los primeros está el «Concierto de Aranjuez» en jazz y con los segundos tiene unos dúos sublimes con el malogrado Bil Evans.

En la rama blanca, a Johnny Smith le podrían suceder a su vez dos ramificaciones: una más central con Jimmy Raney y otra más exterior con Tal Farlow. La más central no la vamos a acabar de describir por su estilo semejante al tronco, aunque sí apuntaremos que podrían estar en ella un René Thomas y un Attila Zoller, que son dos músicos europeos incrustados en el

Los sucesores «modernistas»

Los propios sucesores de Farlow hasta nuestros días podrían ser los que forman una línea de influencias modernistas cada vez más alejadas de los orígenes del jazz. Señalemos a Pat Martino, después a John McLaughlin, luego a Larry Coryell y por último a Ralph Towner.

Pat Martino es un genio prácticamente desconocido y esto fundamentalmente por una razón: los críticos de jazz pueden alcanzar un alto grado de conocimientos y especulación genérica, pero suelen padecer una laguna importante: no son músicos. A ciertos niveles la especialización crítica no es suficiente para medir a un músico, SI NO SE ES MUSICO. Es un problema de valoraciones técnicas que a veces se remontan a cualquier otra apreciación estética: la cúpula de San Pedro de Roma, es una pieza maestra de arte clásico renacentista apreciada por todo el mundo, pero hace falta SER ARQUITECTO para valorar los problemas de espacio y resistencia, que por primera vez fueron solucionados por Miguel Angel con aquella mole de cuarenta y dos metros de anchura, y por añadidura a trescientos dieciocho metros del suelo...

Este aspecto de apreciación técnica lo explicó muy bien en Madrid hace algunos años el trompeta Donald Byrd cuando dijo, a propósito de una controversia con un crítico, que en lo sucesivo no discutiría con ninguno de



Grant Green.



Oscar Moore.



John McLaughlin.

ca de «What's New» en la que da un breve curso de fraseo impecable dentro del lenguaje del jazz. En los años 60 hacía «rhythm and blues». En los 70 se mostró como un magnífico «jazzman». A los seis años, ya cogió su primera guitarra y a los diez asombraba a sus amigos como intérprete y cantante, grabando para RCA. Reside ahora en el Bronx con su mujer y dos hijos. Tiene uno de los estudios de grabación particular más dotados del este de la ciudad, en donde ensaya e investiga con los amigos. Dice que ha llegado a tener ese dominio del jazz por su ambientación artística. Ha estudiado la

jazz, dentro de una escuela intelectual y moderna más especulativa que sentida.

En cuanto a Tal Falow del que ya hemos reseñado algo, podríamos añadir que su lugar tendría que ser compartido con otro guitarrista, ya mayor, llamado Billy Bauer, que empezó como autodidacta con el ukelele y el banjo. Pasó por diversas influencias, singularmente la de Lennie Tristano y, como éste, le hacen concebir un jazz especulativo, hasta acabar incluyendo la aplicación atonalista. Toda una evolución digna de tenerse en cuenta, pero no muy lograda dentro del campo del jazz.

ellos, si no se enteraba antes que era músico.

Pues bien, Pat Martino, nacido en 1944, lleva casi cuarenta años envuelto en música pues su padre que era cantante le llevaba desde niño a los clubs locales de Philadelphia a escuchar a intérpretes como Art Blakey, John Coltrane, Art Farmer o Johnny Smith. A los quince años tocaba «rhythm and blues» y a los veintidos ya grababa su primer álbum como «leader». Siguió demostrando una asombrosa destreza dentro de un estilo innovador y complejo, mezclando «blues», jazz, bossa, y folklore indio. Corrientemente trabaja

ARBOL GENEALOGICO DE LA GUITARRA DE JAZZ (1880-1980)



con el cuarteto que grabó su álbum «Joyous Lake». Martino usa habitualmente un excelente equipo (guitarra Gibson L5-s y amplificador Crown), con un preamplificador especial capaz de efectos varios y unidad de eco. Sin embargo, no es con su equipo, sino con su dominio técnico con lo que hace su música. Exhibe una melodía en fases de tensión y resolución muy bien dosificados. Usa las tres octavas de la guitarra, es decir, toca por todo el mango del diapasón.

John McLaughlin es mucho más conocido, hasta el punto de ser apreciado como un «gurú» en sus giras, y por eso todos podemos valorar su destreza mecánica. La dedicación que tiene por la guitarra le ha hecho alguna vez trabajar con la de dos mástiles, en la que fue un pionero. Sus comienzos fueron también muy tempranos, por haber nacido en una familia de músicos —su madre violinista—, lo que le situó desde los cuatro años rodeado de sinfonías y conciertos. A los siete años dirigía ante un espejo las piezas que tocaba su madre, pero no empezó hasta los nueve años a leer esas piezas para piano clásico. Tres años siguió así, hasta que apareció una guitarra por casa que empezó a estudiar, y desde entonces no la ha dejado. Así empezó a escuchar a «blueseros» como Big Bill Broonzy, Moddy Waters, Lead Belly y los Missisipi Delta... es decir, se empapó de las raíces.

También se interesó de pequeño por la música flamenca, por la que se siente muy atraído desde los catorce años. Después oyó a Django y empezó a usar una púa para tocar. Luego saltó a Oscar Peterson y sobre todo a Tal Farlow. Posteriormente, se enriquece aún más con Miles Davies, John Coltrane, Cannonball Adderley, Red Garland, Philly Joe Jones..., los cuales le derrumbaron los elementales conceptos que entonces tenía sobre la improvisación. A continuación se interesó por el «cool jazz», por el «west coast», por el «east coast»... por todo lo habido y por haber. Acabo cuajándose en Inglaterra en donde apreció la música de genios como Béla Bartók y Anton Webern, los expresionistas, los impresionistas, la música hindú... y, no haría falta que nos lo dijera, porque su guitarra habla de todo eso un poco.

Larry Coryell es otro de los guitarristas cuyo más espectacular mérito consiste en tocar muchas notas en el mínimo tiempo posible. En los años 60 se le oyó tocar rock y «blues» envueltos en un aroma que no era el jazz pero que se le acercaba. Está influido por músicos como Chico Hamilton, y Gary Burton. Comercialmente, Larry no ha conseguido colocar un «hit» entre sus muchas grabaciones. Al frente de su propia banda hace giras musicales entre el rock y el jazz, con terceros elementos que añade por su cuenta. Su guitarra eléctrica fue de fabricación

sueca y la acústica era de marca italiana, hasta que apareció la Ovation con sus innovaciones de forma y sonido, que hace de ella un instrumento muy completo y ventajoso.

No piense el lector que la guitarra de jazz ha sido descrita en este artículo de modo exhaustivo, sino sólo de forma esquemática. De hecho habría ahora que relatar otras dos ramas extremas que saldrían a distinta altura del tronco central (véase esquema). Una es la de los viejos banjoistas-guitarristas, que se centraron en las formas o fases del blues para hacer un jazz más o menos puro, como el de Louis Keppard, Johnny St. Cyr, Bud Scott, Bill Eastwood, Bob Gillette, Dony Barker, Eddie Condon, Jack Bland, Bernard Addison, Charlie Dixon, John Trueheart, Al Norris y sigue una lista interminable que necesitaría su propio ensayo. La otra trama externa sería la de los guitarristas brasileños —o de inspiración de esta índole— que, a partir de un Django Reinhardt— que no era brasileño, ni tenía nada que ver con esa nacionalidad, pues era de raza gitana—, dio lugar a una escuela latino-europea-americana que pudiera alinearse con nombres como Laurindo Almeida, Charlie Byrd, Bola Sete, Luiz Bonza, Antonio Carlos Jobim, Joao Gilberto, Baden Powell y ultimamente Touquinho.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

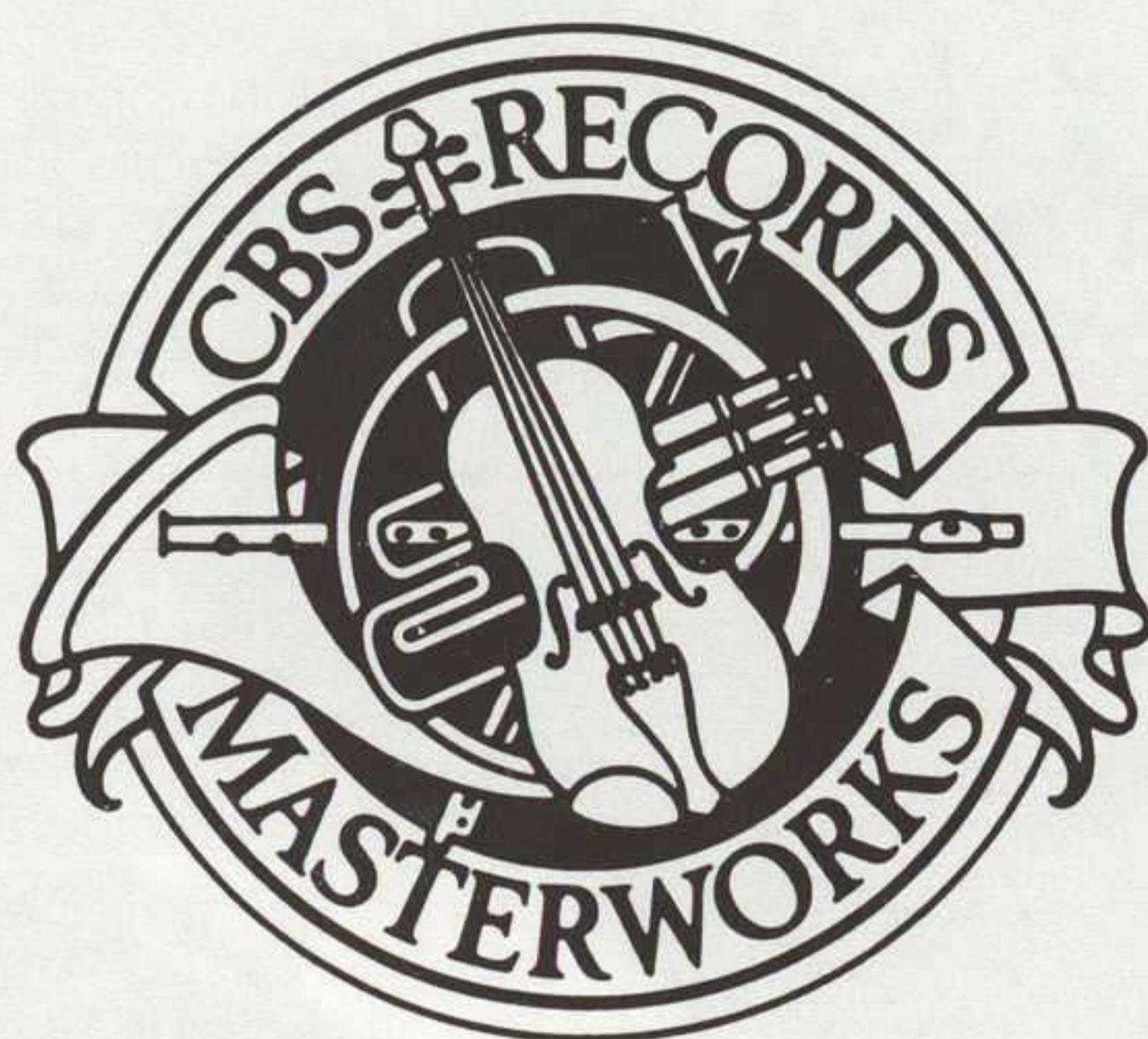
*La casa más bulida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES. 65 - SEVILLA

NOVEDADES COMPACT DISC

CBS MASTERWORKS



BACH: Suites para cello 3 y 6
YO-YO MA, violoncello

BACH: Suites para cello 1 y 2
YO-YO MA, violoncello

BACH: Suites para cello 4 y 5
YO-YO MA, violoncello

BEETHOVEN: Sinfonías 1 a 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

BRAHMS: Sinfonías 1 a 4
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

BRAHMS: Concierto para violín
ISAAC STERN, violín
Filarmónica de Nueva York
ZUBIN MEHTA

BRUCKNER: Sinfonía 4
O.S. de la Radio de Baviera
RAFAEL KUBELIK

BRUCKNER: Sinfonías 4, 7 y 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

CHOPIN: Concierto para piano 1
MURRAY PERAHIA, piano
Filarmónica de Nueva York
ZUBIN MEHTA

DVORAK: Concierto para cello
TSUYOSHI TSUTSUMI, cello
O. Filarmónica Checa
ZDENEK KOSLER

DVORAK: Sinfonías 8 y 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MAHLER: Sinfonía 1 «TITAN»
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MAHLER: La canción de la Tierra
MILDRED MILLER, ERNST
HAEFLIGER
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MOZART: Sinfonías 35 a 41
O.S. de la Radio de Baviera
RAFAEL KUBELIK

MOZART: Pequeña Serenata
Nocturna. Oberturas
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MOZART: Sinfonías 35 a 41
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MOZART: Conciertos para
violín 1 y 2
St. Paul Chamber Orchestra
PINCHAS ZUKERMAN

PROKOFIEV: Suite de «El teniente
Kije»
Filarmónica de Los Angeles
MICHAEL TILSON-THOMAS

SCHUBERT: Sinfonías 5, 8 y 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

STRAVINSKY: El pájaro de fuego
Filarmónica de Nueva York
PIERRE BOULEZ

TCHAIKOVSKY: Concierto para
violín
ISAAC STERN, violín
Orquesta Sinfónica Nacional
MSTISLAV ROSTROPOVICH

Melodías Japonesas
YO-YO MA, violoncello

Portrait of JOHN WILLIAMS
JOHN WILLIAMS, guitarra

WAGNER: Preludios y Oberturas
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Direct Metal
dmm
Mastering

Digital



CrO₂



STEREO **ORFEO** DIGITAL

VOCES

Theo Adam, John Alexander, Lucía Aliberti, Thomas Allen, June Anderson, Francisco Araiza, Ruiza Baldani, Hermann Becht, Teresa Berganza, Judith Blegen, Renato Bruson, Grace Bumbry, José Carreras, Ileana Cotrubas, Ghena Dimitrova, Helen Donath, Brigitte Fassbaender, Gabriele Fontana, Robert Gambill, Nicolai Gedda, Linda Esther Gray, Sylvia Greenberg, Walton Gronroos, Edita Gruberova, Roland Hermann, Alfreda Hodgson, Robert Holl, Werner Hollweg, Heiner Hopfner, Tom Krause, Krisztina Laki, Horst Laubenthal, Robert Lloyd, Kari Loevaas, Pilar Lorengar, Alexander Malta, Edith Mathis, Alexandrina Milcheva, Thomas Moser, Siegmund Nimsgern, Jessye Norman, Rolando Panerai, Janet Perry, Jan-Hendrik Rootering, Kurt Rydl, Hanna Schwarz, Norma Sharp, Gabriele Sima, Anna Tomowa-Sintow, Doris Soffel, Cheryl Studer, Alan Titus, Julia Varady, Cornelia Wulkopf, Margaret Price, Kurt Moll, Hermann Prey, Carlo Bergonzi, Franco Bonisolti, Dietrich Fischer-Dieskau.

ferysa

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

La « guerra » del Ballet 2

Por Francisco Hernández

¿EL BALLET NACIONAL DE ESPAÑA / CLÁSICO?

FOTOS: LOPEZ PESINI



Lo único que importa es la definitiva consolidación del Ballet Nacional clásico.

Es decir, LA SECCION ESPAÑOLA EXISTE, y la única polémica planteable al respecto habría de girar en torno a su posible perfeccionamiento. En cambio, y también como los hechos ya han demostrado ampliamente, la construcción de una compañía vinculada a las tradiciones artísticas occidentales, en un país secularmente desvinculado de ellas, es un problema al que el paso del tiempo está comenzando a teñir con tintes dramáticos. Este problema es el único objeto de este trabajo.

La historia se repite siempre para mal

En 1979 la Administración de UCD encomendó la creación del Ballet Nacional/clásico (BN/c) a Víctor Ullate, un magnífico bailarín, un gran intérprete en el que nada hacía presuponer capacidades para la dirección, para la organización. Tres años después Ullate abandonaba el cargo sin haber puesto la primera piedra, dejando tras sí un fracaso edificado, hay que ser justos, con la eficazísima colaboración de la burocracia y, faltaría más, ante el silencio o el aplauso ingenuo, según los casos, de la crítica madrileña. No merece la pena el aportar detalles ya por todos conocidos, pero sí conviene ahora recordar que aquel BN/c obtuvo en nuestro país éxitos rotundos, IGUALES O SUPERIORES A LOS QUE AHORA CONSIGUE.

La Administración socialista incurrió en el mismo error, pero multiplicándole por dos. Llamó a María de Avila, una estupenda maestra como es bien sabido,

pero no la llamó para que impartiera su valiosa docencia, como hubiera sido lógico y muy deseable, sino para que dirigiera ¡las dos compañías oficiales! En Europa, en Estados Unidos, en los países del Este, en Cuba, a nadie se le hubiera ocurrido semejante medida; y viceversa, ningún «maitre de ballet» mínimamente experimentado hubiera aceptado jamás tamaña responsabilidad. También en este caso nada hacía presuponer capacidades para la dirección y, además, había datos concretos muy negativos: María de Avila no sólo no había dirigido jamás una compañía, tampoco había trabajado nunca en el seno de una formación con entidad, pues la del Liceo de su tiempo fue totalmente irrelevante.

La nueva situación sólo tenía una posible salida: la creación de dos equipos muy profesionales, uno para cada sección; una salida que, parece, estaba en la mente de la Dirección General de Música y Teatro. Con todas las irregularidades imaginables, y con buenos resultados, el BN/c tuvo un equipo o, mejor dicho, algo que podía parecersele, hasta las representaciones de enero de 1984 en el Teatro de la Zarzuela, iniciándose después una gestión que nos ha recordado inquietantemente tiempos que creíamos periclitados, cuyas consecuencias se han hecho visibles en el escenario del Palacio de Congresos durante el Festival de Otoño (ver en RITMO núm. 548 **Los últimos caprichitos de Lola de Avila**) y en la suspensión de las actuaciones previstas para enero de 1985 en el Teatro de la Zarzuela. Hay pues dos periodos muy diferentes en la gestión de María de Avila, dos periodos que con-

Las dos secciones de que se compone el Ballet Nacional de España, la española y la clásica, presentan problemáticas rotundamente diferenciadas. En un país como el nuestro, de privilegiada riqueza en bailes populares, en el que las compañías privadas cultivadoras del género estilizador del folklore tienen tradiciones y pueden subsistir —la demanda extranjera es constante—, la creación de una compañía oficial del tipo de la primera no es problema, como los hechos ya han demostrado ampliamente.

viene conocer y analizar para comenzar a poner las cosas en su sitio, y que no hay por qué silenciar, pues lo único que importa, o debiera importar, es la definitiva consolidación del Ballet Nacional /clásico.

ONCE MESES DE ESPERANZA

Cuando María de Avila llegó al BN/c, en febrero de 1983, se encontró con una formación prácticamente inexistente: no había repertorio pues todos los vídeos habían desaparecido, y, por ejemplo, las bailarinas —solistas incluidas— ¡no soportaban las puntas por más de un cuarto de hora! Dirigir una compañía, cualquier tipo de compañía, novata o veterana, es trabajar SIMULTANEAMENTE en tres frentes: formar cuerpo de baile y solistas, edificar un repertorio y actuar ante el público. Como María de Avila tuvo que partir de cero, era perfectamente legítimo el que se tomara un tiempo antes de trabajar en el tercer frente —las actuaciones—, para concentrar el esfuerzo en los otros dos, cosa que hizo hasta las representaciones de enero de 1984 en la Zarzuela, periodo de tiempo —casi un año— en el que el BN/c sólo dió seis representaciones, una en Segovia, otra en Perelada y cuatro en Palma.

El problema fundamental del BN/c es la deficiente formación de base de la mayoría de sus componentes, de forma que elevar un nivel técnico es una ope-

ración en extremo delicada. En este sentido el crecimiento ha sido espectacular, unánimemente reconocido, y originado por el entusiasmo y la capacidad de trabajo de los bailarines, es cierto, pero sobre todo por la extraordinaria competencia y entrega de Karemia Moreno, del Ballet Nacional de Cuba, «maitre de Ballet» por la Escuela del Bolshoi. Karemia Moreno llegó en octubre de 1983, se vió rápidamente rodeada por el respeto y por el afecto de los bailarines, fue la principal artífice del nivel alcanzado en las representaciones de enero del 84, y regresó a su país en agosto del mismo año, dejando tras de sí una huella que las autoridades culturales y los periodistas interesados en el ballet todavía pueden, y deben, rastrear para extraer las pertinentes conclusiones.

En el otro frente, la edificación de un repertorio, la labor durante el período comentado también fue brillante. Limitando el comentario a los montajes que llegaron al escenario se impone una consideración previa: la adquisición de buenas coreografías, con excepciones, no es un problema de dinero, sino de credibilidad, y nuestro BN/c no tiene credibilidad, no existe internacionalmente. El hecho de que al escenario de la Zarzuela subieran dos obras maestras: **Serenade** y **Jardín de lilas**, de dos genios, George Balanchine y Antony Tudor respectivamente, no ha sido justamente valorado por la crítica. El buen hacer de Ricardo Cué, Jefe de Producción del BN/c, consiguió que Tudor y los herederos de Balanchine accedieran, y que dos personalidades, Patricia Neary y Sallie Wilson, viajaran a Madrid para realizar los montajes. Los balletófilos españoles le debemos cosas a Ricardo Cué, no hay motivo para no reconocerlo públicamente, y en este sentido abro un paréntesis para informar de que también fue él quien consiguió que, por amistad personal, Cynthia Gregory y Fernando Bujones redujeran su «cachet» para actuar en un escenario y con una Compañía que nada añadían a su prestigio. Y ampliando el paréntesis y entrando en otro terreno, el de la sección española, hay que decir que también fue Cué quien unió las voluntades de Manuela Vargas, José Granero, Manolo Sanlúcar y Miguel Narros, en torno a la consecución del ballet **Medea**, y el que luego los resultados hayan sido más que discutibles ya es otra cuestión.

Aunque las conductas indicadoras de lo que más tarde había de ocurrir hicieron esporádicas apariciones, el BN/c creció, y con ambición pues su actividad se desarrolló en torno a talentos de nivel internacional: Karemia Moreno, Patricia Neary, Sallie Wilson, George Balanchine, Antony Tudor y el coreógrafo cubano Alberto Méndez, cuyos montajes aún no han llegado a la escena. Fueron once meses en los que casi se desvanecieron las sombras interrogantes que cercan al Ballet Nacional/clásico desde su fundación. A la vista de todo esto las mentes mezquinas podrían preguntar: ¿qué es lo que hizo María de Avila durante esos once meses? Y se les debería las mejores condiciones posibles para desarrollarlo. Pero hoy, justo un año después de aquellas representaciones, podemos autopreguntarnos: ¿fue realmente ese el comportamiento de María de Avila?

DOCE MESES DE SOMBRAS

Parece que no fue ese su comportamiento. El éxito real de las representaciones de enero del 84 y, más concretamente, el justo fervor desencadenado en torno a Trinidad Sevillano, parece que cambiaron la anterior actitud de María de Avila —aparentemente propicia a escuchar y delegar— en autosuficiencia excluyente, razón por la que aquella anterior actitud podría interpretarse hoy como simple inseguridad, lógica en



Lola de Avila, Ayudante de Dirección, Maestra de baile y repetidora del Ballet Nacional clásico.

quien jamás había trabajado en el seno de una formación y, de la noche a la mañana, tuvo que dirigir una y simultáneamente crear otra. Antes de abandonar el campo de las hipótesis para entrar en el de los hechos comprobables, es preciso señalar otro grave problema que ya había hecho acto de presencia en los «once meses de esperanza», pero que se materializó definitivamente en las representaciones de enero del 84: Lola de Avila, hija de María, cuyo nombre apareció en los programas acompañado de los siguientes títulos: Ayudante a Dirección, Maestra de Baile y Repetidora. Hace falta leerlo para creerlo. Escribir sobre los problemas del ballet en España es condenarse a repetir evidencias. ¿Quién desconoce aquí el problema que representa Lola de Avila con poder? En resumen, la Dirección —María y Lola de Avila— hizo una errónea lectura de los éxitos de enero del 84, hizo una interpretación que le condujo a una autosuficiencia excluyente que durante un año ha generado mediocridad artística y caos.

De Karemia Moreno a George Houbiers

Aquello por lo que María de Avila fue llamada a dirigir dos compañías, su prestigio de buena pedagoga, hasta el momento no ha beneficiado a ninguna de las dos formaciones, en ellas no ha impartido una sola clase. Es tan paradójico como significativo. Y ha llegado el momento de hacer la siguiente puntualización: María de Avila es una buenísima maestra para dar una formación de base a futuros bailarines, PERO SOLO DE BASE. Y corolario: María de Avila necesita a su lado a una persona que, en este importantísimo terreno, sepa todo lo que ella ignora. Tuvo esa persona en Karemia Moreno, «maitre de ballet» en toda la extensión del título que, como ya se ha dicho, obtuvo en la Escuela del Bolshoi, pero las magníficas posibilidades que representaba fueron sistemáticamente limitadas, unas veces conscientemente, otras como elemental consecuencia de la desorganización.



Ricardo Cué, Jefe de Producción del Ballet Nacional.

Trinidad Sevillano sólo dejará de ser una niña prodigio, sólo comenzará a convertirse en una artista, cuando sea adiestrada y pulida por la alta pedagogía, cuando aprenda de gentes como, precisamente, Karemia Moreno, a la cual, precisamente, se le impidió escrupulosamente el abordar la tarea. Y el desorden, la improvisación, impidieron que la maestra cubana volcara su sabiduría sobre el resto de los solistas en trabajos individualizados. Las capacidades de esta gran profesional también fueron desaprovechadas en campos diferentes a los que centran este apartado. Un ejemplo: como recordarán los profesores de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Karemia Moreno conocía el viejo y delicado problema de la dirección musical en el ballet, pues ella, partitura en mano, supervisó la grabación de **Jardín de**

lilas, cuyos admirables resultados son respetuosos para con las intenciones del compositor y eficaces para las necesidades del ballet; unos resultados que podrían haber estado presentes en el resto de las grabaciones del BN/c de no haber sido porque Lola de Avila las convirtió en objeto de sus célebres caprichos y, con sus títulos bajo el brazo, se erigió en supervisora.

Parece como si la Dirección del BN/c no se sintiese a gusto al lado de los profesionales de altura, pues tras la marcha de Karemia Moreno pudo haberse pedido al Ballet Nacional de Cuba otro «maitre» de la misma categoría, pero se trajo a George Houbiers y a su esposa Mónica Panader, cuyas biografías profesionales desconocemos. Se invita a los periodistas preocupados por la consolidación del BN/c a que pulsen la opinión de los bailarines sobre sus nuevos profesores, de esta forma sabrán lo que está ocurriendo en este terreno, en el primer frente, el más importante.



María de Avila, Directora del Ballet Nacional.

Del cosmopolitismo al provincialismo

En la primera rueda de prensa organizada por el BN/c María de Avila dijo que la Compañía no se especializaría, que haría todos los géneros y todos los estilos importantes. Un criterio muy plausible por su idoneidad para informar a un país que en esta materia vive en la ignorancia, y porque es un buen camino para edificar una gran compañía. Ahora bien, pasando por alto, de momento, la necesidad de la producción propia para poder competir internacionalmente, el mencionado criterio sólo es válido si está informado y si es exigente, esto es, si piensa en la incorporación de obras

representativas, consagradas por la crítica y el público internacionales, y, lo que es de la máxima importancia, si los montajes son realizadas por verdaderas autoridades, tal y como se hizo ejemplarmente en los casos de **Serenade** y **Jardín de lilas**(1).

Como ya se ha dicho, por lo general la adquisición de buenas coreografías no es un problema económico, es un problema cuya solución requiere información, buenos contactos internacionales, capacidad de persuasión, etc., cosas



Karemia Moreno, del Ballet Nacional de Cuba y «maitre» de ballet por la Escuela del Bolshoi.

que, salta a la vista y los hechos lo han demostrado, Ricardo Cué posee en cantidades subrayables, hasta el punto de que en aquellos meses de la esperanza hablaba de la posibilidad de traer algo de Arpino, un Balanchine-Strawinski, e incluso un ¡Robbins! Lo incomprensible, por no decirlo de otra forma, es que no se utilice lo bueno que se tiene al alcance de la mano. ¿Le ha molestado a la Dirección que el nombre de Ricardo Cué haya sonado? Da miedo escribir: la admiración hacia el arte de Mar López, manifestada en estas páginas, ha tenido como consecuencia la inclusión de esta solista en el cuerpo de baile, lo cual, se mire por donde se mire, es una bajeza.

Pues bien, Arpino, Balanchine-Strawinski, Robbins..., se han quedado en el cajón de los sueños, y en su lugar tenemos las siguientes adquisiciones: 1.— **Percusión**, de Nebraska, es un buen ballet que nadie incluirá en el catálogo de las obras maestras del siglo. 2.— Lola de Avila suele decir que Milko Sparembek es el coreógrafo del momento, opinión pintoresca y personalísima que no ha impedido que el **Sigfrido** de este autor haya quedado inconcluso. 3.— Rosella Hightower, el único contacto internacional de la Dirección, fue una grandísima bailarina, es cierto, pero sus montajes de los clásicos no figuran en el

repertorio de las compañías importantes, y su montaje del tercer acto de **Raimonda** para nuestra BN/c se hizo en cinco días: si es una broma no está nada mal. 4.— También en este campo las posibilidades que representaba Karemia Moreno han sido despilfarradas: ella se negó a la chapuza en el paso a dos de **Quitri**, y no tuvo ni tiempo ni espacio suficientes para terminar el montaje del segundo acto de **El lago de los cisnes** en la versión de Alicia Alonso, nada menos, que está siendo ahora trabajada por Mónica Panader, y lo que pudo haber sido todo un acontecimiento histórico, la primera interpretación española de un monumento coreográfico en una versión prestigiosa, se ha convertido en un desilusionado interrogante (2). Lo que ha sucedido en el segundo frente no precisa de más comentarios.

El momento de la verdad

A lo largo de 1984 el BN/c ha realizado cincuenta y seis actuaciones, una cifra que no está mal, pero que no puede ser presentada como una meta, y mucho menos como una heroicidad. Al BN/c no hay que pedirle la luna, pero sí lo mismo que a todas las formaciones equiparables, es decir, que trabaje con la máxima profesionalidad en los tres frentes, y, en este sentido, al balance es desolador, pues cuando tras once largos meses de hibernación llegó el momento de la verdad, el de simultanear las actuaciones con la urgentísima necesidad de continuar la construcción de un repertorio, bueno o mediocre, pero un repertorio, el BN/c se ha paseado cincuenta y seis veces casi con idéntico programa, y NO ha vuelto a reponer **¿Será la muerte?**, de Maurice Béjart, el único ballet heredado de la etapa Ullate; NO ha sido capaz de llevar al escenario ni **Tarde en la siesta** ni **Muñecos**, ambos de Alberto Mendez, ambos montados en agosto de 1983!; como ya se ha indicado; NO ha concluido los montajes de **Sigfrido**, de Milko Sparembek, y del **Lago** en la versión de Alicia Alonso; y TAMPOCO ha llevado al escenario el tercer acto de **Raimonda**, suponiendo que lo montado sirva para algo. La Dirección puede argüir que durante diez meses se estuvo montando **Concierto**, de Luis Fuente, pero el argumento no le favorece, porque diez meses son muchos meses para una obra que ya ha tenido que ser retirada —ni siquiera ha llegado a Madrid—, porque la equivocación no fue sólo de Fuente —un autor estimable—, sino también de la Dirección, la cual sólo debe de aceptar proyectos a la medida de las posibilidades del coreógrafo, y, en cualquier caso, jamás debe consentir que los montajes se eternicen.

La «función de fin de curso», lo que la Dirección sabe hacer porque es lo que siempre hizo en su Escuela de Zaragoza, es una meta impresentable para una formación que, además de ser profesional, es la titular del Estado. Pero lo que no sólo es impresentable, sino también alarmante, lo que debiera conducirnos a todos a serias reflexiones, es el hecho de que la Dirección del BN/c a lo largo de todo un año, el de 1984, por tener que hacer actuaciones no haya sido capaz de elaborar otra «función» diferente, buena,

mala o regular, pero diferente.

Digase lo que ahora se diga, las actuaciones del BN/c para enero de 1985 en la Zarzuela estaban anunciadas, y eran en cualquier caso obligatorias. La fría acogida del público y de la crítica a las representaciones en el Festival de Otoño probablemente ha sido el punto de partida del despertar a la evidencia, a la imposibilidad de volver a la Zarzuela con el mismo programa, y a la búsqueda de una salida grotesca: ¡las dos compañías en el mismo programa! Menos mal que un buen día descubrieron que aún no habían concedido vacaciones: la única ventaja del caos es que en él se puede encontrar de todo, hasta milagrosas soluciones para las situaciones más apuradas; pero su gran inconveniente es que no hay manera de disfrazarlo. En la rueda de prensa del 17 de diciembre el Director General de Música y Teatro nos reunió para decirnos que María de Avila y su equipo —su hija es todo su equipo— seguían teniendo todo su apoyo, pero no nos dió

oportunidad para hacerle la siguiente pregunta: ¿por qué? También hemos votado por el cambio para que el poder sea lógico, y para que argumente sus decisiones.

EL HUEVO DE COLON

La sección española del Ballet Nacional de España, independientemente de quien la dirija, funcionará siempre, bien o mal, esta ya es otra cuestión, pero funcionará porque está respaldada por muchas importantes y utilísimas sabidurías heredadas. En cambio, la puesta en marcha de la sección clásica, no con un nivel provinciano, sino con el nivel que nuestros recursos permiten —el de las interesantísimas formaciones extranjeras equiparables—, continúa siendo un problema irresuelto. Toda compañía precisa de un mínimo de diez años para hacerse, pero en nuestro; BN/o que fue

fundado en 1979, que está a la mitad del plazo establecido, en rigor aún no ha sido puesta la primera piedra. Y si la situación descrita en este trabajo se sostiene, ello es debido fundamentalmente a que ni la Administración ni los medios informativos parecen saber lo que deben de exigirle a la Compañía.

¿Por qué no somos capaces de conseguir lo que tantos países han alcanzado con normalidad?. Pues porque no teniendo a nadie capacitado para poner en pie la empresa, y haciendo uso de un patriotismo de vía estrecha, nos hemos empeñado en descubrir el Mediterráneo y no hemos imitado a los que encontrándose en idéntica situación han salido adelante: los países del Este se dirigieron al Kirov o al Bolshoi, los países anglosajones y los de la Commonwealth recurrieron al Royal Ballet, etc., todos aprovecharon, humilde y sabiamente, la experiencia de sus respectivas metrópolis y —¿nos enteraremos de una vez?— en este terreno nuestra metrópoli está en Cuba. Además de que la danza académica precisa de una aclimatación a las características corporales y psíquicas de cada país, y Cuba nos sirve la aclimatación realizada en parte, el Ballet Nacional de Cuba tiene para nosotros las siguientes ventajas: Primera: máxima competencia, Cuba es potencia de primera fila en materia de ballet. Segunda: entrega apasionada a una causa que, muy lógicamente, sienten como propia; entrega de Karemia Moreno, de Alberto Méndez, de las que nuestros bailarines pueden dar testimonio. Y tercera: la competencia y la entrega cubanas son baratas. ¿Quién da más? Si en 1979 hubiera habido sensatez e información, nuestras autoridades habrían viajado a La Habana para pedirle consejo a Alicia Alonso, y los cinco años transcurridos y los dineros gastados ya habrían dado frutos serios. Nunca es tarde.

Como parece que, como antes del CAMBIO, ahora hay que sentarse a esperar a que la familia Avila acierte a dirigir el BN/c o a que lleguen una remodelación gubernamental o unas elecciones generales; y como lo único que importa es la definitiva consolidación del BN/c —una meta que hubiera de estar por encima de las carreras políticas o artísticas individuales—; este trabajo concluye dando un consejo que, todo es posible, puede ser recibido como una afrenta: el Ballet de la Scala milanese que dirige Rosella Hightower —amiga de María de Avila— durante el tiempo necesario ha tenido una ASESORIA CUBANA. ¿Por qué no ser sabiamente humildes? ¿Por qué no seguir el ejemplo de la famosa amiga Rosella? ¿Por qué hacer las cosas mal cuando se pueden hacer bien?

NOTAS

(1) La corrección estilística con que nuestros bailarines interpretan estas dos obras ha sido aplaudida por la crítica norteamericana presente en el último Festival Internacional de La Habana.

(2) Cuando el presente número estaba a punto de cerrarse, la Dirección del BN/c ha decidido suspender el trabajo de Mónica Panader en el segundo acto del **Lago** y volver a utilizar el vídeo dejado por Karemia Moreno. Más vale tarde que nunca. Felicidades.



El ballet español de Koyo Komatsubara

Por causas muy ajenas a la atención que se merece la labor que está realizando Yoko Komatsubara, el comentario en estas páginas a la presentación de su Ballet Español en Madrid, en el último otoño, se ha visto injustamente postergado.

Goya, la luz y la sombra, es el título del espectáculo que obtuvo el primer premio de la crítica en el Festival de Arte de Japón de 1973, y que llegó al escenario del Palacio del Progreso. **Luz y Sombra** no es sólo la expresión de la pasión que Yoko y sus gentes sienten por las cosas de nuestro país, es también un ballet concebido con seriedad japonesa, es decir, levantado sobre la documentación sobre nuestros bailes y sobre el mundo goyesco. Como era de espe-

rar, dada la peculiar idiosincracia nipona, el interés de la antibelicista segunda parte, **La Sombra**, es superior al de la festiva primera parte, **La Luz**, y no sólo porque la violencia esté en aquella lograda de forma impresionante, sino porque la aportación genuinamente japonesa es mayor y se compenetra bien con nuestro trágico pasado. Decía Yukio Mishima que el punto de contacto entre las dos distantes y dispares culturas estaba en un pasado en el que ambas habían estado al servicio de una moral sobrehumana.

El Ballet Español de Yoko Komatsubara debe de volver a nuestro país, para amplia gira protegida por la Administración, para que todos podamos prestarle la atención que se merece. No es precisamente frecuente el que desde el extranjero se hagan alardes serios y generosos de amor por nuestras cosas. Muchas gracias, Yoko Komatsubara.—F.H.

LOS GRANDES COMPOSITORES

Una obra imprescindible para los amantes de la música.

La vida y la obra de los grandes compositores narrada por los mejores musicólogos y con el complemento sonoro de 100 grabaciones Philips y Deutsche Grammophon.

- 100 fascículos en íntima correspondencia con 100 discos o cassettes.
- 5 volúmenes • 1.600 páginas • más de 3.000 ilustraciones

Cada semana un fascículo y un disco o cassette a un precio excepcional: 500 Ptas.



Más de 100 solistas, directores y orquestas; entre ellos:
 Claudio Abbado, Elly Ameling, Maurice André, Claudio Arrau, Janet Baker,
 Teresa Berganza, Karl Böhm, Montserrat Caballé, Pau Casals, José Carreras, Colin Davis,
 Plácido Domingo, Antal Dorati, Dietrich Fischer-Dieskau, Arthur Grumiaux,
 Bernard Haitink, Herbert von Karajan, Rafael Kubelik, Jesús López Cobos, Lorin Maazel, I Musici,
 Igor Markevitch, Neville Marriner, Birgit Nilsson, Jessye Norman, Rafael Puyana, Leopold Stokowsky,
 Henryk Szeryng, Kiri Te Kanawa, Richard Tucker, Frederica von Stade, Narciso Yepes.

«Los Payasos» de Domingo

Presenciando el 2 de febrero de 1985 la retransmisión televisiva de una representación de **Los Payasos**, de Leoncavallo, que tuvo lugar en el Teatro de La Zarzuela madrileña en mayo de 1979 se aprecia cómo se ha avanzado un poquito desde entonces, en general, en las producciones operísticas de la capital de España. Ya esta temporada y la anterior estamos viendo aquí óperas más cuidadas y pensadas como conjunto que las de hace cinco años.

Porque la representación de **Los Payasos** de 1979 nos ha traído a la memoria el nivel habitual de entonces, cuando pese a contarse con el mejor intérprete mundial del papel protagonista, resultó en conjunto poco menos que una PAYASADA. Veamos: una dirección escénica (a cargo de Antonello Madao Díaz) casi inexistente, con un movimiento de actores y coro penosos, sin la menor imaginación, con unos decorados francamente ridículos, una Orquesta de nombre sonoro (¡la Nacional!), pero de sonoridades y precisión que dejan muchísimo que desear (en parte por falta de costumbre operística

y por ausencia de una batuta no ya inspirada, sino segura y eficaz: Oliviero de Fabritiis, que nunca fue nada del otro jueves, y que por entonces estaba ya muy mayor), una actuación escénica de los cantantes muy inferior a sus posibilidades, etc... Plácido Domingo, de imponente caracterización vocal que logra otorgar veracidad a su personaje de «Canio» y sabe hacer partícipe al público de su trágica situación, fue a fin de cuentas lo único excepcional de la representación... y en lo vocal solamente, porque quizá nunca lo he visto actuar peor. El no es un gran actor (como casi ningún cantante), pero no es de los peores, pues suele, además de tener oficio, interpretar con convicción, y esto le faltó, al menos hasta el momento en que descubre palpablemente la infidelidad de «Nedda».

Esta fue cantada con bastante insuficiencia por Paloma Pérez Iñigo, buena y bella voz en el centro, con carencias en los registros extremos y una técnica deficiente, y, sobre todo, actuada torpemente, sin desenvoltura. Juan Pons fue un «Tonio» casi

suficiente en lo vocal: no es ése un papel que le vaya del todo, al menos a su voz de entonces —muy lírica pese a los graves bellos y redondos, y atenorada y poco firme en los agudos—, pero mostró su musicalidad y buen gusto, e incluso una notable actuación escénica al lado de sus compañeros. De todas formas, Pons ha mejorado ostensiblemente desde entonces en todos los aspectos. El «Silvio» de Martín Grijalba estuvo bajo mínimos desde cualquier ángulo que se le mirase: no es preciso insistir en que, por muy breve o sencillo que sea un papel —y no éste el caso— siempre debe evitarse un nivel tan bajo. Más discreto el «Beppe» de Juan Porras.

La realización televisiva, a cargo de Pilar Miró, fue más cuidada en la filmación que en la toma de sonido, con distorsión en los «forti».

Pese a todos los defectos apuntados, me parece preferible que TVE emita óperas así (sin olvidar los subtítulos) a que no emite ninguna, y últimamente se prodiga poco, a pesar de que la afición aumenta. ¡Que no decaiga!—
BERNARDO NUÑEZ

«Cristóbal Colón»

Opera de Gala y Balada con motivo del V Centenario del descubrimiento

El domingo día 30 del pasado diciembre tuvo lugar en el Salón del Tinell del Antiguo Palacio Real Mayor de Barcelona la presentación del proyecto de la ópera **Cristóbal Colón**, composición ideada por el promotor Aquiles García Tuero para la conmemoración musical de V Centenario del Descubrimiento de América.

Después de la lectura de un telegrama de Jesús López Cobos en el que éste se excusaba por su inasistencia al acto, García Tuero contó que ya en 1980 propuso en los Estados Unidos la creación de una ópera sobre este tema, pero se le adujo que sería preferible una comedia musical al estilo de Broadway, posibilidad que rechazó de plano.

Dos años después, a fines de 1982, se puso en contacto con Luis Yáñez, presidente del Instituto de Cooperación Iberoamericana, quien desde un comienzo acogió la idea con el máximo interés y que a primeros de 1983 dio a García Tuero fundadas esperanzas de que el Instituto que dirige apoyaría plenamente el proyecto.

Fue preciso enseguida contar con el consentimiento de los autores y principales intérpretes en los que se pensó, todos los cuales se mostraron conformes: desde Antonio Gala para el libreto, a Leonardo Balada para la partitura, a López Cobos como director musical y José Carreras y Montserrat Caballé como protagonistas vocales.

A continuación, Leonardo Balada, compositor catalán afincado en los Estados Unidos desde hace muchos años, mostró su entusiasmo inicial por el pro-

yecto —entusiasmo, aclaró, que persiste íntegro—, que espera ha de ocuparle un montón de horas de trabajo. Adelantó las líneas maestras del libreto —que transcurre en la nave Santa María, durante la travesía atlántica—, que no consiste en una biografía de Colón, y explicó que la escritura vocal está siendo pensada específicamente para los cantantes que encarnarán los papeles centrales, teniendo en cuenta su capacidad melódica de canto. Y afirmó que, pese a no tener lugar en ella asesinatos ni suicidios, va a ser una ópera de gran tensión dramática, en particular entre Colón y Pinzón.

Antonio Gala expuso con su proverbial maestría de palabra —no exenta de un picante humor— que su trabajo inicial está concluido. Y que, por tanto, su entusiasmo ha pasado, ya que el resto de su labor consistirá en efectuar las modificaciones inevitables que exijan los imperativos de la puesta en música.

Desveló la anécdota —ante el regocijo de los asistentes— de que el nombre original de la nao «Santa María» (así rebautizada cristianamente, una vez avistado por vez primera el Nuevo Mundo desde ella) era «Mari Galante»: o sea, al igual que «La Pinta» y «La Niña», tenía un nombre de mujer de vida fácil. Leyó en primicia —y, como dijo, a modo de regalo navideño a los que estábamos presentes— sendos monólogos («arias») de Colón y de la Reina Isabel, que, ciertamente, auguran una muy infrecuente altura literaria del libreto. En contestación a una pregunta de quien esto escribe, explicó que las apariciones de Isabel tienen lugar como memoraciones o «flash-backs» durante la travesía.

Montserrat Caballé y José Carreras manifestaron lo muy honrados que se sienten —sobre todo después de escuchar los textos leídos momentos antes por Gala— por haber sido escogidos para encarnar tales personajes, y sumamente ilusionados con el proyecto en marcha.

Jordi Maluquer, Director de Música, Teatro y Cine de la Generalitat, apuntó que el acentuado catalanismo de la creación operística (el compositor y los dos protagonistas vocales) repara en cierto modo la ausencia de Cataluña en el Descubrimiento.

Luis Yáñez constató que el Instituto que dirige está volcado en el proyecto, y, humorísticamente, que el «pacto catalano-andaluz» (andaluces Gala y, modestamente, él mismo), entre dos regiones tan opuestas, asegura la representación de la pluralidad española en la producción.

Finalmente, Pasqual Maragall, Alcalde de Barcelona, que presidía el acto, recordó a los presentes que el maravilloso salón donde nos encontrábamos había sido precisamente el lugar en que los Reyes Católicos recibieron a Colón a su regreso a España. Y que, por ese motivo y haciendo una única excepción, había decidido utilizar ese salón para tal presentación.

Y fijó la fecha del estreno de **Cristóbal Colón**: en el Teatro del Liceo de Barcelona, primer coliseo operístico español, durante la primavera de 1487. A continuación está previsto reestrenarla en el Metropolitan de Nueva York y casi seguro, en el Teatro Colón de Buenos Aires.—**ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.**



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

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

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

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

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

BEETHOVEN: los 6 Cuartetos de cuerda Op. 18. Cuarteto Melos. Deutsche Grammophon 410971-1, 3 discos. Digital. Oferta. Importación.

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

No hace mucho, con motivo de nuestro comentario a su extraordinaria integral de la obra cuartetística de Mendelssohn, hacíamos referencia a la admirable evolución artística del Cuarteto Melos. A lo largo de su carrera, iniciada hace ahora 20 años, el conjunto germano ha ido limando defectos y perfeccionando progresivamente la difícil técnica del cuarteto de cuerda: la comparación entre su primera integral beethoveniana —grabada para Intercord al comienzo de los 70— y esta **Op. 18** que ahora comentamos —el inicio de una nueva integral para DG— es suficientemente reveladora de la mayor madurez, tanto técnica como musical, del Melos. En el interesante artículo-entrevista de Ursula von Rauchhaupt que se incluye en el libreto, sus integrantes afirman que «*el cuarteto de cuerda es un instrumento, con cuatro intérpretes*». La frase es bien indicativa de las preocupaciones de aquellos, centradas en conseguir una total homogeneidad sonora y una total convergencia en sus enfoques de la obra a interpretar. Tales objetivos fueron cumplidos —a mi entender— por primera vez en una gran medida en su grabación del **Quinteto** de Schubert (con Rostropovich) y continuados más tarde en su versión de los seis **Cuartetos** de Mozart dedicados a Haydn —probablemente la mejor que conozco—, en los **Cuartetos Prusianos** de aquél y en la ya referida y laureada integral mendelssohniana.



Pero es ahora, con esta **Op. 18**, cuando creemos que el Melos ha alcanzado definitivamente la total madurez. Es ahora cuando suenan realmente como un solo instrumento ejecutado por una colectiva pero unitariamente rectora. Es muy difícil explicar en sólo unas líneas cómo se traduce esta madurez, cuál es su plasmación sonora en la interpretación. A pesar de ello, intentaremos hacerlo de modo esquemático, centrándonos prioritariamente en el primero de los

Cuartetos (a él se referirán, salvo que se diga otra cosa, nuestros ejemplos), señalando, con indicación de compases, aquellos pasajes que nos ayuden a responder, aunque sea a grosso modo, a nuestros interrogantes.

En primer lugar, como parece lógico, hemos de reseñar la increíble homogeneidad sonora obtenida —evidente especialmente en los unísonos (c. 27 ss. del Allegro final, por ejemplo)—, fruto inevitable de ese hipotético único instrumento buscado por el Melos. Ello no obsta para que oigamos en todo momento a los cuatro —y no sólo al primer violín— con idéntica nitidez, sin perderse en ningún momento la peculiaridad tímbrica de cada uno, y de modo muy especial al cello, habitualmente relegado a un segundo plano. Tal es la sensación percibida, por ejemplo, en los c. 62 ss. del Adagio, en los que el empaste sonoro conseguido no impide que escuchemos perfectamente los diferentes diseños melódicos asignados a cada instrumento, con la dificultad añadida de que el pasaje está marcado ppp y pp por Beethoven (admirables empastes en pp hallamos igualmente en los c. 115 ss. del Scherzo del **núm. 4**, en toda la cuarta variación —«sempre pp»— del Andante del **núm. 5** o en la bellísima «La malinconia» del **núm. 6**).

Otro aspecto asimismo fundamental de la interpretación del Melos es su modo de estratificar cada una de las voces en función de la importancia de cada una de ellas. Así, es admirable, por ejemplo, la manera en que realizan la serie de acordes de los c. 97 ss. del primer movimiento, superponiéndose siempre ligeramente el instrumento protagonista del cambio armónico. Esta técnica —que exige horas y horas de ensayos y una absoluta compenetración— es también utilizada por el Melos para fundir dos voces que se unen en una determinada frase y para que una melodía no se rompa si está fragmentariamente encomendada a varios instrumentos, ya que el engarce y la igualdad sonora entre éstos son siempre perfectos (el planteamiento dinámico del breve «fugato» situado en los c. 117 ss. del Finale es, en este sentido, modélico).

Otra de las características de esta versión, y que no debe pasar en ningún modo inadvertida, es la enorme importancia que el Melos concede a las partes atemáticas o, dicho más vulgarmente, al acompañamiento o relleno armónico que una o más voces prestan a aquella/s que canta/n el tema principal. Muchas veces radica precisamente en este aspecto la bondad o la excelencia de una interpretación pues es así únicamente cuando todo, absolutamente todo —y no sólo la melodía— cobra sentido. No es necesario aquí citar ejemplos, ya que desde los primeros compases del **núm. 1** hasta los finales del **núm. 6** percibimos

perfectamente esta atención constante hacia lo aparentemente secundario.

Las versiones del Melos —y ésta no iba a ser menos— se han caracterizado siempre por una escrupulosa traducción de la articulación y la dinámica requeridas por el compositor, por una absoluta fidelidad hacia la más mínima indicación de éste. Nos hallamos aquí, pues, en las antípodas del Cuarteto Juilliard, cuya fallida integral beethoveniana comentamos en anteriores números. El Melos respeta todos los detalles de la partitura, de modo que sus pp son pp de verdad, y no sólo «p» o «mp», los «diminuendi» son realmente progresivos y la articulación dos corcheas ligadas —dos separadas suena límpida y clara en cada uno de los instrumentos (último movimiento del **núm. 5**, por ejemplo).

Fruto del estudio es también el acertadísimo planteamiento formal de las partituras, que en manos del Melos nos llegan revestidas de una total coherencia: los climaxes van siempre precedidos del proceso tensivo adecuado (obsérvese cómo se preparan los estallidos del c. 105 del segundo movimiento del **núm. 1** y de los c. 154 ss. del primer movimiento del **núm. 3**) y son mantenidos sin asomo alguno de decaimiento de la intensidad mediante un hábil uso de la dialéctica instrumental.

La lista de virtudes —todas ellas paradigmas de una gran interpretación cuartetística— sería interminable. Baste añadir que el sonido del Melos es, por ende, bellísimo y de una fuerte personalidad. Se debe ello a que sus cuatro componentes son solistas de primera talla: Melcher, sin afán alguno de protagonismo, está prodigioso de afinación, belleza y grandeza sonoras (sorprendentes en el registro agudo), variedad de golpes de arco y agilidad; Gerhard Voss no es un mero comparsa del primer violín, sino que demuestra en sus contadas intervenciones en solitario que podría ocupar perfectamente el puesto de Melcher: las frases de ambos (sus pasajes en terceras y sextas en semicorcheas del último movimiento, por ejemplo) parecen realmente realizadas por un solo instrumento; el otro Voss, Hermann, exhibe un sonido lleno y carnoso, jugando un papel de vital importancia para la consecución del empaste sonoro final; Peter Buck, violonchelista para el que no he restado elogios en estas páginas, es un instrumentista excepcional, dotado de una vastísima técnica, de una envidiable musicalidad (¡vaya solo en los c. 96 ss. del Adagio!) y de un saber estar que debería ser espejo de sus congéneres.

Por lo que se refiere al enfoque, digamos estético, de esta **Op. 18**, señalar que el Melos opta por ofrecernos un Beethoven más maduro y menos juvenil que el acostumbrado, generalmente menos profundo y más insustancial que el aquí escu-

Alta tecnología para amantes de la música

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

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

Son los artesanos de la electrónica.

Es la música.

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

Solicite información de nuestros componentes de Alta Fidelidad a

CHEMISON, S.A.

c. Bosch i Gimpera nº 30
08034 BARCELONA



chado. En las versiones del conjunto alemán se entrevé en muchas ocasiones al Beethoven de la Op. 59 e incluso, en contrarios momentos, al visionario autor de los últimos Cuartetos («La Malinconia», impecablemente traducida en este registro). No quiere ello decir, claro, que falte en aquéllas espontaneidad o frescura, pero sí que, como ya se apuntó, éstas van acompañadas de un exhaustivo estudio estructural de las mismas, lo que se traduce en la obtención de versiones extremadamente coherentes, en las que todos los movimientos están imbricados y correlacionados.

El extenso estudio de Ludwig Finscher es, como todos los firmados por él, interesante y esclarecedor, y la grabación, a cargo de Heinz Wildhagen, clara, equilibrada (¡qué placer escuchar al cello a similar nivel que sus compañeros!) y natural.

En suma, inmejorable inicio de la integral beethoveniana del Melos. Esperamos el resto de la misma con verdadero interés.—
LUIS CARLOS GAGO.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 1 en Do menor. Sinfonía núm. 2 en Do menor. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 2532 062 y 2532 063. Digitales. Importación.

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

Con estos dos discos importados DG amplía afortunadamente en el mercado discográfico español el alcance que hasta ahora teníamos del magistral ciclo sinfónico de Bruckner grabado entre 1976 y 1982 por Karajan y la Filarmónica de Berlín. Un ciclo importantísimo por venir de quien viene: es decir, un director netamente bruckneriano (indiscutido hoy día como tal), último gran conocedor y baluarte del organista del San Florián entre los maestros de la vieja generación, aparte de Jochum; y una Orquesta que, por escuela, experiencia y tradición, se aproxima mucho al ideal de una formación sinfónica bruckneriana.

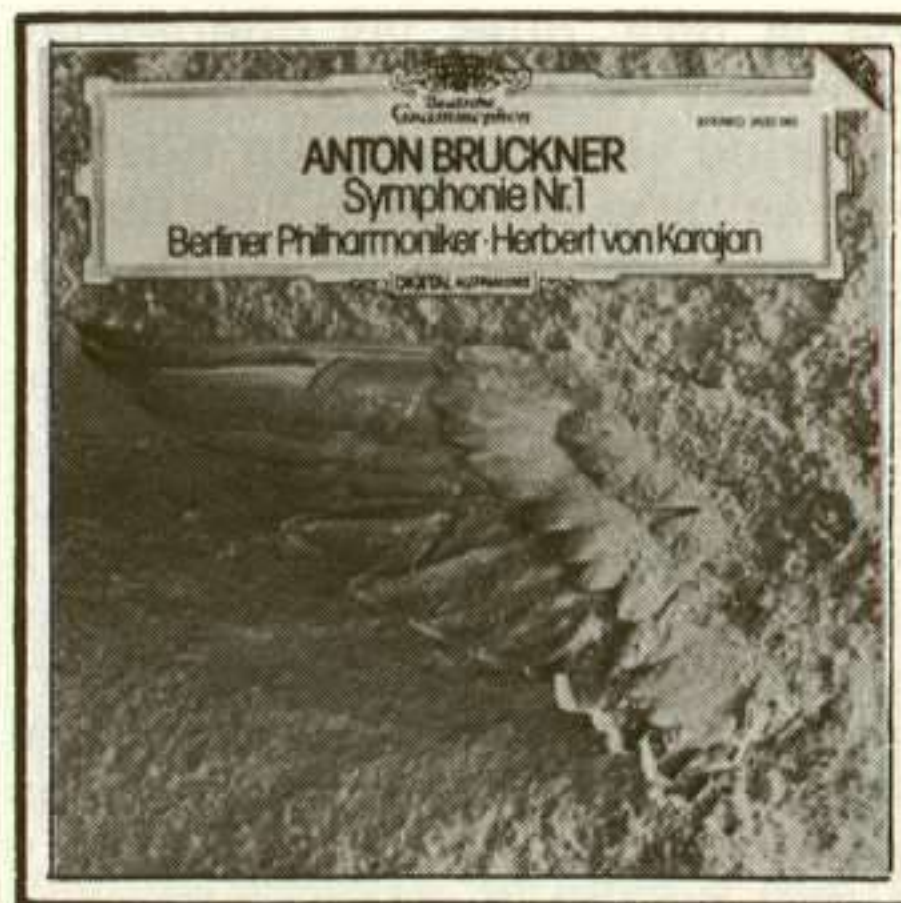
Lo malo es que este ciclo ha estado en nuestro país TAPONADO por otra integral admirable de las Sinfonías de Bruckner, la debida a Barenboim y la Sinfónica de Chicago, perteneciente también a D.G. (y digo lo de TAPONAR porque la precaria situación de Bruckner ante el comprador de discos español desaconseja la coexistencia de dos integrales en el mercado, máxime si pertenecen a la misma empresa discográfica). Pero en fin, hemos de felicitarlos porque sinfonía tras sinfonía —en discos sueltos— hayamos podido ir conociendo poco a poco una serie de grandes interpretaciones. Por cierto que ya sólo quedan por aparecer en España en la versión de Karajan las Sinfonías Quinta y Séptima; eso sí, dos de las más grandes realizaciones del maestro salzburgués y su Orquesta dentro del

ciclo aludido. Yo, desde mi modesta posición crítica, animaría a la publicación de esas dos Sinfonías mencionadas, principalmente por la extraordinaria calidad de las interpretaciones, amén de que de esta manera se completaría la edición integral del ciclo sinfónico de Bruckner dirigido por Karajan.

Respecto a estas dos primeras sinfonías de Bruckner (Karajan no ha grabado la Sinfonía «O» en Re menor, ni por supuesto la Sinfonía «OO» en Fa menor) hay que ratificarse en los dicho otras veces sobre las líneas maestras que animan las interpretaciones del maestro austríaco: férreo control orquestal, con un discurso siempre terso e igual, nunca roto a pesar de la utilización de medios expresivos casi violentos (por ejemplo la enorme gama dinámica); impresionante tratamiento del crescendo bruckneriano, con progresiones admirablemente resueltas; idiomatismo sonoro, aunque en momentos excepcionales puede resultar algo masivo; escrupulosidad de lectura, aunque compatible y complementaria de una concepción y una realización hiperexpresiva; atmósfera global de gran concentración y una tensión que —a veces soterrada, a veces abiertamente— anima todo el discurso, soslayando el peligro (tan corriente otras veces) de los fatídicos puntos muertos.

Estas dos Sinfonías escritas en la misma tonalidad y separadas por seis años, presentan en cambio notables diferencias. En realidad la núm. 1, con su desarrollo de la forma sonata y su lenguaje instrumental (de gran exaltación), un poco deudor del Tannhäuser wagneriano, es más genuinamente bruckneriana que su hermana, más clásica; por otra parte su mundo interior es mucho más equilibrado que el de la Segunda, compuesta en un momento crítico en la biografía del músico de Ansfelden, al borde de la locura y el suicidio. Karajan hace justicia a ese sentimiento de exaltación que anima a la Primera Sinfonía y propone una versión poderosa y llena de luz. Nos obsequia con un Adagio bellísimamente expresado, con unas intensidades sabiamente dosificadas y un clímax de gran efecto. El Scherzo resulta granítico y en el Finale se desata el clima triunfal, llegando el poderío orquestal al paroxismo. La conclusión del movimiento, en manos de Karajan, es imponente. Esta versión se sitúa en cabeza desde mi punto de vista, pero pueden competir con ella la antigua de Jochum/Filarmónica de Berlín (D.G.), la reciente de Barenboim/Sinfónica de Chicago (también D.G.) y la de Neumann/Gewandhaus (Telefunken).

La Segunda, como decía antes, pese a estar escrita en idéntica tonalidad, presenta un procedimiento compositivo y un universo interior diametralmente opuestos. El clasicismo de su factura la hace bastante diferente a sus hermanas de la primera etapa compositiva de Bruckner, es decir, las Sinfonías Primera y Tercera; por otra parte, y ya en cuanto al contenido, la



Segunda es conflictiva, a veces incluso angustiada reflejando el desequilibrado estado anímico por el que atravesaba su autor. La versión de Karajan tiene, desde mi punto de vista, una gran virtud: la tensión presente a lo largo de toda la ejecución, desde la conmovedora frase inicial de los cellos en la zona aguda hasta los últimos acordes, tan lejanos de espíritu a los de la Primera Sinfonía. Pero es una tensión interior que se adivina más que se percibe, muy distinta a la que aflora angustiosamente en la versión de Barenboim, casi convulsiva. Karajan, para hacer justicia a la clásica proporcionalidad de la obra, se muestra concentrado, pero en ningún momento esconde el mensaje pesimista de la obra, y de hecho una atmósfera amenazadora gravita a lo largo de toda ella. Bellísima interpretación, pues, con remansos únicos de paz espiritual y momentos de incomparable belleza: como ejemplo podemos citar el Andante, cuyo sereno discurso parece concentrarse en manos de Karajan hacia el momento extático del clímax, admirable (aquí tenemos un buen ejemplo del dominio del universo sonoro bruckneriano, con la expansiva y progresiva sonoridad de maderas y metales sobre el «filtro» transparente suministrado por la cuerda).

Estamos, por tanto, ante otra versión señera, aunque aquí tenemos una competencia quizá aún más fuerte en las versiones de Giulini/Sinfónica de Viena (EMI) y Barenboim/Sinfónica de Chicago (D.G.) Muchos aspectos interesantes susceptibles de ser analizados (igual que en la Primera) se quedan en el tintero, pero no hay espacio para más.

En resumen, dos discos muy bien recibidos dentro del catálogo español y, por supuesto, absolutamente recomendables si quiere vd. hacerse por vez primera con dos hermosas Sinfonías de la primera etapa compositiva de Bruckner. Si por el contrario es vd. un entusiasta del organista de San Florián y tiene ya en su discoteca estas dos obras, la recomendabilidad sigue siendo total. En otros casos ya sería más relativa.

Respecto al sonido, muy bueno y brillante, le falta tal vez una mayor profundidad de planos y le sobra algo de estridencia, aunque hay que reconocer que Karajan no pone precisamente las cosas fáciles a los ingenieros de sonido.—**JUAN IGNACIO DE LA PEÑA.**

CHAIKOVSKY: Las Estaciones. Piezas para piano. Brigitte Engerer, piano. Philips 65 14 292. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Otra faceta olvidada de Chaikovsky. La mayoría de su abundante música para piano está formada por piezas de salón: nocturnos, vales, canciones sin palabras. Son en general, obritas agradables, bien realizadas, con encanto y, a veces, incluso con genio. El conjunto es inferior al de sus canciones pero, de cualquier modo, merecedor de una mayor difusión que la tan escasa que ahora tiene. Las Estaciones es una obra en doce partes, cada una correspondiente a un mes del año, realizada por encargo. La colección, sin ser profunda, es variada, amena —en su sentido



primitivo— y se escucha con agrado. La pieza más ambiciosa grabada en este disco es la Dumka Op. 59, en la que el lirismo y la melancolía propia del compositor se ven atemperadas por una sobriedad expresiva, alterada en su sección central por un brillante virtuosismo que sirve de contraste. Oyendo la Humoresque op. 10 núm. 2 se puede uno dar cuenta del influjo de Chaikovsky sobre Stravinsky en general (y sobre Petrushka particularmente). La leve pero cierta melancolía del Nocturno op. 19 núm. 4, la elegancia íntima de la Romanza sin palabras Op. 2 núm. 3 y la tristeza remansada del Vals sentimental Op. 51 núm. 6 completan adecuadamente este interesante recital.

La joven pianista francesa Brigitte Engerer toca estas piezas con amor, con sensible comprensión y con una buena realización pianística. Tal vez se eche de menos un cierto contraste, sobre todo en los aspectos rítmicos, que quedan algo blandos, pero la interpretación en su conjunto revela una muy adecuada captación del mundo pianístico de Chaikovsky. Un mundo que este disco bien puede ayudarle a empezar a descubrir. Desde el punto de vista sonoro, la grabación es limpia y sin apenas ruidos de fondo.—**MARTIN CODAX**

CHERUBINI: Los seis Cuartetos para cuerda. Cuartetos Melos. Deutsche Grammophon 2710 018, 3 discos. Importación.

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

Este registro que ahora comentamos apareció en el extranjero en el año 1976, justamente un año después de la publicación de la integral cuartetística de Schubert, interpretada, asimismo, por el Cuarteto Melos. Ambas constituían sendas novedades, ya que tanto las primeras obras de aquél como todas las de Cherubini no habían sido grabadas hasta entonces. Pero si la integral schubertiana supuso en su día un auténtico acontecimiento —hoy quizás superado—, la de Cherubini pasó más inadvertida, y hoy, a la vista de lo escuchado, hemos de afirmar que con toda justicia.

Son los seis **Cuartetos** de Cherubini obras menores, cuyo mayor defecto es precisamente no parecer cuartetos de cuerda. Esa misma música hubiera servido igualmente para componer cualquier otra cosa y muy especialmente una ópera aparentemente muy dramática y tormentosa, ya que las resonancias operísticas son constantes durante la audición. Pero no es sólo la deficiente escritura cuartetística lo que les priva en gran medida de interés, sino la propia música que contienen, realmente banal y anodina, en la que, por ende, es muy difícil apreciar una línea evolutiva a pesar de los 23 años que separan la composición del primero y el último de estos **Cuartetos**. Creemos que en todos ellos sólo se salvan por su calidad el Scherzo del **núm. 1** —un movimiento con resonancias españolas— y el Adagio del **núm. 5** —una página si no de una gran inspiración, sí de una atractiva y sencilla belleza melódica. El resto, digámoslo claramente, es aburrido, grandilocuente, pretencioso, artificial, moroso y absurdo (los devaneos del primer violín, cual «prima donna» atormentada, en los últimos compases del primer movimiento del **núm. 4**, el larguísimo unísono del final del Trio del Scherzo de esta misma obra o las florituras del primer violín en el Andantino grazioso del **núm. 6**, por citar sólo tres ejemplos, carecen por completo de sentido).

Cherubini tampoco desarrolla sus temas —a veces, no muchas, de cierta inspiración—, por lo que sus obras se nos aparecen como un torbellino de ideas, una mezcla de cosas realizada con poco orden y menor concierto. La musa que aparece iluminando a un Cherubini pensativo en el cuadro de Ingres reproducido en la portada del álbum no parece haber tenido un gran éxito en su empeño.

Sin duda, el mayor interés de estos discos se centra en la interpretación del Melos y, más que en ella misma, en su comparación con su recientemente aparecida versión de la **Op. 18** de Beethoven. Es extremadamente revelador escuchar, como ha hecho este crítico, ambas interpretaciones una a continuación

de la otra, pues las diferencias son muy notables. Ya nos hemos referido «in extenso» en nuestro comentario del álbum Beethoven —complementario en cierto modo del presente— a las innumerables virtudes de la versión del grupo alemán. Tales virtudes simplemente se vislumbran aquí y, así, la homogeneidad sonora es mucho menor (los abundantes unísonos cherubinianos así permiten comprobarlo), la lógica del discurso es menos acusada, los portamentos, más ostensibles y los tutti en ff, algo embarullados. No obstante, globalmente considerada, la versión del Melos es de un altísimo nivel, más aún teniendo en cuenta la escasa motivación que, supongo, ejercerán las obras sobre sus intérpretes, los cuales, a pesar de entregarse plenamente, no pueden ocultar los muchos compases triviales que encierran estos pentagramas.

En el libreto se incluyen un interesante artículo del especialista Ludwig Finscher y un estudio del propio Melcher —primer violín— acerca de los errores vertidos en las ediciones de estos **Cuartetos**. Tal labor de rescate del original —acometida por el Melos en todas y cada una de sus interpretaciones, ha de merecer todos nuestros elogios, pues el fruto de su estudio se traduce, además, en un respeto total, hacia el más mínimo detalle dinámico o agógico del autógrafo del compositor. Por otro lado, es curioso y significativo comprobar el escaso entusiasmo que estos **Cuartetos** de Cherubini despiertan tanto en Finscher como en Melcher, ya que en sus respectivos artículos se dejan caer sólo con cuentagotas los elogios al «corpus» de aquél. La grabación, por último, es excelente y clara (excepto en ciertos «tutti»), aunque tiene algo más eco del necesario.

En suma, obras sin interés, recomendables sólo para coleccionistas o curiosos, servidas en una muy correcta y cuidadísima interpretación.—L.C.G.

GERSHWIN: Concierto para piano. Rhapsody in Blue. I got Rhythm. Un americano en París. Obertura Cubana. Porgy and Bess, Suite. Rapsodia para piano y orquesta núm. 2. Preludios para piano. Canciones. Werner Haas, piano. Orquesta de la Opera de Montecarlo. Directores: Edo de Waart y Eliahu Inbal. Sarah Vaughan, soprano. Hal Mooney y su Orquesta. Philips 6747 062, 3 discos. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Nos llega de importación este álbum que contiene una muy significativa muestra del quehacer compositivo de George Gershwin. Las obras reunidas son en su mayoría las que más se aproximan a la tradición culta europea. La aportación autóctona americana se siente en forma de

influencia del jazz, cuya presencia vertebrada prácticamente la totalidad de las partituras. Los resultados oscilan en un amplio arco cualitativo. Identificamos como el logro de mayor transcendencia del músico americano su **Concierto para piano**, dentro de las obras orquestales, mientras que el límite inferior se ubicaría en las **Canciones**, que se adentran ya claramente en otra esfera, la del cabaret y la trivialidad artística. En la zona media, la **Obertura Cubana** y la **Segunda Rapsodia para piano y orquesta**, aun presentando facturas técnicamente irreprochables, no renuevan los aciertos de la **Rhapsody in Blue** y **Un americano en París**. La Suite de **Porgy and Bess**, debida realmente a Robert Russell Bennett, no responde al talento propio de la obra maestra de Gershwin.



Las interpretaciones mantienen un buen nivel general. Sin embargo, ya se disponía de las lecturas más incisivas, coloristas e idiomáticas de estas obras, las de André Previn. En especial, el **Concierto para piano**, según Haas y de Waart queda lejos del modelo previniano. La conducción orquestal es más rica y atenta en manos de Inbal, quien sólo tiene a su cargo la **Segunda Rapsodia**. De Waart es siempre eficaz y correcto. Haas es mucho más convincente, sobre todo en lo rítmico, en los **Preludios**, que en el **Concierto**. Las **Canciones** son reproducidas con todo su sabor peculiar.

Parte del contenido del álbum fue ya publicado con anterioridad. Los ejemplares actuales gozan de mejor sonido.—E.M.M.

GIORDANO: Andrea Chenier. Luciano Pavarotti (Chenier); Montserrat Caballé (Magdalena); Leo Nucci (Gérard); Kathleen Kuhlmann (Bersi); Astrid Varnay (Contessa); Christa Ludwig (Madelon); Tom Krause (Roucher); Piero de Palma (Incredibile). National Philharmonic Orchestra y Coros de la Opera Nacional Galesa. Director: Ricardo Chailly. Decca 410 117-1, 3 discos. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

El estreno de esta ópera en la Scala de Milán, el 28 de marzo de 1896, constituyó un inesperado

éxito, y desde entonces se ha mantenido entre las óperas favoritas del repertorio italiano, tanto por su música como por su interesante ambientación de los turbulentos tiempos de la Revolución Francesa. Tras este estreno, pareció agotarse la inspiración del compositor, cuyas restantes óperas, a excepción quizá de **Fedora**, han caído en el olvido más absoluto.

Para esta versión, Chailly ha elegido un ambicioso reparto, siendo un verdadero lujo incluir a Christa Ludwig en el brevísimo papel de «Madelón», la anciana patriota que entrega su nieto al ejército de la Revolución; así como a Tom Krause para el poco lucido papel de «Roucher», en el que, no obstante, está poco centrado; además de la legendaria y ya entrada en años Astrid Varnay para encarnar a la «Condesa de Coigny», y que por cierto a pesar de su voz muy deteriorada, resulta una interpretación muy personal y en mi opinión interesante, aunque algo caricaturizada.

La dirección de Chailly es bastante acertada, brillante, clara, animada y de mucha sonoridad y espectacularidad en los momentos más intensos de la obra, pero es poco incisiva, y le falta algo de lirismo y apasionamiento, así como de contraste y profundidad.

Pavarotti, en el papel protagonista, ofrece una interpretación algo plana y superficial, si bien está vocalmente bien, la voz timbrada y valiente, con sus habituales defectos de nasalidad, estrechamiento y cambio de color en el paso, pero también sus virtudes de timbre, claridad de dicción, y expresión extrovertida. Especialmente bien en «Si fu soldato», con mucha brillantez y efectismo.

Caballé, musical, expresiva y muy cuidada, espléndida en la media voz y en los «pianísimos», agudos ya un poco agrios, pero bien timbrados, y con tendencia más acusada a omitir la pronunciación de las sílabas y en los pasajes más conflictivos; en general muy bien.

Leo Nucci es un barítono algo lírico para el papel de «Gérard», pero de voz homogénea, claridad de dicción, noble línea de canto, expresivo, aunque le falta contraste y vibración dramática. Kathleen Kuhlmann, en «Bersi», acusa graves problemas en el agudo; y Piero de Palma, en «Incredibile», tan eficaz como siempre. Los secundarios, en general, bastante bien.

El sonido es excelente, con mucha claridad, bien el balance y el contraste, con profundidad y brillantez, y sin ruidos de fondo. El libreto, con traducciones al inglés, francés y alemán, incluyendo interesantes apuntes históricos y comentarios.

En definitiva, es una versión de considerable calidad, que se escucha con agrado, pero sigue siendo preferible, en mi opinión, la de Levine (RCA), en primer lugar por la dirección, más auténticamente verista; Domingo, con más carga emotiva; Scotto, con problemas en los agudos, pero con más intensidad dramática; y Milnes, con algunas irregularida-

des vocales, pero mucho más vibrante y arrebatador.—**FRANCISCO CHACON.**

HAENDEL: Cantatas: Silete venti; Crudel, tiranno amor. E pur così un giorno-Piango la sorte mia, de Julio César. Elly Ameling, soprano. English Chamber Orchestra. Director: Raymond Leppard. Philips 9502 114. Importación

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

Haendel compuso alrededor de cien cantatas inspirándose en los modelos de Alessandro Scarlatti y Corelli, durante su estancia en Italia. No pertenecen estas cantatas a sus obras más populares, y es una pena, porque en ellas se encierra una buena parte de su música más inspirada. En este disco se incluyen dos de las más bellas. una de tema religioso, **Silete venti**, cantada en latín y otra de tema profano, **Crudel tiranno amor**, en italiano. Las



dos combinan de igual forma virtuosismo y profundidad de expresión. Para este cometido, antes como ahora, sigue siendo uno de los imprescindibles —según mi opinión y la de muchos de mis compañeros: ver críticas— Raymond Leppard, quien grabó este disco en el 1970 con la Orquesta Inglesa de Cámara y otra inestimable colaboración, la de Elly Ameling, en su mejor momento vocal, realizando además una versión antológica del aria de la ópera **Giulio Cesare, Piango la sorte mia**, que constituye un auténtico lujo. La grabación, a pesar de los años transcurridos, es soberbia. Por consiguiente, mi recomendación es total.—**TARTESSOS.**

HAYDN: Sinfonías núms. 26, 41, 43, 44, 48 y 52. Obertura Le Pescatrici. L'Estro Armonico. Director: Derek Solomons. CBS 39040, 3 discos. Digital. Importación.

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

Según se nos informa en la portada de este álbum, se trata, nada menos que del volumen VIII. En primer lugar, pues, que



quede constancia de nuestra protesta ante CBS, puesto a nuestro país sólo ha llegado con anterioridad otro volumen con **Sinfonías** de Haydn a cargo de los mismos intérpretes. De su aparición cuenta RITMO en su núm. 530 de febrero del pasado año. El presente recoge algunas de las **Sinfonías** que se agrupan bajo la denominación de «Sturm und Drang» y son representativas de ese aliento que cobró la obra de Haydn cuando tuvo conocimiento y vivió aquel movimiento filosófico-artístico netamente centro-europeo. Las peculiaridades de este movimiento en el ámbito de la obra sinfónica haydniana pueden concretarse en la utilización de la antigua forma de la «sonata da chiesa», en el empleo del canto llano gregoriano, sobre todo en la **Sinfonía 26 «Lamento»**, un sentido nuevo de líneas armónicas prolongadas, particularmente notoria en los movimientos lentos, en el uso de esquemas sincopados y, naturalmente, en la propia orquestación.

Se trata de un conjunto de seis **Sinfonías** de gran calidad musical, donde, ante todo, nos admira el equilibrio y la tersura del tejido orquestal. Son obras maestras que degustamos de principio a fin, sin descanso, y también, sin dejar la menor fatiga en el oyente.

Ya en nuestra crítica del primer álbum aludimos a la clase y categoría del conjunto inglés L'Estro Armonico, bajo la experta batuta de Derek Solomons. Más que el estilo, sin duda inatacable, lo que nos gana y convence es ese especial sonido, que se acerca muy mucho a lo que debió ser el de las orquestas que conoció el propio compositor. Son visiones camerísticas y apoyadas en la utilización de instrumentos originales o copias de los de la época, que sirven a este fin, a pesar de la opinión obcecada y purista de algunos. Si, realmente, lo que importa es la forma y manera en que nos llega el material sonoro, estas lecturas son un acierto. Con su especial manera de entender el vibrato, con sus rusticidades a ultranza, con su especial transparencia.

Por ello, la protesta inicial se hace necesaria, en la medida que el resto de las grabaciones de estos mismos intérpretes deben aparecer cuanto antes en los anaqueles de nuestras tiendas. Este Haydn distinto, y quizás algo primitivo, pero tremendamente bello, merece ser conocido y disfrutado.

La grabación digital es muy clara y permite apreciar cuando

queda señalado, apoyada en un perfecto balance estereofónico y en un prensado muy correcto.

Interesantes y valiosos los comentarios que incluye el álbum, a cargo de una de las máximas autoridades haydnianas: H.C. Robbins Landon. Album totalmente recomendable, por obras, interpretación y comentarios, que, por cierto, al tratarse de un ejemplar importado, no figuran traducidos al español. Si prefiere unas lecturas más clásicas, o más GRANDES, diríjase a Marriener o a Jochum. Si busca algo nuevo, basado en la autenticidad, éstas son sus versiones.—**G.Q.L.I.O.**

HAYDN: los 8 Nocturnos Hob. II, 25-32. The Music Party. Director: Alan Hacker. Decca, Oiseau-Lyre, 9-90038.3, 2 discos. Importación.

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

Con un retraso de ocho años llega de importación al mercado discográfico español esta interesantísima producción conteniendo los **8 Nocturnos** de Franz Joseph Haydn. Este tipo de composiciones se insertan decididamente en la práctica de la época de suministrar Divertimentos y Serenatas para ejecuciones ocasionales. Precisamente los **Nocturnos** de Haydn son coetáneos de algunas de las Serenatas más importantes de Mozart. Señala Robbins Landon, uno de los mayores expertos en el músico austríaco del momento, en la carpeta de los dos discos, que varios de estos **Nocturnos** representan la contribución más redonda de Haydn al género del Divertimento. Tras la escucha de los registros hay que incidir en esta opinión. Es lástima que tantos rincones de la obra del genial músico permanezcan todavía fuera del alcance del aficionado. La edición de estos **Nocturnos** colma una de esas lagunas.

La plantilla instrumental primitiva de estas obras incluía la «lira organizzata», un ingenio mezcla de zanfona y órgano de reducidas dimensiones. Como incluso en el tiempo de Haydn era difícil localizar quien manejase el artilugio, el autor dio la posibilidad de tocar su parte en dos flautas o en flauta y oboe. Este es el criterio que se sigue actualmente, como en la grabación, puesto que la «lira» ni siquiera es ya objeto de museo.

Las interpretaciones alcanzan una gran altura, mucho más allá del mero rescate de las partituras. Se trata de otro logro más de la corriente musicológica e instrumental más rigurosa, aplicada en este caso al clasicismo, que se abre paso cada día con más fuerza. El conjunto The Music Party parte de la base de contar con unos instrumentistas formidables. El resultado es sorprendente, sobre todo desde el punto de vista tímbrico, aspecto difícilmente igualable. A ello hay que unir el refinamiento y la adecuación del idioma.—**E.M.M.**

HAYDN: Stabat Mater. Salve Regina. Arleen Auger, Alfreda Hodgson, Anthony Rolfe Johnson, Gwynne Howell. The Argo Chamber Orchestra. The London Chamber Choir. Director: Laszlo Heltay. Argo 9-90040.6, 2 discos. Importación.

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

A veces las comparaciones son inevitables. No hace mucho tuve la oportunidad de comentar aquí mismo otra grabación del **Stabat Mater** de Haydn (núm. 544, Junio 1984, p. 38), donde ponía de relieve lo infrecuente de la obra y le dedicaba un corto comentario inicial, al que ahora me remito por completo. Pero en poco tiempo me llega otra grabación, anterior en el tiempo (1979) en relación con la de Corboz comentada (Erato, 1983).

Desde el punto de vista artístico, ambas se encuentran en unos niveles similares, aunque su visión es diferente: más barroca e inquietante la de Corboz, más clásica y PLANA la de Heltay. Quizás, y sólo por cuestión de gustos, me encuentre más a gusto en Corboz: Heltay es a veces un poco monocolor.

También los cantantes se encuentran a niveles parecidos: frente a Sheila Armstrong, Arleen Auger; frente a Anna Murray, la Hodgson; Martin Hill frente a Rolfe-Johnson; y Huttenlocher frente a Howell. Únicamente en este último puede apreciarse aquí mejora. Y también en el Coro y la Orquesta, que, aunque de padres desconocidos, son mejores en Argo.

¿Qué puede hacernos decidir? Pienso que, si dejamos aparte el **Salve Regina** que incluye Argo, y colocamos en la balanza a Corboz-1 disco-digital (Erato) frente a Heltay-2 discos-analógico (Argo), y teniendo en cuenta las indicaciones artísticas, y que ambos son de importación y de estupendo prensaje, las razones económicas pueden hacerla decantar hacia Corboz. A no ser que se tenga especial interés en escuchar el **Salve Regina** (sólo una cara), una obra de 1771, con una elaborada parte para órgano, composición que es interesante (y que, en contradicción con las notas incluidas del célebre erudito Robbins Landon, aquí interpreta también el coro y no sólo los solistas).

El sonido es muy bueno, aunque no supera el digital de Erato. Se trata, no obstante, de una buena realización analógica.—**SANTIAGO BUENO.**

HINDEMITH: Cardillac, Op. 39. Dietrich Fischer-Dieskau, Leonore Kirschstein, Elisabeth Söderström, Donald Grobe, Karl Christian Kohn, Eberhard Katz, Willy Nett, Nikolaus Hillebrand. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director: Joseph Keilberth. Deutsche Grammophon 2721 246, 2 discos. Importación.

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

La primera versión (en tres actos) de la ópera **Cardillac** fue compuesta por Paul Hindemith en 1926 y estrenada en Dresde en el mismo año. En 1952 fue considerablemente modificada con mayor número de escenas (agrupadas en cuatro actos) y distinto planteamiento de la trama, que llegaba a incluir fragmentos de la ópera **Phaéton** de Lully; fue estrenada en el año de su reelaboración en Zurich, y creo que no existe de esta segunda versión ninguna grabación discográfica, puesto que la presente ofrece la primitiva, que parece contener de modo más auténtico y apasionado la problemática del contenido. **Cardillac** es considerada un ejemplo característico del género llamado «Musizier-oper», en oposición con el drama musical wagneriano, del que se quiere desligar de manera consciente, buscando una separación entre el aspecto musical y el literario (este último pasa a segundo término). Paralelamente, hay una vuelta a las formas barrocas, como demuestran la división en números (arias, dúos, etc.), la ornamentada línea vocal y los magníficos interludios orquestales.



En **Cardillac** se observan tanto partes cuya única finalidad es enlazar las diferentes escenas vocales, como otras, las cantadas, en las que se alcanza una notable altura dramática.

El argumento de Ferdinand Lion se basa en la interesante novela de intriga de E.T.A. Hoffmann **Das Fräulein von Scuderi** (1820), incluida en el tercer volumen de **Los hermanos Serapion**. En ella se habla del orfebre «Cardillac», quien, cuando ha terminado su joya y la ha entregado a su cliente, no puede resistir estar separado de su obra, y mata a su dueño para recuperarla. Este personaje, tan interesante, pasa a ser el protagonista de la ópera, y sustituye como tal a la Señora de Scuderi, que no aparece. Su discípulo, Olivier Brusson, se convierte en un oficial de policía. Un dato importante es la participación del coro, que realiza el hecho justiciero de ejecutar a «Cardillac» —en Hoffmann lo hace un policía—, con lo que la ópera gana en fuerza teatral. El concepto de la unión entre el

artista y su obra, con cuya reflexión se cierra la ópera, entra en el terreno de lo filosófico, tan querido siempre por el compositor de la **ARMONIA DEL MUNDO**.

La música que compone para ilustrar esta narración, que se desarrolla en París durante el reinado de Luis XIV, es excelente, y uno de los trabajos más atractivos del compositor alemán. Tanto los bellísimos y ya mencionados momentos orquestales como las escenas casi de oratorio que sirven de inicio y de conclusión a la obra están llenas de vigor. En el dibujo de los personajes han acertado plenamente, como reflejan la misteriosa, obsesiva y a la vez tan interesante figura de

Cardillac, el idealismo juvenil del «oficial» y la elegancia de la «dama» que se encapricha con una de las joyas. La audición ha supuesto una auténtica y grata sorpresa por el enorme interés musical y dramático de una obra muy efectiva, que avanza un paso entre lo simplemente interesante y lo emocionante. El oyente tiene el gravísimo inconveniente de que la edición no incluya el libreto, por lo que se pierde gran parte de la sustancia de la composición.

Al frente de la excelente interpretación está Joseph Keilberth, director cuyo valor hay que ir colocando en su debido lugar, como están confirmando las recientes reediciones de sus grabaciones (la presente, que no había sido publicada en España, fue realizada en 1969). El sentido de la forma y de la construcción da a la versión una enorme coherencia, aumentada por una verdadera recreación del espíritu que subyace en la composición y una auténtica posesión de la compleja personalidad del orfebre. Un dramatismo serio y profundo, sin detalles superfluos, consigue gran autenticidad. Es curioso que un director que se suele decantar por los aspectos más románticos de las obras muestre aquí unos signos de radical e inconfundible modernidad. Keilberth ha cuidado mucho la realización orquestal, y consigue el máximo rendimiento de la Orquesta, notable pero no magnífica agrupación.

Dietrich Fischer-Dieskau ofrece como «Cardillac» una más de sus ya numerosas creaciones. Expresa de modo idóneo el carácter enfermizo y violento del orfebre, y también refleja adecuadamente la dulzura paternal hacia su hija. Este personaje está interpretado por Leonore Kirschstein, interesante voz dramática, no siempre dominada. Donald Grobe aborda con gran sensibilidad y sentido del canto el personaje del «oficial». Elisabeth Söderström, como la «Dama», es aun auténtico regalo; su escena en solitario, con un monólogo muy bello, se convierte en una página de antología, gracias a la inteligencia de la soprano sueca, su magnífica técnica y su capacidad expresiva.

La grabación es buena, pero acusa los años transcurridos. El prensado, muy correcto. Una vez más, y precisamente por ser un título desconocido, hay que recomendar muy vivamente su audición. El placer puede estar ase-

gurado y el conocimiento de Hindemith, indudablemente aumentado.—**RAFAEL BANUS**.

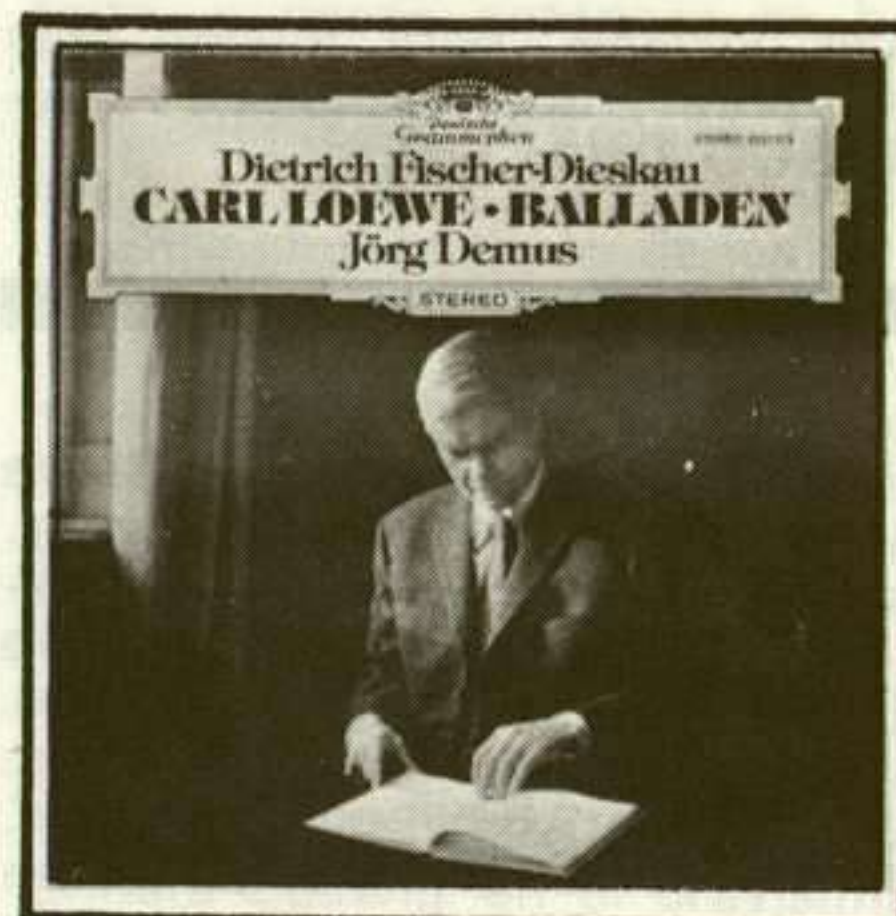
LOEWE: 11 Baladas. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Jörg Demus, piano. Deutsche Grammophon 2531 376. Importación.

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

La balada es una composición lírica narrativa, que aparece en todos los países europeos, variando en cada uno de ellos, pero manteniendo unas bases comunes (rima, asonancia, aglomeración de datos en el episodio final —expuesto de forma apresurada—, paralelismos, reiteraciones; carácter dramático). Por interés de los estudiosos de los géneros medievales aparecería en el siglo XIX la denominada balada romántica. En Alemania tiene un gran auge a partir de la balada de Ludwig Bürger **Lenore** (1773), que marcaría las pautas del género; anteriormente, se había iniciado un interés por la balada escocesa, desde la recopilación de poesía popular **Reliquias de poesía antigua** (1763), realizada por Thomas Percy. J. Herder, uno de los principales teóricos del romanticismo alemán, recaló la importancia del género; esta idea influyó en los poetas del «Sturm und Drang», principalmente sobre Goethe, que escribieron narraciones en versos, informando de acciones históricas y leyendas. El fuerte impacto rítmico y la buscada musicalidad expresiva del lenguaje necesitaban inevitablemente música. Y así nació uno de los más importantes subgéneros dentro del Lied.

Carl Loewe (1796-1869) ha pasado a la historia de la música por sus composiciones sobre baladas. Autor también de obras corales (el oratorio **Gutenberg**), orquestales, de cámara, etc., actualmente olvidadas, sus baladas son consideradas novelas breves construidas con medios musicales. También se ha señalado el carácter dramático y cuasi-escénico de las mismas, logrado por la abundancia de diálogos y por la propensión hacia el efectismo, así como por el cuidado en el retrato de los personajes que intervienen en el relato. En Loewe, la balada se convierte en una auténtica forma musical, con sus propios elementos.

La primera obra de Loewe editada (**Op. 1** núm. 1) es **Edward**, texto del citado Herder —traducción de un poema popular escocés—, que también pusieron en música, entre otros, Brahms y Chaikovsky, ambos en forma de dúo. En Loewe resulta más teatral, por el efecto de la repetición de la interjección «¡OH!» a modo de estribillo, intensificando cada una de las estrofas que sirven de expresión al terrorífico tema del parricidio; por el contraste entre «forte» y «piano» y por el estilo declamatorio, más próximo al recitado que al canto. A continuación publica una versión del célebre **Erkönig** de Goethe, com-



parable con la obra de Schubert sobre el mismo poema, ambas en Sol menor, aunque la trágica interiorización final de Schubert es la antítesis de la estentórea conclusión de Loewe; también en éste destaca la caracterización de los cuatro personajes que aparecen, así como el lirismo —más reposado y embriagador que en Schubert— que rodea a las apariciones del rey, y la gran facilidad para el efecto expresivo. La tercera es **Herr Oluf**, de Herder, según una saga nórdica. Una introducción que se podría calificar como excesivamente pegajosa y estereotipada sirve para calificar el efecto de cabalgar. Destaca, sin embargo, la capacidad de creación de un ambiente fantástico, lleno de elfos y de genios del bosque, reflejando adecuadamente el clima de irrealidad. **Der Mohrenfürst auf der Messe**, que relata la actuación en un circo de un príncipe moro capturado en una batalla, comienza con una descripción musical del ambiente llena de realismo, y después alcanza niveles conmovedores en el reflejo de la doliente figura del príncipe y sus añoranzas. **Archibald Douglas** es, posiblemente, la obra maestra dentro de las baladas de Loewe. Resulta ser un compendio de los métodos más utilizados por el compositor en páginas anteriores: el épico, el dramático, el lírico, la armonía alternante entre modos mayor y menor, la fuerza expresiva, etc. La unidad conseguida por la descripción del paisaje y de los acontecimientos se aúna a una emotiva caracterización de los personajes (especialmente del protagonista, Archibald Douglas, de noble humanidad), para conseguir una composición en la que todos los elementos se funden de modo escasamente artificial. A ello contribuye sin duda el texto, de Theodor Fontane, uno de los principales escritores de baladas, y quizá el único que, en su tiempo —hacia mediados del siglo XIX— pudo dotar de cierto poder artístico a un género en sí algo decadente y fuera de época. Otros Lieder de Loewe no poseen este carácter narrativo de las baladas. Es el caso del conjunto de obras sobre poemas de Friedrich Rückert: Loewe también sabe expresar intimidad, sinceridad y recogimiento en **Süsses Begräbnis** (**Dulce entierro**), con una mirada hacia la romanza italiana; humor, en **Kleiner Haushalt** (**Pequeña casa**), de ritmo gracioso, con imitaciones onomatopéyicas de sonidos de animales, un acompañamiento pianístico ornamentado y

pictórico y un ejercicio de destreza verbal, que termina en un contraste amargo y serio, con la aparición de la imagen de la muerte; y también, **Hinkende Jamben** (Yambos cojos), en el que refleja de modo muy adecuado la finura del humorismo del poeta, que juega de modo muy hábil con el lenguaje. **Meesleuchten** (El brillo del mar) posee un bello melodismo. **Der Schatzgräber** (El buscador de tesoros), sobre Goethe, es la posibilidad de la realización de un retrato con medios que no son los habituales en Loewe: el protagonismo pasa a primera persona (ya no hay narrador), y es su compleja personalidad la que debe reflejarse en la música; una actuación hacia dentro, hacia el individuo, realizada con bastante fortuna por un buen conocedor de los sentimientos humanos.

Dietrich Fischer-Dieskau y Jörg Demus habían grabado hace algunos años dos discos con baladas de Loewe (DG, no en España). La frecuentación de estas obras, pues, no les presenta dificultades. El barítono puede encontrarse a sus anchas en ellas, por su proclividad a la sobreactuación (excesiva en el caso de **Der Schatzgräber**). Siempre sabe extraer el completo partido y realizar cuidadas personificaciones de los personajes, de algunos de los cuales —Archibald Douglas, Edward— logra auténticas creaciones. A pesar de la edad (el registro es de 1982), consigue mantener en todo momento el control vocal, necesario en obras con bastante contenido operístico —en cuanto a efectos vocales, algunos gratuitos—. Consigue dar valor a todas las partituras, incluso a la balada **Tom der Reimer** (Tom el poeta), también de Fontane, bastante cargada de naftalina. En las páginas más líricas, su sensibilidad es abrumadora. Jörg Demus aborda con suficiencia el piano generalmente más efectista que refinado (aunque hay momentos exquisitos) de Loewe. Realiza de modo magnífico el vigor de **Herr Oluf**, **Erkönig** y **Edward**, los adornos de **Kleiner Haushalt**, el dramatismo de **Der Schatzgräber** y la ironía de **Hinkende Jamben**.

La grabación otorga el relieve espectacular a unas obras que lo necesitan. El piano es recogido con bastante plenitud, y la voz corre con naturalidad. El prensado contiene molestos ruidos de fondo, no permanentes. Se incluyen los poemas en alemán y en inglés, como viene siendo habitual en discos de importación. En resumen, una inmejorable oportunidad para conocer un autor de cierta importancia para el desarrollo del Lied alemán.—R.B.I.

MAHLER: Ciclos de Lieder: Des Knaben Wunderhorn; Kindertotenlieder; Lieder eines fahrenden Gesellen; Das Lied von der Erde; Ich bin der Welt abhanden gekommen, de los Rückertlieder. J. Baker, W. Berry, R. Kollo, Ch. Ludwig, F. von Stade. Orquestas Filarmó-

nica de Nueva York, Israel y Londres. Directores: Leonard Bernstein y Andrew Davis. CBS 79355, 3 discos. Importación.

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

Me parece una idea excelente por parte de CBS la de agrupar en un álbum la casi totalidad —sólo faltan 4 de los Rückertlieder— de los lieder con orquesta de Mahler, por el carácter de discoteca básica que tienen. Por tanto, desde este punto de vista, este álbum es de absoluta recomendabilidad, aunque no todas las versiones rayen a la misma altura. Veamos.

De los **Knaben Wunderhorn** no existía ninguna versión disponible, descatalogada hace tiempo la de George Szell con Elisabeth Schwarzkopf y Dietrich Fischer-Dieskau y considerada como de referencia. La dirección de Bernstein se mueve por otros derroteros. Resalta, frente a la de Szell, su incisividad, dramatismo, que en algunas canciones viene muy bien (**Revelge**, **Des Antonius von Padua Fischpredigt**, **Verlor'ne Müh**, **Der Schildwache Nachtlied**, **Der Tamboursg'sell**, etc.), pero en otras se echa en falta un mayor lirismo y sabor popular, presentes siempre en la dirección de Szell (**Lob des hohen Verstandes**, **Wer hat dies Liedlein erdacht?**, **Rheinlegendchen**). Christa Ludwig está pletórica de facultades vocales e impresionante desde el punto de vista dramático, aunque no hace olvidar del todo a Elisabeth Schwarzkopf. Walter Berry, con una voz menos pura que la de Fischer-Dieskau, está también espléndido desde el punto de vista dramático. La Filarmónica de Nueva York está soberbia. La grabación es magnífica. Se incluye también la canción **Urlicht**, perteneciente a la **Segunda Sinfonía**, de la que Christa Ludwig y Bernstein ofrecen una versión impresionante.



Kindertotenlieder. Es una versión que llama la atención desde el principio por su cuidado en el fraseo y en el tratamiento orquestal —espléndida la Filarmónica de Israel—, su perfecta dosificación dinámica y su falta de concesiones al sentimentalismo. Es una interpretación como vista desde el más allá en la que la compenetración entre Janet Baker y Leonard Bernstein es total. Para mi gusto, la mejor versión de las existentes actualmente de esta obra. Grabación soberbia.

Lieder eines fahrenden Gesellen. El único lunar de este álbum. La dirección de Andrew Davis es muy correcta, pero Frederica von Stade está bastante blanda e insípida en la expresión y su voz no es la más adecuada para esta obra. Peor aún en **Ich bin der Welt abhanden gekommen** de los Rückertlieder, que requiere una voz de más peso y mayor dramatismo. La grabación es muy buena. Versiones recomendables para estas obras: Janet Baker/Barbirolli o Fischer-Dieskau/Furtwängler.

Das Lied von der Erde. Bernstein, Christa Ludwig y René Kollo, conjuntamente, realizan una versión desbordante que va ganando en intensidad. La Filarmónica de Israel, en esta ocasión, no está a la misma altura. A pesar de ello la versión es plenamente recomendable. La grabación, de un concierto en directo, es algo menos buena que las anteriores.—T.

MASSENET: Esclarmonde. Joan Sutherland (Esclarmonde), Giacomo Aragall (Roland), Huguette Tourangeau (Parseis), Clifford Grant (Phorcas), Louis Quilico (Obispo), Ryland Davies (Eneas), Robert Lloyd (Cléomer). Coro John Alldis. Orquesta National Philharmonic. Director: Richard Bonyngue. Decca 9-90032.1, 3 discos. Importación.

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

Tras el gran éxito de su estreno en 1889 en la Opera Cómica de París, y 91 representaciones en sólo 8 meses, **Esclarmonde** quedó prácticamente relegada al olvido, en parte propiciado por el propio Massenet después de la muerte de la soprano norteamericana Sibyl Sanderson, que al parecer, contaba con un extenso registro de 3 octavas, y para quien había creado el papel. Fue compuesta con posterioridad a **Manon** y a **Werther** (aunque esta última se estrenó después), y supone un importante cambio con respecto a su música anterior: con la influencia de Wagner, a quien Massenet admiraba profundamente, la orquestación se hace mucho más rica y espectacular, introduciendo también la singularidad del «leitmotiv» (se cuentan hasta siete principales «motivos» a lo largo de la ópera), no hallándose ya la gracia y delicadeza de **Manon**. Con todo, la música conserva la esencia y personalidad del compositor, con recitativos melódicos precediendo arias y conjuntos líricos, y con magníficos efectos dramáticos y teatrales. Encierra, finalmente, algunos de los momentos más bellos de toda la música de Massenet, con lo que resulta plenamente justificado revivirla, a pesar de las dificultades que supone reunir siete cantantes principales (soprano, 2 tenores, mezzo-soprano y 3 barítonos-bajos), aparte de las considerables exigencias del papel de la soprano.

La versión que se nos presenta data de 1976 y es muy interesante. La dirección de Bonyngue es emotiva, de mucha claridad y brillantez, con buen acierto en los «tempi», y maestría técnica, estando muy bien logrado el balance entre la orquesta y los cantantes. Sutherland acomete el difícil rol de «Esclarmonde» con dignidad y notable acierto. Siendo patentes algunos defectos, tales como la turbidez de la emisión, asperezas y trémolos en la zona del paso, languideces en el fraseo y cierta falta de entrega en el primer acto, son de admirar, sin embargo, su dominio de la coloratura, la belleza de sus portamentos y dulzura al apianar, la brillantez y facilidad de los sobreagudos a pesar de no estar ya en plenitud de facultades vocales, y finalmente una progresiva mayor expresividad y entusiasmo a medida que avanza la obra. En Aragall destaca la riqueza de timbre y el mordente e intensidad de su voz, la brillantez de los agudos, su facilidad para apianar, y su emotividad. El fraseo, sin embargo, no es suficientemente amable y fluido, y su pronunciación del francés deja mucho que desear, existiendo además tirantezas y oscuridades en el paso. Excelente el bajo Louis Quilico en el papel de «Obispo de Blois», de voz noble y amplia, vibrante el agudo, fluido el centro y muy expresivo. También magnífico Robert Lloyd como Cleomer, Rey de Francia, voz enérgica y brillante, con graves timbrados. Algo menos bien, Clifford Grant, que encarna al Emperador «Phorcas», padre de «Esclarmonde», de centro noble pero con graves muy apagados; expresivo y con más nervio en la segunda mitad de la ópera. La mezzo Tourangeau, que representa a «Parseis», hermana de «Esclarmonde», pasee un bonito centro lírico, pero cambia mucho de color y engola en los graves. El tenor Ryland Davies, de voz muy lírica, correcto y convincente en el papel bastante importante de «Eneas», el caballero bizantino prometido de Parseis. El Coro John Alldis, excelente.

Se acompaña un encarte bastante completo, con libreto en francés y traducción al inglés, fotos e interesantes artículos de Bonyngue y Jeremy Commons. La calidad técnica del disco es muy buena, con presencia y profundidad de sonido, bien balanceados graves y agudos, silenciosos los surcos. En su conjunto, es un álbum recomendable, por su alto nivel de calidad y por el interés de llenar una importante laguna en la discografía existente.—F.Ch.M.

MOZART: La Flauta Mágica. Peter Schreier, Margaret Price, Luciana Serra, Kurt Moll, Theo Adam, Mikael Melbye, Maria Venuti, Armin Ude, Robert Tear, Marie McLaughlin, Anna Murray, Hanna Schwarz. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. Director: Sir Colin

Davis. Philips 411 459-1.8, 3 discos. Digital. Importación.

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

Una puntuación de 4 estrellas (que equivaldría a un 8 académico) es un resultado mucho más que apreciable, incluso sobresaliente, para una ópera de las dificultades de **La Flauta Mágica**, donde los elementos en juego y las posibilidades de realización son tantos que conjugarlos todos de manera perfecta debe darse una vez cada 20 años, hablando de grabaciones discográficas. Así entre esas cimas sólo podemos contar Karajan I (EMI, 1950), Böhm II (DG, 1964) y Klemperer (EMI, 1964). Sir Colin Davis apunta muy alto, y supera las otras dos grabaciones digitales que conozco (Karajan II y Haitink), pero no creo que pueda situarse entre aquellos grandes mencionados, aun cuando es la mejor interpretación grabada desde 1964.

Davis ha optado por reunir los mejores cantantes disponibles para la labor: lástima que los mejores de hoy no sean como los de ayer. Peter Schreier es la estrella máxima: su estudio del papel de «Tamino» es hoy insuperable, matizando todos los detalles posibles, lo que hace de su interpretación un auténtico bordado de artesanía. Así, su aria «Dies Bildnis» es un completo tratado de maestría en el canto mozartiano. Lástima que su voz no sea más bella, pues tiene tendencia a «abrirse» mucho en el agudo.

Margaret Price hace una «Pamina» excelente. La dificultad de este papel estriba en su ambivalencia: desde escenas en las que aparece como una niña despistada hasta escenas de genial dramatismo (en el aria «Ach, ich fühle es» y al principio del Finale del 2º Acto). La Price no convence mucho en las primeras (pues pocas saben «situarse» en tal papel), pero realiza una gran creación en las segundas. Es, pues, una de las mejores «Paminas» del disco.

Parecidas circunstancias rodean el rol de la «Reina de la Noche». No debe limitarse a una soprano de coloratura: debe abarcar desde el Fa3 al Fa5 y afrontar las terribles agilidades del aria «Der Hölle Rache» (2º acto) y las no menos difíciles de «O zittre nicht» (1er. acto). Aparecer como una madre desgraciada y llorosa, y como una terrible tirana vengadora y sedienta de sangre. La elección de la italiana Luciana Serra es bastante acertada: logra dar credibilidad a la primera, otorgando un particular «pathos» al recitativo del aria núm. 4. No tan convincente está en el aria núm. 14, pero se agradece su voz cálida y con un mínimo de «cuerpo», no una mera voz blanca que ametralla notas increíbles.

El «Papageno» de Mikael Melbye está bien cantado, con elegancia, por medio de un bello instrumento vocal. Es, pues, una lección de canto. Pero, ¿es acaso «Papageno» un personaje elegante, que pronuncia de manera aristocrática, incluso solemne? Creemos que no, y nos tememos

que esta sea la parte de culpa del director, pues el barítono Mikael Melbye es demasiado joven para ofrecer mucho más de lo que el director le pida: incluso la (injustamente) criticada interpretación de Fischer-Dieskau, tan noble, era bastante más picante y divertida (Böhm II). Otro personaje tragi-cómico, «Monostatos», es servido con mucha propiedad por Robert Tear, que es un cantante muy superior a los que normalmente han grabado este papel. Muy bien las tres «Damas» (aunque continúan insuperadas las de Klemperer) y los tres «Genios» (por niños del Kreuzchor de Dresde). Muy bien también el Coro de la Radio de Leipzig.

Reservo para el final de entre los solistas vocales a los dos bajos: Kurt Moll («Sarastro») y Theo Adam («Orador»). El primero, con su voz cálida, redonda y brillante, sólo tiene que aplicarse, ayudado de una inmejorable técnica, a regalarnos con un «Sarastro» elegante, prototipo de serenidad y sabiduría, excelentemente apoyado (aquí sí) por Colin Davis. Y Theo Adam, antiguo miembro del Kreuzchor, como Schreier mismo, parece que desde tiempos lejanísimos haya encontrado la manera de hablar como sacerdote-orador a un joven impetuoso. El dúo «Tamino»/Orador (Schreier/Adam) me parece uno de los más logrados (junto con el de Wunderlich/Hotter, en Böhm II); su escucha es una auténtica delicia y su mutua compenetración (tan abundante en coincidencias en la historia del disco) es aquí inmejorable.



Por fin, Sir Colin Davis. Como decía, difícil es empuñar aquí la batuta. Hay que escoger. Davis lo hace, y opta por una visión solemne, de tiempos relajados en general, que está más cerca del AUTO masónico que del infantil divertimento vienés. Pero ocurre que **La Flauta Mágica** es ambas cosas, y el no ver ello va en detrimento aquí del elemento cómico, tan necesario para no hacer que la obra se ESCORE peligrosamente. No obstante, Davis es apreciable, y mejor, por ejemplo, que Karajan II (DG). Tiene sentido de lo mozartiano, y no conduce de manera pesada ni monótona. Pero ¡hay algo más! Ya desde la obertura se respira ese ambiente noble, solemne, propio del templo de «Sarastro», pero deja fuera de lugar la maldad de la «Reina» o la simplez de «Papageno». Parece como si Davis hubiera querido acercarse al ambiente, por ejemplo, de **La Clemenza di Tito**. En

fin, quizás el lector recuerde un disco de oberturas de Mozart, del mismo Davis, grabado en 1962 (y reeditado en serie económica: EMI 037-001552), pues es interesante comparar aquella de **La Flauta Mágica** con la actual: ya en 1962 se apuntaba una visión pausada y solemne, pero que en 1984 ha llegado a su plenitud. ¿Por ello Davis ha tardado tanto en grabar la ópera completa? ¿Es ésta su visión acabada?

La grabación es excelente, muy limpia, aunque un poco menos buena que algunos de los digitales más asombrosos. Pren-sado excelente.—S.B.S.

MOZART: Conciertos para violín y orquesta Sinfonía Concertante para violín y viola, K. 364. Arthur Grumiaux, violín. Arrigo Pelliccia, viola. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Colin Davis. Philips 6768 365, 3 discos. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Este álbum es un eslabón más dentro de la serie de importaciones con que nos viene obsequiando últimamente Philips, integradas una gran parte de ellas por grabaciones que no aparecieron en su momento en nuestro país y que ahora, tras, como en el caso que nos ocupa, 22 años de espera, vemos por fin publicados por estos lares.

Arthur Grumiaux ha sido, sin duda, uno de los más beneficiados por esta política, aunque, a tenor de lo escuchado (Bach, Corelli, Telemann), no existe una relación directa entre la calidad interpretativa y el interés o las razones que han aconsejado su publicación. Estos **Conciertos** para violín de Mozart, considerados como modélicos por la siempre desconcertante y cada día más despistada crítica inglesa, fueron probablemente una interesantísima opción en la fecha de su publicación (1962), pero ha llovido mucho desde entonces y esa primacía es hoy ostentada y compartida por otras versiones. Y no es sólo un problema de evolución de los intérpretes, ya que en estos años el violinista belga conoció quizás su mayor madurez interpretativa y su plenitud técnica, ambas venidas vertiginosamente a menos en los últimos años. Sí lo es probablemente en lo que se refiere a Colin Davis, admirable director mozartiano, que, editadas por la misma firma, nos ha obsequiado últimamente con señeras interpretaciones de cuatro **Sinfonías** del genio salzburgués, amén de sus justamente elogiadas versiones de varias de las óperas de éste (**Cosi, Clemenza** y, más recientemente, **Flauta Mágica**).

El «quid» se centra, pues, fundamentalmente en Grumiaux, un músico extraño capaz en cualquier momento de lo mejor y de lo peor. Así, en el álbum que ahora comentamos es fácilmente apreciable un muy desigual nivel

interpretativo, marcado en sus extremos por la **Sinfonía Concertante** (el más bajo) y el **Concierto núm. 1** (el más alto). Grumiaux exhibe continuamente la que quizás sea su mejor virtud como violinista, esto es, una extrema belleza sonora, increíble en los registros medio y agudo y algo disminuida en la cuarta cuerda, en la que el sonido se emborrona ligeramente. El resto de aspectos puramente técnicos —afinación, articulación, «legato», «spiccato»— son, asimismo, resueltos admirable y espontáneamente por aquél (excelente la cadencia del primer movimiento del núm. 5). Sus desaciertos hemos de buscarlos entonces en lo estrictamente musical y, en este sentido, Grumiaux se nos revela una vez más como un violinista escasamente comunicativo, falto de gracia y correcto en demasía. Su dinámica es excesivamente monocorde y su imaginación parece taponada por una estricta dependencia de la partitura. No faltan, claro está, en un violinista de su talla numerosísimos detalles de excelente fraseo (frecuentes en el segundo movimiento del núm. 3, por ejemplo), pero nunca nos encontramos (salvo, quizás, en el **Concierto núm. 1**) con una línea homogénea y lógica de aquél. La ejecución es prácticamente en todo momento impecable, pero no hallamos una clara definición estructural de las obras, que nos llegan compactas —en el peor sentido— y faltas de una mayor diferenciación formal (este problema queda claramente de manifiesto en movimientos como el «Tempo di minuetto» del núm. 5, en el que encontramos diversas secciones claramente diferenciadas en las que es necesario lograr una diáfana distinción entre las mismas a la vez que conseguir, con ayuda de la elección de los «tempi» justos, un perfecto engarce entre ellas. Todo ello comporta la obtención de unas versiones técnicamente admirables pero musicalmente algo anodinas y faltas de interés.

La labor de Colin Davis se sitúa en las antípodas de los postulados interpretativos de Grumiaux. Es una dirección viva, fogosa y extrovertida, pero quizá lo sea en exceso, contribuyendo ese continuo IR HACIA DELANTE a esa escasa diferenciación estructural a la que nos referíamos más arriba. El contraste con las intervenciones solistas de Grumiaux es tan acusado que a veces las entradas del «tutti» orquestal se nos aparecen como un auténtico estallido de fuerza y empuje a pesar de limitarse a traducir pentagramas de un fuerte contenido galante y nada dramático. En cualquier caso, se identifica en Davis al extraordinario director mozartiano actual, éste sin duda más idiomático y maduro que aquél, impetuoso y, en el mejor sentido del calificativo, basto.

En suma, integral interesante más como curiosidad histórica que por sus propios y característicos valores. Los dos primeros **Conciertos** aún podrían competir con las mejores versiones actuales, pero no así los tres últimos y, sobre todo, la **Sinfonía Concertante**, en la que tanto Davis —li-

neal y discursivo— como Grumiaux —ñoño e intrascendente— y Pelliccia —inseguro y falto de técnica y estilo—, fracasan estrepitosamente en una obra maestra que rebosa poesía y drama a partes iguales.

Alternativas recientes son las dos integrales de Zukerman (ambas en CBS), la de Menuhin (EMI Acorde), con preferencia por la segunda de Zukerman, la mejor interpretada y la que mejor suena. El sonido de la aquí comentada está claramente manipulado (su presencia sonora es excesiva), lo que no evita una cierta artificialidad y una saturación molesta en varios pasajes orquestales. Las notas, como ya viene siendo triste costumbre en los álbumes Philips, raquícas y faltas de interés.—L.C.G.

SCHUMANN: Tercera Gran Sonata Op. 14. Novellette Op. 21/8. Romanza Op. 28/2. Allegro Op. 8. Marc Raubenheimer, piano. Decca 414035-1. Digital.

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

Hace poco se ha cumplido un año de la muerte de Marc Raubenheimer en accidente de aviación. La muerte es muchas veces el origen del mito, y muchas veces, como en el caso de este intérprete, las excesivas alabanzas nos predisponen ya en su contra. Reacción muy humana precisamente contra la mitificación, pero que se ha desvanecido al escuchar este disco.

Dentro de la desgracia que supone haber perdido un pianista de su talla, hemos tenido la suerte de recibir este legado de quien fue una gran promesa. Efectivamente, así se le puede calificar a Raubenheimer después de haber escuchado su interpretación de la **Tercera Gran Sonata Op. 14**. Hasta ahora existían pocas versiones de esta obra y ninguna satisfactoria. Con ésta se puede completar ya un ciclo formado por las versiones de la obra para piano de Schumann de Arrau y Frankl, pero que habían dejado precisamente el hueco de esta **Sonata**: el primero, porque no la incluía, y el segundo porque realizaba una versión desastrosa.

Muy inteligentemente aborda Raubenheimer esta obra, de gran dificultad técnica e interpretativa, lo que le ha hecho permanecer relegada por los intérpretes, quizá por la oscuridad de su comprensión, a lo que contribuye la combinación de la inspiración propia de una época juvenil y la extravagancia de su conclusión ya en plena madurez, cuando comienza a despuntar la neurosis.

El entusiasmo sin caer en la grandilocuencia, cuando el piano tiene que ser elocuente, es la característica más acentuada de toda la interpretación, junto con una sensación de placidez por la facilidad con que pasa de la tensión al relajamiento, de la crispación a

la flexibilidad que, si dentro de lo interpretativo marca un nivel difícil de alcanzar, en la técnica se traduce en una perfección suma. Sobre todo en los tiempos primero y cuarto, estrechamente emparentados con aquel mundo fantasmagórico de la **Kreisleiriana** y la **Fantasia Op. 17**, donde aquella tensión se manifiesta con un carácter mucho más agudo.

En la **Novellette Op. 21/8** nos presenta una muestra de lo que podía haber sido una grabación de la serie completa de estas piezas, con un sutilísimo desvelamiento de su estructura polifónica, un aprovechamiento al máximo de las bellezas contrapuntísticas que encierra y una sabia dosificación de las posibilidades sonoras del piano, sin temor al empleo del pedal cuando hay que utilizarlo a fondo y suprimirlo cuando se debe. Resultan magníficas las transiciones hacia los distintos planos sonoros, que dan lugar a la percepción de un espacio musical expresivamente riquísimo con su deslizamiento de unas a otras como zonas interiores y exteriores de la conciencia, además de un concepto dinámico equilibradísimo en cuanto al ritmo. Puede decirse que es un modelo de interpretación.



La **Romanza Op. 28**, dentro del conjunto de piezas que reúne esta grabación, realizada a base de tomas completas, representa un momento de solaz lírico para dar luego el salto hacia el electrizante **Allegro Op. 8**, después de la agitación emocional de la **Novellette**. La **Romanza**, ya por el significado de la propia palabra, le indica el camino a seguir en su carácter contable, y en ella despliega Raubenheimer toda su musicalidad, que no es poca. El piano canta libre, sin grandes dificultades técnicas, y la vena lírica de Raubenheimer fluye con serenidad y sin ameneramiento dentro de un auténtico y sincero sentido de lo que es el sentimiento romántico.

Otra de las joyas de este disco es la nueva versión que se realiza del **Allegro Op. 8**. Obra que parecería por su carácter originaria de la última época de Schumann, con pasajes que evocan el mundo aterrador de algunos de los últimos **Intermezzos** de Brahms, la visión atormentada de Raubenheimer no desmerece en absoluto de aquel carácter, sabiendo expresar la ironía, el sarcasmo y la desesperación tan sinceramente como lo hace ante-

riormente en la **Romanza** con los sentimientos más nobles. Es asombrosa la utilización de los recursos técnicos del «perlé» y el «glissando», así como la solución de las dificultades de ejecución y rítmicas, lo que produce una sensación de comodidad en el oyente por la impresión de facilidad.

En conclusión: pocas veces logrará un pianista llegar, como Raubenheimer, hasta el fondo del alma del oyente interpretando a Schumann, y nunca lamentaremos bastante su pérdida.

La grabación en digital es de una calidad excelente y favorece la magnífica labor de Raubenheimer.—J.L.B.M.

J. STRAUSS II: El Murciélago.

Hermann Prey (Eisenstein), Julia Varady (Rosalinde), Benno Kusche (Frank), Iwan Rebhoff (Orlofsky), René Kollo (Alfred), Bernd Weikl (Dr. Falke), Ferry Gruber (Dr. Blind) Lucia Popp (Adele), Evi List (Ida), Franz Muxeneder (Frosch), N. Lugowoi (Ivan). Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. Director: Carlos Kleiber. Deutsche Grammophon 2707088, 2 discos. Importación.

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

Esta nueva versión de la más genial de la operetas vienesas, basada su trama en la comedia francesa de Meilhac y Halévy «Le Reveillon», y con libreto de Haffner y Richard Genée, está dirigida con notable acierto y correcto y estilo por Kleiber, ofreciendo además un atractivo reparto de cantantes. La dirección es ante todo brillante y animada, sensible y con muchos contrastes en la medida, lo cual le confiere mucha agilidad y eficacia, dentro de un marco de sencillez, nitidez tímbrica y buen gusto, sin pecar de excesiva aparatosisidad ni de falsa grandiosidad. En la Obertura, no obstante, hay que señalar que la intervención del oboe al comienzo resulta bastante afectada, por ser el sonido excesivamente acaramelado y rebuscado.

Un aspecto singular de la versión es la gran calidad de los diálogos, realizados con mucha habilidad y espontaneidad, junto con unos efectos especiales muy bien logrados, escuchándose con nitidez los pasos y otros ruidos de la escena, aunque sin excesos que perturben la continuidad de la música. Es lástima que no se incluya la traducción al castellano del libreto, muy necesaria en estos casos.

En cuanto a la selección del reparto, se ha incurrido a mi modo de ver en un grave desacierto, que es el «Príncipe Orlofsky» de Ivan Rebhoff, papel habitualmente interpretado en nuestros días por mezzo-sopranos, y que en esta versión, seguramente siguiendo alguna antigua tradición, es asumido por un bajo, que canta adoptando voz de tiple, exagerando el aspecto cari-



caturo y bufonesco del personaje, lo cual resulta bastante grotesco, y en mi opinión —si bien hay que reconocer que lo realiza con mucha habilidad— está totalmente fuera de lugar.

Respecto al resto de los cantantes, hay que destacar la magnífica labor de Hermann Prey, que encarna con gran maestría, vivacidad, ductilidad e intencionalidad, el papel de «Eisenstein», excelente en el fraseo y en el matiz, y con voz rotunda, brillante y homogénea. Julia Varady es una «Rosalinde» muy convincente, de voz bella, amplia y timbrada, sutil y graciosa en la interpretación, con bellos pianísimos, que contrastan con los generosos agudos, mientras que en los sobreagudos no se encuentra cómoda. René Kollo, cantante inteligente, de voz vibrante, ancha y atractiva, aunque algo parco en la expresión, es un «Alfredo» espléndido, y Lucia Popp, muy delicada, expresiva y musical, excelente y espontánea en el papel de Adele. Bernd Weikl («Dr. Falke»), voz noble y timbrada, muy seguro, expresivo, y teatral. Correcto también Gruber como «Dr. Blind».

La versión comentada, a pesar de sus considerables aciertos, no alcanza sin embargo el nivel de la de Boskovsky/Sinfónica de Viena (EMI), dirección más plétórica, y con un reparto de cantantes prácticamente insuperable: Diekau, Gedda, Rothenberger, Fassbaender, Dallapozza, Berry, Otto Schenk y Renate Holm.

La calidad del sonido es muy buena, de mucha nitidez, profundidad y contraste, y sin ruidos de fondo. Se acompaña un encarte con el libreto en alemán, con traducciones al inglés y al francés y con un interesante artículo de K.H. Ruppel.—F.Ch.M.

TEJEDA, Alonso de: 12 Motetes. Capilla Clásica de León. Director: Angel Barja. CBS, CSP LSP 15553.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Los doce **Motetes** o **Canciones sagradas** que contiene este interesante disco son una prueba evidente de la exquisitez del arte compositivo de Alonso de Tejada, polifonista zamorano que vivió entre los años 1556 y 1628.

Para quien este escribe se trata de un auténtico descubrimiento, y lo primero que debo reseñar es el gozo enorme que produce escuchar grabaciones de esta naturaleza, que cubren lagunas incomprensibles de nuestro rico legado musical.

La Caja de Ahorros Provincial de Zamora ha asumido la edición del disco que comentamos y que se escucha con verdadero placer. Alonso de Tejada compone con mano maestra y su arte polifónico compite, con total naturalidad, con el de los grandes maestros de la época, entre los que, lógicamente, hay que incluirle en justicia. Hombre viajero, sensible y culto, se puede reconocer en sus obras las claras influencias del estilo europeo de la época.

Remito al lector a las muy atinadas observaciones que en los comentarios que acompañan al disco realiza Dionisio Preciado, en los que, en definitiva, se llega a la conclusión de que el estilo del maestro zamorano, con las dosis propias de austeridad típica del españolismo de la época, consigue unos resultados excelentes. Notable es el dominio técnico de las voces y del juego polifónico y la amplia libertad en la utilización de tales recursos, diferentes entre sí, lo que hace concluir que los **Motetes** se corresponden a distintas etapas compositivas.

La interpretación de estas obras corre a cargo de la Capilla Clásica de León, que tras una preparación importante, obtiene resultados sonoros muy aceptables, especialmente en lo que se refiere a expresividad. Barja mueve la Capilla con destreza, echándose de menos, en ocasiones, una mayor dosis de flexibilidad. En cualquier caso es apreciable la mejoría del grupo respecto a grabaciones anteriores, y su labor hay que calificarla, en conjunto, de notable.

Especial mención merece la presentación literaria del disco, a la par de interesante, completa y esclarecedora respecto a un músico y su obra, seguramente desconocidos para la mayoría. Divididos en cuatro apartados, estos comentarios recogen una biografía del compositor, enmarcada en su entorno, un análisis de su obra musical, y sobre los propios **Motetes** que integran el disco y el texto de cada uno de ellos.

La grabación, realizada por CBS, es correcta, sin que se puedan apreciar las distorsiones típicas en las obras vocales, y el prensado permite seguirla sin ruidos molestos desagradables.

En resumen, un ejemplar interesante por varios conceptos, y específicamente por el descubrimiento de un gran compositor zamorano, un auténtico maestro de capilla de nuestro siglo XVI.—**G.Q.L.I.O.**

VERDI: Il Trovatore. Plácido Domingo, Rosalind Plowright, Brigitte Fassbaender, Giorgio Zancanaro, Evgeny Nesterenko, Anna di Stasio. Coro y

Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia, Roma. Director: Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon 413 355-1, 3 discos. Digital. Importación.

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

Fruto de una cuidadosa investigación y meditación sobre la partitura original, la dirección de Giulini constituye el principal foco de atención de la presente versión, para la cual, según él mismo admite en unos esclarecedores comentarios transcritos en el cuaderno que se acompaña, escogió cantantes que o bien no hubieran hecho antes el papel o bien estuvieran dispuestos a prescindir de prejuicios y rutinas, de modo que pudieran moldearse a su peculiar concepción de la obra. Los resultados de la experiencia son discutibles, pero en cualquier caso la inteligencia y excepcional musicalidad de Giulini, unidas a un elenco de cantantes, coro y orquesta de primer orden, determinan que el nivel de la ejecución sea muy elevado.



Destaca, nada más comenzar, la gran claridad, nitidez tímbrica y empaque sonoro de coros y orquesta. Se crea un clima sombrío y tenso, y toda la interpretación está impregnada de una gran sobriedad, evitándose cualquier exceso pasional y expansión romántica. Sorprenden repetidamente los «tempi» elegidos, por lo general excesivamente lentos, y si bien la dirección no carece de nervio, rotundidad ni de fuerza expresiva, resulta demasiado fluida y poco emotiva, carente de aristas, fragor épico y en general de brillantez, poniendo más énfasis en la búsqueda del clima dramático y de una mayor trascendencia de la música que en la propia expresión melódica. La sobriedad se extiende igualmente a los cantantes, evitando manifestaciones efectistas, limitando las acrobacias vocales, y rehuyendo los finales prolongados. Se omiten la mayoría de los agudos que, si bien no están escritos en la partitura, se han hecho costumbre casi obligada, como el Si bemol del final de la serenata de «Manrico» en el primer acto, el Sol agudo en el aria del barítono y el menos frecuente Do sobreagudo de la mezzo en el largo dúo del segundo acto; pero en cambio se respetan los famosos «Dos» de «la Pira».

Rosalind Plowright reúne las cualidades de una auténtica soprano verdiana; voz grande y extensa, centro carnoso, graves sonoros y algo turbios, agudos timbrados, aunque con más metal de lo deseado y a veces algo abruptos, limpieza en las agilidades, flexibilidad y bellos portamentos. La emisión es correcta y fluida, si bien el color es algo cambiante del centro al agudo, característica frecuente en las voces grandes. Es emotiva y musical, pero le falta aún algo de grandeza de expresión e intuición dramática. Domingo es un «Manrico» excepcional, expresivo y vehemente, encontrándose en un buen momento vocal, con timbre fresco, amplia y uniforme sonoridad, fraseo noble, cuidadoso en el matiz, muy compenetrado con el papel. Como único inconveniente, los «Do» de «la Pira» siguen siendo un poco estrechos y cortos, aunque algo mejor que en anteriores grabaciones. El barítono Zancanaro es una voz noble y timbrada, de bello centro, aunque no muy carnosos los agudos, musicalmente sensible, y comedido en la expresión. No ha sido muy acertada, sin embargo, la elección de la excelente mezzosoprano Fassbaender para el papel de «Azucena», pues resulta excesivamente lírica y algo insegura, faltándole amplitud en el centro y rotundidad en los graves, así como el desgarrar e intensidad dramática que se requiere, si bien es musical y posee una bella línea de canto, y mucha intencionalidad. El bajo Nesterenko, finalmente, es un «Ferrando» magnífico de voz grande y sólida, timbrada, uniforme, dúctil y rica en matices e inflexiones. Los Coros, muy bien, con amplia sonoridad y disciplina.

Técnicamente, la grabación es de una gran calidad, con mucha nitidez y profundidad, con bellos efectos de contraste entre ambos canales, y muy silenciosos los surcos.

La presente versión viene a ocupar un lugar muy destacado entre las grabaciones existentes, que no son muchas, considerando la importancia y popularidad de esta ópera. Dejando aparte las versiones antológicas de Renato Cellini (Bjoerling/Milanov/Warren/Barbieri/Moscona, plantel muy difícilmente superable) y la primera de Karajan (Callas, en plenitud de forma y sencillamente genial/Barbieri/Panerai/Zaccaria, pero fallando en el tenor, un Di Stefano en mal momento vocal, muy abiertos y forzados los agudos aunque valiente en los sobreagudos); y la antigua de Erede (Tebaldi, con gran belleza de voz/Simionato, magnífica/pero fallando también el tenor, un Del Monaco áspero y exagerado; y el barítono, Ugo Savarese, espantoso), entre las más modernas sigue siendo la mejor la de Zubin Mehta, por la dirección y los cantantes (Leontyne Price, vocalmente magnífica y muy expresiva/Domingo, excelente/Cossotto, arrolladora/Milnes, rotundo y dominador/Giaiozzi, muy bien); y en segundo lugar, la comentada. Muy de lejos le siguen, en primer lugar, Bonynge (Pavarotti, bastante convincente/Sutherland, interesan-

te por su flexibilidad en las agilidades pero extraña en el papel/Horne, bello centro y mucha vehemencia, a ratos vulgar/Wixell correcto/Ghiaurov, excelente de voz/la dirección, mediana); en segundo lugar, la nueva de Karajan (Price, peor de voz que con Mehta/Bonisolli, muy mediocre/Obratzova, espléndida de voz, pero algo descontrolada/Cappuccilli, correcto/Raimondi, bien/la dirección muy peculiar y por lo general desacertada); y en tercero Colin Davis (Carreras, muy expresivo/Riccirelli, bastante mal... y la dirección muy mediana).

En resumen, una versión de gran calidad, con una dirección seria, meditada y muy desacomunada, discutible. Sigue siendo preferible Mehta (si se prescinde del flojo sonido). Se acompaña en inglés, francés y alemán, y cuatro artículos interesantes.—**F.Ch.M.**

VIVALDI: 9 Conciertos de cámara. Michala Petri, flauta de pico. Heinz Holliger, oboe. Félix Ayo y Pasquale Pellegrino, violines. Klaus Thunemann, fagot. Christiane Jaccottet, clave. Thomas Demenga, cello. Jonathan Rubin, tiorba. Philips 411 356-1, 2 discos. Digital. Importación.

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

A la vista de los intérpretes reunidos en la grabación de este doble elepé, pocas sorpresas nos podría deparar su audición y casi podríamos decir que se comenta por sí solo. Todos y cada uno de ellos son auténticos especialistas en este tipo de música y los únicos factores que podrían haber comportado la obtención de una versión defraudante —la falta de entendimiento o la heterogeneidad sonora— parecen superados por completo gracias a la probada musicalidad de los mismos y a una, creo que no pequeña, cantidad de ensayos.

Sobre las obras poco podemos decir. Con excepción del **Concierto R 101** —versión camerística y para «piccolo» del **Op. 10 núm. 6**— todos eran para mí desconocidos (—aunque algunos de ellos habían sido ya grabados con anterioridad (y todos, claro está, son magníficos, con el atractivo añadido de su instrumentación



para grupo de cámara. Rescatados de la Biblioteca Nacional de Turín —suponemos que por Michael Talbot, gran especialista y firmante de las escuetas notas que se incluyen en el interior— no son sino una muestra más de la inagotable inventiva melódica y la sabia y fácil construcción formal del músico veneciano.

En cuanto a los instrumentistas, Michala Petri —solista o cosolista en todas las obras— está auténticamente increíble: no sólo su técnica («legato», articulación, agilidad, claridad, «fiato», afinación) es prodigiosa; su sonido es bellísimo, lleno, sin fluctuaciones ni hinchamientos y su fraseo revela una musicalidad fuera de serie; es en suma, una virtuosa «stricto sensu». Poco se puede decir a estas alturas de Heinz Holliger, sin duda el máximo exponente actual del oboe barroco y uno de los representantes más destacados de su instrumento: su magisterio se siente en todo momento y su contribución a la obtención de la homogeneidad sonora final es decisiva. Félix Ayo y Pasquale Pellegrino —aquél antiguo líder de I Musici y éste uno de sus miembros más activos en la actualidad— cumplen admirablemente su cometido; Ayo mantiene intactas su pureza de sonido (tan característica de la escuela italiana), su completísima técnica (impecables los comprometidísimos arpeggios del primer movimiento del Con-

cierto R 92) y su dominio del estilo, y Pellegrino, por su parte, desarrolla a la perfección en sus dos intervenciones su papel de «ripieno», fundido perfectamente su sonido con el de Ayo. Klaus Thunemann es también suficientemente conocido por los aficionados: su intervención aquí es excelente, tanto en sus cometidos solistas (¡qué «staccati» en el tercer movimiento del R 86!) como en los de continuo, en los que siempre se ha revelado como un consumado especialista.

Christiane Jaccottet está extraordinaria e hipercomunicativa en su parte, fresca y rica en los adornos justos: quizás sea éste su registro de mayor calidad. Thomas Demenga —a quien hemos tenido el placer de escuchar en vivo junto a Holliger este verano, pudiendo comprobar «in situ» sus inmensas dotes interpretativas— se muestra una vez más como un idóneo y moderno traductor del bajo continuo, sin que en su labor hallemos asomo alguno de pesantez. Jonathan Rubin, en fin, a la tiorba, tiene magníficos detalles de fraseo en los movimientos lentos, los únicos en que escuchamos su instrumento con toda nitidez.

Se han elegido en general «tempi» muy vivos, lo que hace de la interpretación —grabada en 1983 con un extraordinario y deslumbrante sonido digital— un antídoto inmejorable para el aburrimiento o el mal humor. Discos de obligada adquisición.—L.C.G.

DISCOS CRITICADOS

	Págs.
BACH: Tocatas para clave (Pinnock)	41
BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda (Cuarteto Melos)	41
BRUCKNER: Sinfonías núms. 1 y 2 (Karajan)	43
CHAIKOVSKY: Las Estaciones. Piezas para piano (Engerer) ..	43
CHERUBINI: Seis Cuartetos de Cuerda (Cuarteto Melos)	44
GERSHWIN: Concierto para piano. Rhapsody in blue. I got rhythm. Un americano en París. Obertura Cubana. Suite de Porgy and Bess. Rapsodia núm. 2. Preludios.	
Canciones (Haas, de Waart, Inbal, Vaughan, Mooney)	44
GIORDANO: Andrea Chenier (Pavarotti, Caballé, Nucci, Kuhlmann, Varnay, Ludwig, Krause, de Palma, Chailly)	44
HAENDEL: Cantatas (Ameling, Leppard)	45
HAYDN: Sinfonías núms. 26, 41, 43, 44, 48 y 52 (Solomons)	45
HAYDN: Ocho Nocturnos (Hacker)	45
HAYDN: Stabat Mater. Salve Regina (Auger, Hodgson, Rolfe-Johnson, Howell, Heltay)	45
HINDEMITH: Cardillac (Fischer-Dieskau, Kirschstein, Södestrom, Grobe, Kohn, Katz, Hillebrand, Keilberth)	45
LOEWE: Once Baladas (Fischer-Dieskau, Demus)	46
MAHLER: Ciclos de Lieder (Baker, Berry, Kollo, Ludwig, von Stade, Bernstein, Davis)	47
MASSENET: Esclarmonde (Sutherland, Aragall, Tourangeau, Grant, Quilico, Davies, Lloyd, Bonyngé)	47
MOZART: La flauta mágica (Schreier, Price, Serra, Moll, Adam, Melbye, Venuti, Ude, Tear, McLaughlin, Murray, Schwarz, Colin Davis)	47
MOZART: Conciertos para violín y orquesta. Sinfonía concertante (Grumiaux, Pelliccia, Colin Davis)	48
SCHUMANN: Tercera Gran Sonata. Novellette núm. 8. Romanza núm. 2. Allegro, Op. 8 (Raubenheimer)	49
J. STRAUSS: El Murciélago (Prey, Varady, Kusche, Rebhoff, Kollo, Weikl, Grubed, Popp, List, Muxeneder, Logowoi, Carlos Kleiber)	49
TEJEDA: Doce Motetes (Barja)	49
VERDI: Il Trovatore (Domingo, Plowright, Fassbaender, Zancaro, Nesterenko, di Stasio, Giulini)	50
VIVALDI: Nueve conciertos de cámara (Petri, Holliger, Ayo, Pellegrino, Thunemann, Jaccottet, Demenga, Rubin)	50

Teatro de la Zarzuela

Director: Benito Lauret

Director Artístico: José Luis Alonso

REPRESENTACIONES DE OPERA



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

I DUE FOSCARI Piave/Verdi

Francisco Nieva/Armando Krieger
Renato Bruson - Ottavio Garaventa - M. Castro-Alberty.
DIAS: 5, 8, 11, 14 y 17 febrero
(5, 8, 11 de abono)

MACBETH Piave/Verdi

José Carlos Plaza/Edmon Colomer
Silvano Carroli - Ghena Dimitrova-Nicola Ghiuselev
DIAS: 6, 9, 11, 14 y 16 marzo
(6, 9, 14 de abono)

LA FILLE DU REGIMENT Bayard/Donizetti

G. De Tomasi/Alain Guingal
Alfredo Kraus - June Anderson.
DIAS: 22, 25, 28 y 31 marzo
(22, 25, 28 de abono)

ARMIDE Quinault/Gluck

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

DON CARLO Joseph Mery - Camille Du Locle/Verdi

Lluís Pasqual/Antoni Ros Marbá
Nicola Ghiuselev - Kaludi Kaloudov - Ruth Falcon -
Catherine Ciesinski.
DIAS: 21, 24, 26, 29 y 31 de mayo.
(21, 24, 26 de abono)

ANDREA CHENIER Illica/Giordano

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

OTELLO Boito/Verdi

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

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

Horario funciones: Todos los días 20,30 horas

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

ENTRE EL 1 DE DICIEMBRE DE 1984 Y EL 25 DE ENERO DE 1985

I. ORQUESTAL

- C.P.E. BACH:** Sinfonías Hamburguesas núms. 1, 2, 3 y 5. Orquesta de Cámara Franz Liszt, Budapest. Director: J. Rolla. Telefunken 6.42843 AZ. Importado por PDI.
- BACH:** los 6 Conciertos de Brandemburgo. Concentus Musicus, Viena. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.35620 FD, 2 discos. Importado por PDI.
- BACH:** Conciertos para flauta BWV 1055, 1056 y en Mi menor. Sinfonía de la Cantata BWV 209. J.P. Rampal. Ars Rediviva, Praga. Director: M. Munclinger. CBS IM 39022. Digital. Importación.
- BARTOK:** Concierto para piano núm. 1. Sonata para 2 pianos y percusión. Vladimir y Vovka Ashkenazy. D. Corkhill, A. Smith. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir G. Solti. Decca 410 108-1. Digital. Importación.
- BARTOK:** Concierto para violín núm. 1. **BERG:** Concierto para violín «A la memoria de un ángel». K.W. Chung. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir G. Solti. Decca 411 804-1. Digital. Importación.
- BEETHOVEN:** Conciertos para piano núms. 2 y 4. M. Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. Directores: E. Jochum, K. Böhm. Deutsche Grammophon 413 445-1. Digital y analógico.
- BORODIN:** Danzas Polovtsianas de El Príncipe Igor. En las Estepas del Asia Central. IPPOLITOV-IVANOV: Escenas Caucásicas. MUSSORGSKY: Una Noche en el Monte Pelado. Orquesta Sinfónica de La Radio de Moscú. Director: V. Fedoseev. Zafiro ZL-428. Digital.
- BRAHMS:** Sinfonía núm. 3. Variaciones Haydn. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Z. Mehta. CBS IM 39032. Digital. Importación.
- CHAIKOVSKY:** Sinfonía núm. 4. Orquesta de Cleveland. Director: Lorin Maazel. CBS IM 39065. Digital. Importación.
- CHAIKOVSKY:** Sinfonía núm. 4. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 414 192-1. Digital. Importación.
- CHOPIN:** Concierto para piano núm. 2. **SAINT-SAENS:** Concierto para piano núm. 2. C. Licad. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: A. Previn. CBS IM 39153. Digital. Importación.
- DVORAK:** Danzas Eslavas núms. 9-16, Op. 72. Rapsodia Eslava núm. 1. Orquesta Filarmónica Checa. Director: V. Neumann. Telefunken 6.42203 AG. Importado por PDI.
- HAENDEL:** los 6 Concerti grossi Op. 3. Concentus Musicus, Viena. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.35545 EX, 2 discos. Importado por PDI.
- HAENDEL:** Conciertos para órgano Op. 4 núms. 1-4. H. Tachezi. Concentus Musicus, Viena. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.42638 AZ. Importado por PDI.
- HAENDEL:** Música Acuática. Concentus Musicus, Viena. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.42638 AZ. Importado por PDI.
- HAYDN:** Concierto para trompeta. W. Marsalis. Orquesta National Philharmonic. Director: R. Leppard. Concierto para violín núm. 1, en Do mayor. Cho-Liang Lin. Orquesta de Minnesota. Director: N. Marriner. Concierto para violoncelo núm. 2, en Re mayor. Yo-Yo Ma. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: J.L. García Asensio. CBS IM 39310. Digital. Importación.
- MAHLER:** Sinfonía núm. 1. Orquesta Sinfónica de Chicago. Dir.: Sir G. Solti. Decca 411731-1. Digital. Importación.
- MENDELSSOHN:** Concierto para violín núm. 2, en Mi menor. **SAINT-SAENS:** Concierto para violín núm. 3. Cho-Liang Lin. Orquesta Philharmonía, Londres. Director: M. Tilson

- Thomas. CBS D 39007. Digital. Importación.
- MOZART:** Concierto para piano núm. 26 «De la Coronación». Rondós para piano y orquesta K 382 y 386. M. Perahia. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: M. Perahia. CBS IM 39224. Digital. Importación.
- MOZART:** los 4 Conciertos para trompa. H. Baumann. Concentus Musicus, Viena. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.41272 AZ. Importado por PDI.
- MOZART:** Sinfonías núms. 31 «París» y 33. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.42817 AZ. Digital. Importado por PDI.
- MOZART:** Sinfonías núms. 34 y 35 «Haffner». Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.42703 AZ. Digital. Importado por PDI.
- MOZART:** Sinfonía núm. 38 «Praga». Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.42805 AG. Importado por PDI.
- RACHMANINOV:** Concierto para piano núm. 2. Rapsodia sobre un tema de Paganini. C. Licad. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: C. Abbado. CBS D 38672. Digital. Importación.
- RIMSKY-KORSAKOV:** Scheherazade. Orquesta Sinfónica de La Radio de Moscú. Director: V. Fedoseev. Zafiro ZL-427. Digital.
- SAINT-SAENS:** Sinfonía núm. 3, con órgano. G. Grodberg. Orquesta Sinfónica de La Radio de Moscú. Director: V. Fedoseev. Zafiro ZL-432. Digital.
- TELEMANN:** Suites (Oberturas) en Do mayor y Re mayor. Concentus Musicus, Viena. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.42589. Importado por PDI.
- WAGNER:** Páginas orquestales de El Anillo del Nibelungo. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Sir Georg Solti. Decca 410 137-1. Digital. Importación.
- WEBER:** 7 Valses y Marcha para instrumentos de viento. Concertino para oboe. J.C. Malgoire. Conjunto de viento. Director: J.C. Malgoire. CBS IM 39011. Digital. Importación.

II. CAMARA

- BAUTISTA:** Cuarteto de cuerda núm. 3. Sonatina-trío para violín, viola y violoncelo. P. León, J.L. Jordá, E. Matéu, P. Corostola. Ensayo ENY-960.
- BEETHOVEN:** los Cuartetos de primera época, Op. 18 núms. 1-6. Cuarteto Melos. Deutsche Grammophon 410 971-1.8, 3 discos. Digital. Importación.
- BOCCHERINI:** Quintetos para guitarra y cuerda núms. 7 y 9. D. Benkó. Cuarteto Eder. Telefunken 6.42867 AZ. Importado por PDI.
- SCHUBERT:** Quinteto para piano y cuerda «La Trucha». Trío Haydn, Viena; A. Arad, L. Streicher. Telefunken 6.42695 AZ. Importado por PDI.

III. INSTRUMENTAL

- BACH:** Toccata y fuga BWV 565. Fuga BWV 578. Concierto BWV 593. Fantasía y fuga BWV 542. Passacaglia y fuga BWV 582. M.C. Alain. Erato 9266. Digital. Importación.
- BEETHOVEN:** Sonatas para piano núms. 1-15. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 410 759-1.9, 6 discos. Digital. Importación.
- BEETHOVEN:** Sonatas para piano núms. 16-32. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 410 766-1.9, 6 discos. Digital. Importación.
- CHOPIN:** 13 Preludios. SCHUMANN: Noveletten núms. 2, 4 y 8. S. Richter. Zafiro ZL-430. Digital.
- HAYDN:** 32 Piezas para carillón, Hob. XIX. Conjunto de flautas de pico de Viena. Telefunken 6.42852 AZ. Digital. Importado por PDI.

- PACHELBEL:** Obras para órgano. A. Bolliger. Telefunken 6.42788 AZ. Digital. Importado por PDI.
- SCHUBERT:** Sonatas para piano núms. 9 y 11, D 575 y 625. S. Richter. Zafiro ZL-425. Digital.
- SCHUBERT:** Sonatas para piano núms. 13 y 14, D 664 y 784. S. Richter. Zafiro ZL-431. Digital.
- R. STRAUSS:** 5 Piezas para piano Op. 3. Sonata para piano Op. 5. G. Gould. CBS D 38659. Digital. Importación.

IV. VOCAL Y CORAL

- BACH:** Cantatas BWV 79 y 80. Solistas. Coro de Niños de Tolz. Collegium Vocale. Concentus Musicus, Viena. Leonhardt Consort. Director: N. Harnoncourt, G. Leonhardt. Telefunken 6.42839 AZ. Importado por PDI.
- BRAHMS:** La Bella Magelone. D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 410 644-1. Digital.
- LOEWE:** Baladas. W. Hollweg, R. Ortter. Telefunken 6.42786 AZ. Importado por PDI.
- MOZART:** Requiem. R. Yakar, O. Wenkel, K. Equiluz, R. Holl. Coro de La Opera Estatal de Viena. Concentus Musicus, Viena. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.42756 AZ. Digital. Importado por PDI.
- MOZART:** Thamos. Thomaschke, Mühle, Van Altena, Van den Kamp. Coro de Cámara de Holanda. Collegium Vocale. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.42702. Importado por PDI.
- PURCELL:** Te Deum y Jubilate. Anthems: My heart is inditing, O sing unto the Lord. Coro de la Catedral Iglesia de Cristo. The English Concert. Director: S. Preston. Archiv 410657-1.
- VIVALDI:** Cantatas Cessate omai, cessate y Lungi dal vago. Arias de La Silvia y La Candace. B. Hendricks, P. Esswood, U. Studer. La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. Director: J.C. Malgoire. CBS 74094. Importación.

V. OPERA

- PUCCHINI:** Turandot. Marton, Carreras, Ricciarelli, Bogart, Kmentt, Kerns, Wildhaber, Zednik, Rydl. Niños Cantores de Viena. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director: L. Maazel. CBS I3M 39160. 3 discos. Digital. Importación.
- PUCCHINI:** Turandot (selección). Ricciarelli, Domingo, Hendricks, Raimondi. Niños Cantores de Viena. Coro de La Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 410 645-1. Digital.
- PURCELL:** Dido y Eneas. Murray, Yakar, Scharinger, T. Schmidt, Gardow. Coro Arnold Schönberg, Viena. Concentus Musicus, Viena. Director: N. Harnoncourt. Telefunken 6.42844 AZ. Digital. Importado por PDI.
- SCHÖNBERG:** Moisés y Aarón. Mazura, Langridge. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir G. Solti. Decca 414 264-1, 2 discos. Digital. Importación.
- THOMAS:** Hamlet. Milnes, Sutherland, J. Morris, B. Conrad, Winbergh, K. Lewis, Tomlinson, Rouleau. Coro y Orquesta de la Welsh National Opera. Director: R. Bonyngge. Decca 410 184-1.0, 3 discos. Digital. Importación.

VI RECITALES

- «CANCIONES NAVIDEÑAS». Carreras, Domingo, Dvorsky, Freni, Gruberova, Hofmann, Moser, Ricciarelli, Rydl. Niños Cantores de Viena. CBS S 71117. Importación.

- CANTO GREGORIANO:** Antología Gregoriana. Coro de Monjes de La Abadía San Pedro, Solesmes. Columbia SXL 27542.
- CANTO GREGORIANO:** Fiestas de la Santísima Virgen Inmaculada Concepción. Coro de Monjes de La Abadía San Pedro, Solesmes. Columbia SXL 27549.
- CANTO GREGORIANO:** Kyrial y Oraciones de Las Antiguas Letanías. Coro de Monjes de La Abadía San Pedro, Solesmes. Columbia SXL 27541.
- CANTO GREGORIANO:** Navidad. Misa de Medianoche. Misa del Día. Coro de Monjes de La Abadía San Pedro, Solesmes. Columbia SXL 27529.
- CANTO GREGORIANO:** Todos los Santos. Cristo Rey. Coro de Monjes de La Abadía San Pedro, Solesmes. Columbia SXL 27550.
- CLASSIC CHAMBER ORCHESTRA.** CORIA: Una Propuesta... GINASTERA: Variaciones Concertantes. MOMPOU: Los Improperios. P. Elvira. Coro de La Universidad de Oviedo. Director: M. Bragado-Darman. Compañía Fonográfica Española ES-34178.
- CONJUNTO DE FLAUTAS DE PICO DE VIENA,** en directo. Obras de BERIO, HAYDN, PRAETORIUS, SENFL y TELEMANN. Telefunken 6.42896 AG. Importado por PDI.
- «DUOS ROMANTICOS PARA VIOLONCELO Y CONTRABAJO» de GOLTERMANN, MONN, OFFENBACH, ROMBERG, SCHINDLÖCKER, VANHAL y VIOTTI. J. Baumann, K. Stoll. Telefunken 6.42844 AZ. Importado por PDI.
- «HISTORIA DE NAVIDAD, LA». The Waverly Consort. CBS S 74100. Digital. Importación.
- «KANAWA, KIRI TE: RETRATO». Canciones de SCHUBERT, SCHUMANN, R. STRAUSS y WALTON. Arias de MOZART y PUCCINI. CBS S 74116. Importación.
- «KARAJAN DIRIGE MUSICA BARROCA Y CLASICA». Obras de ALBINONI, GLUCK, MOZART, PACHELBEL y VIVALDI. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon 413 309-1. Digital.
- «LIN, CHO-LIANG: BRAVURA». Piezas para violín de FALLA, KREISLER, MOZART, RACHMANINOV, SARASATE, SCHUMANN y WIENIAWSKI. S. Rivers. CBS IM 39133. Digital. Importación.
- «MUSICA CORTESANA DE TECLADO EN EL BARROCO ESPAÑOL», vols. 3 y 4. Suites y Piezas de la compilación manuscrita de Martín y Coll, del Ms. 1011 de La Biblioteca de Cataluña y del Libro de Danza de Bartolomé Ferriol. A. Baciero. Hispavox 197 003, 2 discos.
- «MUSICA DE DANZA HUNGARA DE LOS SIGLOS XV-XVIII». M. Lugosi, Benkó Consort. Telefunken 6.42782 AZ. Digital. Importado por PDI.
- «NAVIDAD CON M. HORNE Y EL CORO DEL TABERNACULO MORMON». CBS D 37836. Digital. Importación.
- «NUEVA MUSICA ESPAÑOLA». BERNAOLA: Argia Etza Ikusten. A. MARIN: Horizontos, Grups, Coves i Passos. OTERO: Tientos de un tiempo crítico. VILLA-ROJO:... y también. LIM. J. Villa-Rojo, F. Martín, B. Aguirre, P. Estevan, L. Rego. LIM Records, S 20/001.
- «XXIII SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA DE CUENCA» (1984). Obras de BERNAOLA, J. GARCIA, M.A. VON MARTINEZ y VICTORIA. E. Padín, A.M. Lesz, G. Beruete. Coro de Cámara y Orquesta Villa de Madrid. Orquesta Nacional de Cámara. Directores: C. Bernaola, J.M. Barquín. Dial 54.9289/90, 2 discos.
- «VIOLONCELISTAS DE LA ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN, LOS 12». Obras de BACH, BERNSTEIN, VILLA-LOBOS, etc. A. Augér. Telefunken 6.42525 AZ. Digital. Importado por PDI.

Les escribo para hacerles una serie de consultas, que le detallo a continuación.

En primer lugar, estoy interesado en la discografía de las siguientes óperas completas. Les agradecería que me indicaran la discografía existente en España y su calidad para cada caso:

- El Barbero de Sevilla, Rossini.
- Lucía de Lammermoor, Donizetti.
- La Gioconda, Ponchielli.
- Fausto, Gounod.
- Manon, Massenet.
- Boris Godunov, Mussorgsky.
- Fidelio, Beethoven.
- Las Bodas de Figaro, Mozart.
- El Holandés Errante, Wagner.
- El Caballero de la Rosa, Strauss.

En segundo lugar, me gustaría que me dieran su opinión sobre las siguientes versiones de óperas completas:

- Rigoletto, Verdi: Sutherland, Pavarotti, Milnes, Tourangeau, Talvela, Bonyngé, (Decca).
- La Traviata, Verdi: Stratas, Domingo, MacNeil, Levine, (WEA) (banda sonora de la película dirigida por Zeffirelli).
- Aida, Verdi: Bjoerling, Milanov, Warren, Christoff, Perlea (RCA).
- Tosca, Puccini: Stéfano, Price, Karajan, (Decca).
- Cavalleria Rusticana, Mascagni: Mónaco, Simionato, MacNeil. **Pagliacci**, Leoncavallo: Tucci, Serafin, Molinari-Pradelli (Decca).
- Carmen, Bizet: Angeles, Gedda, Blanc, Micheau, Beecham, (La Voz de su Amo).

¿Es posible encontrar en España la grabación completa que hizo Columbia de la ópera **Bomarzo** de Alberto Ginastera? ¿Existen otras versiones?

También les ruego que me recomienden una bibliografía básica de la ópera (obras, compositores, intérpretes...).

CONTESTACION

Nos llevaría mucho espacio relacionarle todas las grabaciones existentes en España de cada una de esas obras, discografía que puede consultar en el catálogo «Polcar» (que contratará en los establecimientos de discos especialistas en música clásica). Sí le recomendamos las más satisfactorias en cada caso:

- El Barbero de Rossini: Galliera (EMI, algo antigua), Marriner (Philips) o Abbado (DG).
- Lucía de Donizetti: Bonyngé (Decca) o Serafin (Emi, algo antigua).
- Gioconda, de Ponchielli: Bartoletti (Decca digital).
- Fausto, de Gounod: Bonyngé (Decca) o Lombard (Hispavox), bastante inferiores a la de Cluytens (EMI, extranjero).
- Manon, de Massenet: Plason o Monteux (ambas EMI, muy antigua la última).
- Boris, de Mussorgsky: Semkov (EMI) o Karajan (Decca).
- Fidelio, de Beethoven: Bernstein (DG), inferior al ya descatalogado de Klemperer (EMI).
- Figaro, de Mozart: Solti (Decca digital) o Böhm (DG).
- Holandés, de Wagner: Klemperer (EMI).
- El Caballero de la Rosa, de Strauss: la nueva grabación de Karajan,

Valoración de las óperas que relaciona (interpretación/sonido), de cero a diez:

- Rigoletto, por Bonyngé: 7/8.
- Traviata, por Levine: 5/6.
- Aida, por Perlea: 8/5.
- Tosca, por Karajan (Decca): 8/7.
- Cavalleria y Payasos (Decca): 7/6.
- Carmen, por Beecham: 7/6.

Bomarzo, de Ginastera, no se encuentra fácilmente en España, a no ser que algún establecimiento lo haya importado por su cuenta. No tenemos noticia de ninguna otra grabación.

Bibliografía sobre ópera:

- «La Opera: Enciclopedia del Arte Lírico». **Análisis crítico por orden cronológico de 800 títulos operísticos.** (Edit. Aguilar).
- «Noches de ópera», de Ernest Newman. **Análisis en profundidad de 29 óperas seleccionadas.** (Edit. Eudeba, Buenos Aires).
- «A concise history of opera», de Leslie Orrey. (Edit. Thames & Hudson, Londres).
- «Grandes cantantes de nuestro tiempo», de Kurt Pahlen. (Emecé Editores, Buenos Aires).
- «Il Teatro d'Opera in Disco», de Rodolfo Celletti. (Edit. Rizzoli, Milán).

—Y la colección de estudios monográficos sobre unos 20 títulos ya aparecidos, con libreto bilingüe y discografía (no crítica), de la Editorial Daimon, de Barcelona.

* * *

Desearía saber que versiones disponibles me recomendarían de las siguientes obras:

STRAVINSKY: **Petruchka** y **El pájaro de fuego.**

BEETHOVEN: **Sonatas para piano.**

VERDI: **La Traviata.**

De la **Traviata** he oído la versión de Kleiber con Domingo y Cotubras, me gustaría saber su opinión, y también, sobre la **Tercera Sinfonía** de Beethoven por Szell y de las cuatro **Sinfonías** de Brahms por L. Bernstein. Finalmente desearía que me facilitasen bibliografía y, a ser posible, discografía (nacional e internacional) de Lorenzo Perosi.—**JOSEP M^a VILANOVA GONDIA** (Torres de Segre).

RESPUESTA.

Petruchka: Abbado/OS Londres (D.G. 253 20 10), Mehta/OF Nueva York (CBS 76056) o Haitink/OF Londres (Philips 650 08 43).

El Pájaro de Fuego: Boulez/OF Nueva York (CBS 76418: completo), o Abbado/OS Londres (DG 253 05 37: suite, con Juego de Cartas).

Sonatas para piano de Beethoven: actualmente en España no está ya en catálogo más que el excelente ciclo de Claudio Arrau (Philips 676 83 51, 14 discos, importado). También es estupendo, aunque algo más variable de nivel, el recientemente descatalogado de Brendel (Philips, 13 discos). DG presentará en España la nueva grabación digital de Barenboim (2 álbumes de 6 discos), quien grabó hace más de quince años para EMI el ciclo más convincente hasta el momento.

La Traviata: sinceramente, ninguna grabación de altura a la vez artística y técnica. En el primer aspecto, la más conseguida sigue siendo la de Caballé, Bergonzi, Milnes/Petre (RCA LSC-1680, 3 discos), pero suena regular. No está mal, aunque cojea por el tenor, la de Lorengar, Aragall, Fischer-Dieskau/Maazel (Decca 679

91 20, 2 discos). Comprada en el extranjero, suena estu-pensablemente la de Scotto, Kraus, Bruson/Muti (EMI, 3 discos), cuyo único inconveniente es el mal estado vocal de la protagonista. No recomendaría, por unos y otros motivos, las restantes versiones.—A.C.

* * *

Soy un profundo admirador y seguidor de vuestra maravillosa revista, y desearía haceros unas pequeñas consultas.

a) qué puntuación en interpretación y sonido daríais a las siguientes versiones de obras discográficas.

Tannhäuser: Hopf, Grümmer, Dieskau. Director: Konwitschny (EMI).

Aida: Callas, Tucker, Barbieri. Director: Serafin (EMI).

Turandot: Ricciarelli, Domingo. Director: Karajan (D.G.).

I Masnadieri: Sutherland, Bonisoli. Director: Bonyngé (Decca).

La Condenación de Fausto: Riegel, Von Stade. Director: Solti (Decca).

Attila: Raimondi, Deutekom, Bergonzi. Director: Gardelli (Philips).

Los Maestros Cantores: Bailey, Kollo, Moll. Director: Solti (Decca).

Ballo in maschera: Tebaldi, Pavarotti, Milnes. Director: Bartoletti (Decca).

Aida: Vickers, Price, Merrill. Director: Solti (Decca).

Carmen: Domingo, Troyanos. Director: Solti (Decca).

Nabucco: Gobbi, Suliotis. Director: Gardelli (Decca).

RESPUESTA

Interpretación y sonido de cero a diez:

Tannhäuser por Konwitschny: 7/7.

Aida por Serafin: 8/5.

Turandot por Karajan: 7/10.

I Masnadieri por Bonyngé: 7/10.

La Condenación de Fausto por Solti: 8/10.

Attila por Gardelli: 7/8.

Los Maestros Cantores por Solti: 7/9.

Un Ballo in Maschera por Bartoletti: 7/8.

Aida por Solti: 6/7.

Carmen por Solti: 8/8.

Nabucco por Gardelli: 6/8.—A.C.

* * *

ENCUESTA DISCO COMPACTO

Siempre que aparece una nueva evolución que implique un cambio profundo, no faltan los detractores del nuevo sistema, algo que rompe los esquemas establecidos y conocidos; recordemos desde la aparición de las primeras máquinas la polémica doméstica sobre lo congelado o no. Vaya lo anterior por la discusión sobre el disco compacto CD. Evidentemente no por ser nuevo va a ser mejor. Intentemos ser objetivos; los parámetros medibles que consideramos como elementos de calidad son muy superiores en el sistema CD que en los otros analógicos conocidos. Quedan los parámetros subjetivos, no medibles, pero que son NOTADOS por unos y por otros o con distinta valoración.

En cuanto a los parámetros medibles destacan en el CD la gran dinámica que permite, superior a 90 dB (frente a no más de 50 dB del analógico) y que exige del amplificador gran capacidad de sobrecarga (potencia musical o de pico); la gran separación entre canales, también superior a 90 dB en toda la banda (frente a no más de 30 dB de una buena cápsula y en la banda central) y la muy baja distorsión, del orden de la centésima por ciento (en la lectura mecánica se estiman distorsiones del cinco por cien). Estas características sólo son superadas por equipos de registro profesional digitales con los que se hacen los «master» para los posteriores soportes analógicos o CD.

Queda otra característica medible a tener muy en cuenta: la respuesta en frecuencia. Esta está limitada de 20 Hz a 20 kHz, que es la mayor banda audible que pueden oír los seres humanos, si bien creo que la mayoría de la población adulta no oye por encima de 15 kHz (¿cuándo se hizo usted su último audiograma?) El sistema convencional no va más allá de los 30 Hz (limitaciones del soporte del vinilo), aunque algunas grabaciones especiales lleguen más alto.

En el CD se limita la frecuencia superior para no tener que aumentar la frecuencia de muestreo, encareciendo el sistema sólo para satisfacer a una mínima parte de la población. En este punto se podría incluir la respuesta a transitorios de frecuencias altas y ataque rápido (clavordio), en que sólo un supersofisticado y costoso lector de brazo y cápsula puede acercarse al CD corriente, y, ojo, que no todos los CD son iguales en lo referente al sobremuestreo y filtrado final.

Vamos a los parámetros subjetivos. Dice un lector que el sistema CD elimina el «sonido aéreo» así como la «profundidad

de la instrumentación»; me imagino se refiere al sonido reverberante y a los planos sonoros. Si en una grabación determinada no nota la información espacial dígame que la toma de tal obra es mala (*Aida*, versión de Abbado, por ejemplo) aunque también es mala en el correspondiente disco analógico, pues sólo se trata de copias de un mismo «master» (digital). Que escuche por ejemplo la *Cuarta* de Chaikovsky (versión de Maazel) o el *Bolero* dirigido por Barenboim. En algunas grabaciones se oye hasta el ruido del tráfico exterior al estudio de grabación, si el equipo lo permite, y conste que en el equipo incluyo el elemento más importante de la cadena, del que no se habla pues no se puede fabricar en serie ni vender en las tiendas: la sala de audición.

Otras opiniones dicen que el CD da «un sonido de frialdad» o que «no se percibe la emoción de la música», que «no hay ecos ni murmullos» o que «el sonido es plastificado». La mía es muy distinta: la frialdad o calidad creo se referirá a la respuesta total (octavas por arriba y por abajo de 800 Hz). Si ahora se tiene un equipo que da más y mejores agudos, en nivel y presencia, que el correspondiente analógico el sonido será «frio» (o, más exactamente, «brillante»). En cuanto se vuelva a grabar con pocos micrófonos (como al principio de la estereofonía), con más arte que técnica, el CD como medio neutro que debe ser ya no sonará tan «frio».

No consigo unir el concepto «emoción de la música» con una información a registrar o transmitir: la interpretación de la palabra «Allegro» en una partitura variará según el intérprete.

Los «ecos y murmullos» estarán o no en el medio sólo si se graban o no: en las grabaciones de Arrau se le oye respirar igual que en la sala de conciertos. La perspectiva sonora será función de los volúmenes de la sala de registro y de reproducción. Descarto los preecos y ruidos de superficie, defectos exclusivos del sistema analógico.

Lo de «sonido plastificado» creo viene por el aspecto y su envolvente. No consigo identificarlo con otra cosa. Debo recordar que también los discos analógicos (y las cintas) son polímeros, no aceptando el disco convencional más de veinte reproducciones manteniendo la calidad de la primera. En el CD no hay límite de número de lecturas: todas iguales.

Concluyendo, creo que lo mejor es que cada uno se forme su propia opinión y no nos dejemos llevar por opiniones ajenas. Sólo advertir, finalmente, que la cali-

dad de reproducción del CD supera, a veces demasiado, la calidad media de muchos equipos llamados de Alta Fidelidad, destacando sus defectos, y que el nivel máximo de salida de los lectores CD puede saturar muchos pasos de entrada de equipos amplificadores. Compárense sistemas en condiciones análogas, analicen la evolución de la historia y decidan. Dentro de diez años ya no habrá polémica.—**JERONIMO FLORIT (Madrid)**.

En uno de los últimos números de su revista me ha llamado la atención la carta que, en el apartado «encuesta sobre el CD», ha escrito José María López Coll. Me refiero a ésta especialmente porque, aunque no arremete contra mi artículo publicado en febrero del año pasado, sí lo hace contra el disco compacto desde un punto de vista aparentemente técnico. Las disquisiciones metafísicas y las nostalgias del pasado del resto de las cartas no me preocupan lo más mínimo. Hace mucho tiempo que he decidido creer en lo que se puede medir, y solamente respetar todo lo demás, es decir, lo subjetivo.

Volviendo a la carta del señor López Coll, en su primer apartado afirma que por ser el CD un sistema de codificación-decodificación con un valor de cuantificación de 16 bits y una frecuencia de 44,1 KHz. no puede captar la total información musical. ¿...?

Me encantaría que en un próximo artículo explicase tal afirmación. 16 bits proporcionan 65.536 expresiones distintas de nivel, o lo que es lo mismo, una dinámica de 90 dB y una frecuencia de muestreo de más de 40 KHz asegura una respuesta plana en frecuencia superior a 20 KHz. (Teorema de Shannon). Y esto es así, y no vale darle vueltas. Así pues, de ninguna manera se puede aceptar su primer punto. 16 bits y 44,1 KHz. son parámetros que no precisan ser cambiados para asegurar 30 dB más en rango dinámico y 4 KHz. más en banda pasante que lo que se obtiene con el mejor sistema analógico.

El segundo punto de su carta, como es obvio, ya no sirve. ¿para qué cambiar algo que funciona perfectamente? Y en el tercero ya se acerca más el señor López al estilo de sus compañeros disidentes. Dice: «En el CD el sonido aéreo brilla por su ausencia, al igual que la profundidad de instrumentación, con la pérdida añadida de quedar todo en un plano sonoro».

El sonido aéreo, espero que sea una metáfora o cualquier

otro recurso estilístico. De cualquier forma, el que brille por su ausencia quizá sea una ventaja, todo depende de lo que signifique tal expresión para el autor de la carta. Lo mismo ocurre con la profundidad de instrumentación, término de una subjetividad fuera de lo común. En cuanto a que todo quede en un plano sonoro, naturalmente es así, pero no sólo en el Compact Disc, sino en todo tipo de reproducción estereofónica. La estereofonía, por definición, trata de restablecer en mayor o menor medida el mismo plano sonoro que se registra. Para acceder a una reproducción espacial en el interior de un recinto, necesariamente hay que recurrir a la ingeniería acústica, tratando adecuadamente las superficies de dicho recinto para obtener una curva óptima del tiempo de reverberación en función de la frecuencia, así como una equilibrada difusión de la presión sonora. Esta respuesta de la sala de audición y no la fuente es la encargada de restituir el sonido original.

A todos los amantes de la Alta Fidelidad, incluido mi amigo Alfredo Orozco, me gustaría hacerles llegar mi más sentido pésame por utilizar en un tema tan serio como es el que nos ocupa —CD sí, CD no— expresiones tales como «sonido plastificado», «frialdad», «redondez» y otras que no están mal para rellenar páginas de revistas especializadas en HIFI, pero que, de alguna manera, pueden confundir al personal cuando se trata de desprestigiar no una marca, sino un sistema nuevo de reproducción sonora.

El sistema CD, desde un punto de vista exclusivamente técnico, es bueno, superior, muy superior al analógico. Eso sí, aparece un hueco central consecuencia directa del aumento extraordinario de la diafonía (60 dB). Si algún lector lo ha observado, pruebe a aproximar unos centímetros las pantallas. A lo mejor ya no brillan por su ausencia más cosas raras.

Por último quiero subrayar que defender el Compact Disc no creo que se haga por esnobismo, como dice Ginés Gascón; más bien al contrario, lo que parece que está de moda es volver al cilindro de Edison, pero con muchas válvulas.— **MANUEL EMBUENA (Ingeniero de Sonido de la Fonoteca Nacional, Madrid)**.

NOTA

RITMO publica TODAS las cartas llegadas a nuestra redacción, sean a favor o en contra del disco compacto. Si en un número concreto coinciden todas las cartas en uno de los dos sentidos es porque en ese momento no disponemos de otras en el otro sentido. RITMO quiere agradecer, por otro lado, a sus lectores la participación en esta sección y rogarles encarecidamente que reduzcan sus opiniones al mínimo de espacio posible.

El **SISTEMA OBIOL** presenta para el Año Internacional de la Juventud y del Año Europeo de la Música 1985 el

SOLFEO EN TODA SU MAGNITUD

Permite impartir clases con pequeños o grandes grupos pudiendo llegar a lo multitudinario fácilmente.

De interés para profesores, academias y escuelas. A. Tefocse C/. Muntaner 111, 4^º-4^ª 08036 Barcelona T. 253.77.02.

IC IBERCAMERA

Presenta:



VENDA D'ABONAMENTS:
A les taquilles del Palau de la Música Catalana d'11 a 13 hores i de 17 a 21 hores.
(Dissabtes matí, tancat)

Tots els concerts començaran a les 21 h.

1	dimecres, 16 de gener DANIEL BARENBOIM, piano	BEETHOVEN
2	dimecres, 30 de gener ORQUESTRA FILHARMÒNICA D'ISRAEL ELIHAU INBAL, director	(Programa a determinar)
3	dijous, 31 de gener ORQUESTRA FILHARMÒNICA D'ISRAEL ELIHAU INBAL, director	(Programa a determinar)
4	dilluns, 4 de febrer ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA PHILIP LEDGER, director ALBERT GIMÉNEZ ATTENELLE, piano	BACH
5	dimarts, 5 de febrer ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA PHILIP LEDGER, director JOSE LUIS GARCIA ASENSIO, violí	BACH
6	dijous, 7 de febrer I SOLISTI VENETI CLAUDIO SCIMONE, director	CORELLI VIVALDI GALUPPI PERGOLESI GIULIANI
7	dilluns, 11 de febrer VIRTUOSOS DE MOSCOU VLADIMIR SPIVAKOV, director CORAL SANT JORDI ORIOL MARTORELL, director	BACH VIVALDI
8	dimarts, 19 de febrer IVO POGORELICH, piano	SCHUMANN PROKOFIEV CHOPIN
9	dijous, 28 de febrer CHRISTIAN ZACHARIAS, piano	SCARLATTI MOZART SCHUBERT
10	dilluns, 11 de març CHO-LIANG LIN, violí SUSANNE POWELL, piano	MOZART BEETHOVEN PROKOFIEV
11	dijous, 21 de març ORQUESTRA DE LA RTV POLONESA ANTONI WIT, director GONÇAL COMELLAS, violí	(Programa a determinar)
12	dijous, 28 de març ORQUESTRA DE CAMBRA EUROPEA PAAVO BERGELUND, director	HAYDN BARTÓK BEETHOVEN
13	dijous, 11 d'abril AMSTERDAM BACH SOLISTEN	BACH
14	(a determinar) JQVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA EDMON COLOMER, director JOSEP M.ª COLOM, piano	(Programa a determinar)
15	dilluns, 15 d'abril DIMITRI BASHKIROV, piano	SCHUBERT/LISZT BRAHMS
16	dimecres, 17 d'abril ORQUESTRA SIMFÒNICA DE SAINT LOUIS LEONARD SLATKIN, director EMMANUEL AX, piano	BERNSTEIN MOZART PROKOFIEV
17	dijous, 25 d'abril BBC SYMPHONY ORCHESTRA SIR JOHN PRITCHARD, director	STRAUSS GERHARD BRAHMS
18	dijous, 2 de maig LLUÍS CLARET, violoncel	BACH
19	dimecres, 29 de maig DALLAS SYMPHONY ORCHESTRA EDUARDO MATA, director JAMES GALWAY, flauta	SCHUBERT LEES MAHLER

Ajuntament  de Barcelona

MINISTERIO DE CULTURA

Don Taddeo in Barcellona

Festival Internacional de Música: LEONARD BERNSTEIN Y LA FILARMÓNICA DE VIENA

Desde una posición de incuestionable respeto por cada una de las tres obras que se interpretaron, hay que reconocer, no obstante, que ninguna de ellas posee entidad suficiente para dar la necesaria consistencia a un concierto de este tipo. Ni la **Sinfonía Concertante** para violín, violoncelo, oboe y fagot, **Op. 84** de Haydn (es difícil encontrar en el largo catálogo haydiano una obra más intrascendente e insustancial), ni la **Primera Sinfonía** de Robert Schumann (el PLATO FUERTE del programa) son obras fundamentales del repertorio; y no digamos el **Divertimento para orquesta** de un tal Leonard Bernstein, que constituía la novedad. Si enfocamos la cuestión desde la perspectiva CUANTITATIVA, la cosa aún es más grave, toda vez que las tres composiciones juntas apenas sobrepasan una hora de música. Así pues, el mítico concierto de Bernstein, el CONCIERTO DEL AÑO —¡por el que me consta que llegaron a pagarse hasta cien mil pesetas!—, se saldó en Barcelona con un programa escaso y frustrante, a base exclusivamente de obras de segunda fila (**Sinfonía** de Schumann incluida). Es evidente que en esta ocasión fue nuestra ciudad la que salió perdiendo con respecto a Madrid, si comparamos con el programa que allí ofreció el famoso director, en el que, además de su partitura, incluyó dos páginas de capital importancia: la **Sinfonía Haffner**, de Mozart y el **Concierto para piano y orquesta núm. 2**, de Brahms. Asimismo, el programa que inicialmente se había anunciado para Barcelona (**Sinfonía núm. 91**, de Haydn, **Sinfonía Praga**, de Mozart y **Primera Sinfonía**, de Schumann), aunque también podría ser discutible por otros motivos, era evidentemente más satisfactorio.

Compuesto en 1980 para festejar el aniversario de la Sinfónica de Boston, el **Divertimento** de Leonard Bernstein es un «potpourri» de números y piezas sumamente heterogéneo y desigual; así, junto a un lindo vals y algunas simpáticas danzas, la obra incluye también horribles fanfarrias y charangas vulgarísimas, que llevan el inconfundible marchamo de la música «made in U.S.A.» Sólo su incorregible exhibicionismo, rayando en la histeria, puede explicar que Bernstein cediera a última hora a la tentación de incluir una obra así en un concierto de estas características. Parece ser, a juzgar por unas declaraciones publicadas en la revista **Telerradio**, que el propio maestro reconoció posteriormente su equivocación. De todos modos, para tocar semejante AMERICANADA no necesitaba Bernstein traer a la Filarmónica de Viena, a la que tanto dice admirar; cualquier orquesta de su país hubiera sabido hacerlo con más propiedad.

Por Luis Sales

El ansiado y absurdamente mitificado concierto de Leonard Bernstein y la Filarmónica de Viena clausuró, el pasado 31 de octubre, la XXII edición del Festival Internacional de Música. Digamos de entrada que pocas veces un acontecimiento musical tan esperado ha dado de sí tan poco. Y ello por una razón bien concreta: mitos aparte, el programa que ofreció Bernstein en Barcelona fue equivocado e insuficiente.

cualquier cosa que le echen, y no sólo —como se ha venido insistiendo últimamente— obras del clasicismo vienés. Finalmente, cuando, ya en la segunda parte, la Orquesta atacó los primeros compases de la **Sinfonía Primavera**, COMENZAMOS a oír el típico sonido de la Filarmónica de Viena, con sus cuerdas increíbles y sus trompas maravillosas; ¡lástima que el concierto ya estaba casi para terminar! La versión de esta obra —sin duda la más importante y satisfactoria de las tres— fue admirable; tras un primer tiempo quizá excesivamente veloz, los filarmónicos frasearon el «Larghetto» como sólo ellos saben hacer, y en el «Finale» consiguió Bernstein unos «rubbati» absolutamente asombrosos.

Doce años hacía desde que en 1972 la Filarmónica de Viena actuó por última vez en Barcelona, dirigida en aquella ocasión por István Kertész. Tras esta inconcebible y fugaz visita actual, sólo nos resta hacer votos para que no tengan que pasar muchos lustros más



La Filarmónica de Viena ejecuta el «Divertimento», de Bernstein, bajo la dirección de su autor.

Huelga decir que la interpretación de las tres composiciones fue extraordinaria, tanto por parte de la Orquesta como por la de la batuta. La **Sinfonía Concertante** de Haydn sirvió, sobre todo, para poner de manifiesto la enorme maestría de los cuatro componentes de la Filarmónica que actuaron de solistas: Rainer Kuechl, violín, Franz Bartholomey, violoncelo, Walter Lehmayr, oboe y Michael Werba, fagot. El **Divertimento** de Bernstein, por otro lado, reveló que la Filarmónica de Viena es una orquesta TODO TERRENO, capaz de tocar como la mejor

antes de que podamos admirarla nuevamente.

I Musici: la perfección en el Barroco Italiano

Uno de los últimos conciertos del Festival, y quizá de los de mayor altura artística, fue el recital de I Musici. Ocioso es a estas alturas, después de más de treinta años de ininterrumpida labor, tratar de descubrir a nadie la calidad extraordinaria de este grupo, así como

su primacía absoluta a la hora de traducir el barroco italiano. Sólomente insistiré en algo que, a pesar de ser sabido, no puede dejar de asombrar cada vez que uno escucha en directo a estos músicos: el sonido, oro puro, de sus instrumentos y la perfección inaudita de su afinación. Tales cualidades, junto con su conocida pericia interpretativa, se hicie-

mente idóneo si recordamos en qué medida esta obra (como todas las de su modalidad) es deudora del autor de **Las cuatro estaciones**. Actuó como solista la propia clavecinista del grupo, María Teresa Garatti, por cierto, una de las componentes más veteranas del conjunto. La señora Garatti ejecutó su parte —en un maravilloso clavecín de época—

Como encima de inauguración tuvimos visita regia —S.M. la Reina Sofía— la cantidad de público indocto anduvo en todas partes y dejó sentir su nefasta influencia sobre el espectáculo, pues no hay que olvidar que todo acontecer teatral queda influido inevitablemente por la actitud receptiva o no del público, y la frialdad de éste influyó negativamente en el desarrollo de la ópera inaugural, a pesar del fasto exterior.

No fue sólo el público: la versión de **Le nozze di Figaro**, sin dejar de ser decente y digna de un teatro como el Liceo, adolecía de cierta frialdad y contribuyó a que no se produjera esa inefable magia de la comunicación entre escenario y público, pues tampoco en las funciones posteriores llegó a cuajar el necesario ambiente para que la ópera de Mozart se desarrollara en el escenario con el encanto y la naturalidad que se requiere.

El principal culpable fue, indudablemente, el flojo «Figaro» de Martin Egeld. Germánico hasta la médula, escupió los recitativos de un modo penoso, y cantó las arias con pesadez, sin incorrecciones flagrantes, pero sin el menor asomo de gracia. Y un personaje tan importante en esta obra, no puede flaquear de ese modo sin que todo se resienta.

El segundo culpable fue la dirección de escena, que el programa atribuía en su concepción a Otto Schenk, y en su realización a Josef Zehetgruber. Ni una idea graciosa, ni un gramo de agilidad; bajo tan poco inspirada égida, los cantantes se movieron como quisieron y supieron, y las escenas resultaron desangeladas, especialmente el lío del jardín del IV Acto, por supuesto difícil de lograr, pero que por eso mismo hubiera debido merecer más atención, y no menos. Ni hubo beso de «Cherubino» ni bofetón a «Figaro», ni se entendió nada de lo que hacía toda esa gente en el escenario; la «Condesa» seguía vestida de «Condesa» y «Susanna» también, limitándose ambas cantantes a intercambiar una especie de chal para sugerir el cambio de ropas —que no tiene por qué ocurrir en escena—.

Y, sin embargo, hubo mucho de positivo, y fue una pena que se malograra por culpa de tan poca cosa. En primer lugar, la «Condesa» de Margaret Marshall. Es verdad que le faltó una pizca de perfección para llegar a ser una memorable «Rosina», pero su clase, su elegancia como intérprete y su bella voz fueron de lo mejor que presenciamos en estas representaciones.

Inmediatamente después hay que mencionar la magnífica «Susanna» de Ileana Cotrubas: llevó prácticamente sola el peso del ingenio y de la gracia en el escenario, y sólo ella logró más que el director de escena en cuanto a animar el espectáculo. Su voz ligeramente fatigada venció los obstáculos de su largo papel y alcanzó dignamente los extremos de su tesitura sin problemas importantes.

También debemos incluir en lo positivo la buena y simpática intervención de Helga Müller-Molinari en el papel de «Cherubino»; se movió con ademanes adecuadamente viriloides —de muchachote desordenado— y cantó con gusto sus dos arias que lograron incluso arrancar del aburrido público algún que otro aplauso.



I Musici, durante su maravilloso recital en el Palau.

FOTOS: BARCELO

ron patentes a lo largo del variado programa que escuchamos en esta ocasión, y muy especialmente en su primera parte, integrada por sendos conciertos de Corelli, Albinoni y Vivaldi. Si el nivel fue en los tres casos de la máxima altura, el último de ellos, el **Concierto en Mi menor, «Il Favorito»**, de Vivaldi, nos permitió admirar una vez más a ese prodigio de mujer que es Pina Carmirelli, la líder del conjunto, tanto por sus dotes de violinista extraordinaria como por su personalidad fuertemente aglutinante.

La segunda parte del concierto, más heterogénea en su composición, comenzó con el **Concierto para clave y cuerda núm. 4; BWV 1055**, de Juan Sebastian Bach, que los músicos tocaron con una vivacidad casi vivaldiana, enfoque total-

con mucha precisión y gusto, matizando discretamente en el «Larghetto», pero sin el menor asomo de divismo. Escuchamos a continuación una curiosa novedad: **Concierto en Re menor para violín y violoncelo**, de Donizetti; una obra de rico melodismo, que hacía pensar a menudo en un dúo cómico de ópera. Los solistas, Pasquale Pellegrino y Vito Paternoster, estuvieron inmejorables. Para finalizar, el bello **Divertimento K. 138**, de Mozart, en una estupenda interpretación, aunque no tan propia como las anteriores (Mozart no entra tan de lleno en la especialidad indiscutible de I Musici; todo lo anterior, sí). Tres bises memorables pusieron en pie al Palau: **Minueto** de Boccherini, un «pizzicato» de Martin y un movimiento de Vivaldi.

Primeras representaciones de la temporada liceística

Por Roger Alier

Rompiendo una semi-tradición que semi-impone que la inauguración de la temporada de ópera se haga con un título italiano, y a poder ser, muy trillado (todavía recuerdo el solemne aburrimiento con que acogió hace años el **Falstaff** verdiano el indocto público que gusta del boato inaugural), se ha iniciado este año la cuarta temporada regida por el Consorcio del Gran Teatro del Liceo con **Le nozze di Figaro**.



Ileana Cotrubas y Margaret Marshall, protagonistas de la obra de Mozart.

El «Conde de Almaviva» fue correctamente interpretado por Jean-Philippe Lafont, quien dio al personaje una personalidad indudable, muy acorde con lo que de él nos muestran Da Ponte y Mozart: su estatura y sus gestos tuvieron la contundencia de quien se sabe amo y señor y, como «Don Giovanni», «*non soffre opposizioni*». La voz corrió bien y aunque su aria del Acto III no fue prodigiosa, estuvo francamente bien.

Artur Korn fue un vivaz, aunque un poco demasiado estentóreo «Bartolo», y Carol Wyatt, aunque de voz pequeña, fue una «Marzellina» merecedora de elogio. Piero di Palma dijo estupendamente su pequeña parte de «Basilio» (se le AFEITO el aria, como también la de «Marcellina») y María Antonia Martín Regueiro, como Barbarina, se mostró en mejor forma de lo que últimamente la habíamos visto. Vicenç Esteve hizo un buen «jardinero» y Alfredo Heilbron estuvo aceptable como «Notario».

La dirección de orquesta, bajo Maximiano Valdés, estuvo solamente pasable; no dispuso de muchos ensayos y se limitó a leer la partitura dentro de una sobria corrección. El último día escuchó protestas, pero en realidad su labor fue simplemente gris; bastante hizo, probablemente, con sacar adelante la partitura sin graves desmanes de los instrumentistas (aunque las trompas, chico, jeso no lo puede evitar nadie!).

Las representaciones demostraron una vez más como dos mas dos en cuestiones de teatro musical no suman cuatro, sino cinco o dos y medio. Casi todos los intérpretes eran de categoría; los decorados, de la Scala, eran correctos y hasta vistosos, y sin embargo, el total resultó flojo, aunque por supuesto, mucho mejor que los Mozart de antaño.

«Orfidice»

Si infrecuente fue comenzar con un Mozart, más infrecuente todavía fue ofrecer un segundo título clásico-remoto a un público que espera hambriento su ración de sobreagudos. Y, sin embargo, el Liceo se llenó casi del todo, pues hoy en día la ópera está de rabiosa actualidad.

Se preguntará el lector qué ópera era **Orfidice**, y responderemos que se trata de un experimento llevado a cabo en el Liceo —y en otros lugares, antes que aquí—, por Jean-Pierre Ponnelle, oficiante, con Jutta Gleue como acólito. La señora Gleue se personó en el Liceo y organizó la representación de **Orfeo ed Euridice** de Gluck en base a la remota versión de Viena (5 de octubre 1762), presentada prístinamente por el compositor como primer fruto de su celebrada reforma de la ópera. Pero como esa versión no es la que se interpreta habitualmente, pues Gluck rehizo la ópera para presentarla en París, y le añadió páginas musicales de extraordinaria belleza (además de adaptarla para tenor, en lugar del «castrato» que, por debilidad, dejó en la primera versión) esta ópera se suele representar con lo añadido, que no es poco: ballet de las Furias, aria de «Euridice» en los Campos Elíseos, ballet del final, etc., para no ser prolijos. Luego, en 1859, Berlioz adaptó la ópera haciendo sus pequeños arreglos de carpintería, trasladando algunas piezas de lugar, etc., y supliendo a los «castrati» ya en desuso por una «mezzo-soprano» (siempre me ha sorprendido que, existiendo una versión para tenor realizada por el propio Gluck, siempre se haya preferido la versión para «mezzo», necesariamente incómoda para el espectador, por más que la construcción tonal del conjunto sea la razón que se esgrime para justificarlo).

Total, que Ponnelle y su ayudante Jutta Gleue optaron por el texto original, mucho más pobre y breve, y por si no resultaba lo bastante breve, decidieron servir **Orfeo ed Euridice** en un solo y prolongado acto, haciendo lo que los ingleses, muy gráficamente, llaman «telescoping»; en una palabra, convirtiendo **Orfeo ed Euridice** en **Orfidice**.

Resultado: el público entraba en el Liceo a las cinco de la tarde para ver la ópera y se hallaba catapultado en la Rambla a las seis y media en punto. En sólo una hora y media de espectáculo seguido había deglutido obertura, lamentos, furias, resurrección y muerte de «Euridice», «Che farò» y resurrección final con sorpresa (ya hablaremos de ello). Algo así como un inmenso plato combinado en el que la ensalada compartiera amigablemente el mismo espacio con los postres y el café.

Y todo ello ¿para qué? Pues simplemente para podernos ofrecer su versión de la historia de Gluck y Calzabigi, según la tan manida modal del SUEÑO (idea que Harry Kupfer puso en efecto magistralmente en **El buque fantasma** de Wagner, pero que aquí no cuadra en absoluto).

«Orfeo» no vive en realidad su drama: lo sueña, o lo imagina. Y cuando después de sus peripecias abreviadamente condenadas se muere su «Euridice», no recupera a su amada, que permanece muerta en el suelo, sino que todo es fruto de su imaginación. Asistimos de este modo maravillados a la no-resurrección de Euridice, que permaneció en el suelo, aunque COMO LA MUSICA EXIGE QUE CANTE, grotescamente se hizo cantar a la difunta en el suelo las palabras de gozo y alegría que se supone pronuncia al resucitar por segunda vez.

Por supuesto, el «Amor» tampoco apareció en escena, sino que cantó en la orquesta, pues todo era fruto de la imaginación de «Orfeo». Todo eso estaría muy bien y hubiera resultado deliciosamente original si no hubiera sido atrocemente desmentido por el texto; me parece muy bien que se imaginen nuevas versiones de las óperas, y que se sitúe a los «Nibelungos» en pleno III Reich, pero lo que no se puede hacer es que un personaje cante palabras que desmientan claramente no ya la época o la situación, sino sus mismos sentimientos expresados con palabras y música adecuadas. Además, si «Euridice» no resucita después del «Che farò» porque todo es un sueño, ¿por qué resucita la primera vez? ¿No era también un sueño? ¿Por qué no colocar definitivamente a «Euridice» también en el foso de orquesta y situar a «Orfeo» sólo, ante la tumba? Todo hubiera sido un sueño de «Orfeo» ante la muerte de la amada. Pero representado así, no tiene el menor sentido.

Los directores de escena «et reliquis» deberían tener en cuenta, finalmente, que lo que hacen es espectáculo, y que el destinatario es un público. No se puede mandar al público de ópera a casa con un paquete comprimido con toda la música en una hora y media. No es decente; no todo el mundo va al teatro a pasar por el trágala de una brutal manipulación de una partitura tan apreciable y conocida de este modo. Un poco de respeto al público no estaría de más.

Y, en cambio, en cuanto a la representación, debemos abrir de lleno el grifo de los elogios. Excelente la puesta en escena, con una belleza típicamente ponnelliana; situada la ópera en la



Elena Otratzsova, una «Euridice» de gran calidad.

misma época del estreno, con el coro (en parte sólo) sobre la escena vestido a la veneciana, con amplios ropajes (a veces pétreos, a veces normales) para expresar las distintas situaciones tierra-infiernos. Elena Otratzsova en buena forma, cantó un «Orfeo» sin mácula; quizás no el mejor papel de su carrera, pero lím-

pido y sin problemas. Margaret Marshall una «Euridice» deliciosa (la «gracieta» de la versión nos costó una de sus arias y dejó reducida su actuación a pocos minutos); el «Amor» de Gudrun Sieber, muy adecuado. Su estancia en el foso le permitió ponerse un horrible vestido para salir luego a saludar al final de la

ópera. Prodigioso el coro, que sigue en su nivel del curso anterior. Correcta la dirección orquestal de Dietfried Bernet. Sin nada especial que señalar. En conjunto, pues, un magnífico **Orfeo** completamente deformado por obra y gracia de la dirección escénica.

En la cuarta representación de esta

Orfidice interpretó el papel de protagonista la «mezzo-soprano» Ruza Baldani; su versión del papel, sin ser inmaculada, fue más que suficiente y alcanzó bellos momentos en el «Che farò», así como en varios otros puntos de su «particella». Incluso, como actriz, sacó algo más de partido al personaje que la Obraztsova.

«LA FLAUTA MÁGICA» EN EL TEATRE LLIURE

El Teatre Lliure ha sido escenario de las propuestas globalmente más interesantes que se han presentado al público barcelonés en los últimos años. Entre éstas, hubo una de especial éxito, en 1979, y que consistió en la puesta en escena desternillante y graciosísima de **La bella Helena**, de Offenbach, interpretada y

cantada —aunque con alguna licencia musical, por no ser cantantes profesionales, sino actores— por el cuadro de intérpretes del Lliure, en torno a un montaje escénico ingenioso, sencillo y muy adecuado al tono general de la representación.

Probablemente fue el recuerdo del nivel alcanzado en aquella ocasión, y el ambiente de operofilia que flota actualmente en los medios musicales mundiales el que ha llevado a los responsables del Lliure a organizar un nuevo espectáculo de la dificultad y responsabilidad del que nos ocupa: montar en versión catalana y teatral la ópera de Mozart.

Tenían, por lo que parece, los responsables de tan audaz decisión, el deseo de poner de relieve los aspectos teatrales de la obra, sin renunciar a los musicales, aunque éstos reducidos a la medida de las posibilidades del cuadro de actores del Lliure, como en la pasada ocasión. Se ha contado para escenificar esta obra con la escenografía de Fabia Puigserver, también responsable del vestuario —cuya contribución al espectáculo es francamente importante—, y con la traducción catalana de Carmen Serrallonga, fiel al texto y dúctil, lo que ya es mucho teniendo en cuenta que el libreto original no tiene nada de sencillo.

Confieso que fui a ver el espectáculo convencido de que saldría defraudado, pues la crítica barcelonesa condenó en masa el espectáculo, que se ha visto en cambio, favorecido por una asistencia masiva y constante de público, hasta el punto que no puede entrar el día que decidí asistir, y tuve que volver, previa reserva, casi dos semanas más tarde. Y salí convencido de que, a pesar de las limitaciones importantes que pesan sobre la partitura, el montaje de **La flauta mágica** del Lliure es un espectáculo digno de ser visto, hecho con una sinceridad y un amor a la obra extraordinaria, y que pone de relieve tan adecuadamente el espíritu mozartiano, que a pesar de los inevitables reparos, no puedo dejar de considerarlo un verdadero logro del equipo del Lliure.

El espectáculo permite que los espectadores no familiarizados con la obra de Mozart —los familiarizados desgraciada-

mente, en nuestro país, son una ínfima minoría, incluso entre los habituales del Liceo— comprendan plenamente un texto que, a pesar de sus limitaciones, es un canto a la fraternidad y a la solidaridad humana, ya sea a través de la masonería, ya sea como simple reacción de rechazo al obscurantismo representado bien gráficamente por la «Reina de la Noche» y sus adláteres. Pero, además, a pesar de presentarnos la partitura reducida a tres teclados electrónicos, un piano, una flauta y un bajo, la música de Mozart resiste admirablemente la adaptación y surge brillante y hermosa en todo momento, creando momentos de inefable magia (mucho parte del mérito corresponde al exquisito sonido de la flauta de David Albet).

Las voces sufren más que el tejido orquestal de los cambios, pero tampoco es todo negativo en escena: señalemos en primer lugar la perfecta musicalidad de las «tres damas» (que interpretan también a los tres muchachos), Nuria Cano, Ester Formosa y Teresa Estrada. Sin estas tres voces aglutinadoras de los mejores conjuntos de la obra, tal vez la representación no hubiera superado la cota de lo aceptable; añadamos a esto que las tres son excelentes actrices y realizan una labor especialmente como «muchachos» de insuperable buen gusto y gracia inimitable. Menos adecuado, pero dentro de una corrección notable, el «Tamino» de Oscar Mas, transportado a su tesitura baritonal, supo cantar sin excesivos problemas una partitura difícil, y acoplarse también eficazmente a los números de conjunto. El «Papageno» de Lluís Homar tuvo un carácter mediano, musicalmente hablando, pero quedó compensado por la creación de un personaje distinto de los Hans Wurst alemanes: un muchachote ingenuo y un poco acoirazado, más mediterráneo que germánico, lleno de esas preocupaciones pueblerinas que vemos con frecuencia en nuestro mundo real. Una «Pamina» discretita como cantante, Rosa

Nicolás, aliviada del aria «Ach. ich fühl's», que probablemente no habría podido superar, subsanaba con su buena fe escénica las pequeñas imperfecciones de su canto. Lo mismo podemos decir del «Monóstatos» de Antoni Sevilla —muy adecuadamente grotesco gracias a su hinchado vestuario— y de la «Papagena» de Emma Vilarasau, graciosa y vivaz en su papel hablado y bien en el cantado. Paternal y sonriente el «Sarastro» de Jordi Bosch, un verdadero «cane» como cantante, pero que despedía el magnetismo requerido para una figura de su transcendencia escénica.

Inútil seguir buceando en los aspectos vocales de la representación, sin embargo, porque no se trata de una representación de LICEO, sino de otra cosa. Así puede explicarse que incluso la decepcionante «Reina de la Noche» de Imma Colomer (contralto incapaz apenas de insinuar las tremendas vocalizaciones del «rol») estuviese sin embargo bien situada en el contexto escénico, dando en una interpretación magnífica del maquiavélico personaje su versión del «lado oscuro de la conciencia» de la que finalmente los personajes se liberan, venciendo a la noche con los solares rayos de Sarastro.

El público que llenaba el Lliure a tope el día en que vi la representación comprendió la obra y su sentido, apreció la belleza inmarcesible de la música, y si no se ELITIZO con las alambicadas prestaciones vocales de especialistas venidos de los más remotos países del mundo canoro, sacó probablemente más provecho y comprensión de la obra de Mozart que muchas de las encopetadas damas que han visto esta ópera entre bostezo y bostezo, en el fondo de un palco de anfiteatro.

Por esto se ha producido el divorcio absoluto entre la crítica y nuestros queridos «snobs» y el público de a pie, que con su asistencia masiva augura largo tiempo de representaciones en el Lliure.—R.A.

Perspectivas para el año 1985

Por Xose Aviñoa

El artículo anterior, publicado en el RITMO de noviembre, hacía unas reflexiones sobre el decrepito y suspensivo estado de la música institucional en Barcelona que, para desgracia nuestra, se ha ido confirmando en todos sus extremos.

El habitual ciclo anual de «Pro Musica» que año tras año, desde hace veintiséis temporadas había sacudido el sopor de los ambientes musicales barceloneses con sus propuestas de alta calidad, ha desaparecido provisionalmente de nuestras temporadas, a pesar de que ni los responsables ni algunos medios de comunicación parecen convencidos de ello. En su lugar, se ha inaugurado un ciclo que, bajo el título de «Año Europeo de la Música», pretende ofrecer desde enero hasta mayo un programa de conciertos de alta calidad. Se trata de diecinueve conciertos organizados por la firma Ibermúsica que se iniciaron el 16 de enero y acabarán el 29 de mayo; entre estas dos fechas, y a una media de cuatro por mes, los aficionados podrán permitirse el lujo de asistir a interpretaciones orquestales de la Orquesta Filarmónica de Israel, la English Chamber Orchestra, I Solisti Veneti, Orquesta de la RTV polaca, Joven Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Saint-Louis, BBC Symphony Orchestra y Dallas Symphony Orchestra, además de intervenciones solistas de Daniel Barenboim, Ivo Pogorelich, Christian Zacharias y Dimitri Bashkurov, piano y Lluís Claret, violoncelo. El programa, dada la prontitud con que se ha debido confeccionar, ofrece numerosas lagunas, pero no se aleja del repertorio orquestal y camerístico que es habitual en este tipo de conciertos.

También la Fundación Caixa de Pensions, una de las entidades sociales que mayor empuje manifiesta en la organización de actos culturales, y en especial musicales, ha ofrecido a través de la prensa el avance de los habituales ciclos de conciertos, el Festival de Música Antigua, el Festival de Música Romántica, el Festival de Música Religiosa, etc. En particular, el programa del Festival de Música Romántica, que se desarrolla desde el 10 de enero hasta el 7 de febrero, permite audiciones de Alicia de Larrocha, el Trío Italiano, la Orquesta de Cámara Reina Sofía, Elly Ameling y Rudolf Jensen, etc., además de actividades paralelas que convierten el ciclo en un acontecimiento cultural de alta calidad. Esperamos que cunda el ejemplo.

EDIMBURGO

(Gran Bretaña)

FESTIVAL DE EDIMBURGO

Por Agustín Blanco Bazán

En Inglaterra, los Festivales de Edimburgo son mayormente conocidos por su relevancia teatral, antes que por la musical. Meses antes de su comienzo, un sinnúmero de grupos «amateur» preparan los espectáculos que habrán de ofrecer junto al programa oficial, y que superan varias veces en número a los de este último.

Es así que junto a compañías teatrales como el Berliner Ensemble o el Harold Clurman Theatre de Nueva York, en innumerables cines, pequeñas salas, iglesias, e incluso vehículos ambulantes, los aficionados prodigan espectáculos que en muchos casos señalan el comienzo de carreras artísticas exitosas. La idea fundamental, la razón de ser de los Festivales de Edimburgo es el teatro... pero no la música. Edimburgo no la precisa para convertirse en acontecimiento artístico de primera línea y tal vez en ello resida la razón del siempre decreciente nivel de calidad de los espectáculos musicales en comparación con la tendencia inversa observada en la actividad teatral.

Es cierto, la historia del Festival conoce de producciones musicales inolvidables a las cuales se hallan asociados los más grandes nombres de la lírica, orquestas y directores y conjuntos de cámara. Tal vez la última gran producción en tal sentido fue la **Carmen** dirigida por Abbado con Domingo y Berganza, de fines de la década del setenta.

Aparte de la creciente falta de fondos y de las amenazas del Municipio de la ciudad, en manos del Partido Laborista, de atacar mediante mayores economías un evento que se les hace intolerable por lo elitista, existen otras razones que inciden en el creciente raquitismo musical de los Festivales. Un motivo de fundamental importancia es, a mi juicio, que no existen en Edimburgo ni el tiempo ni el lugar para poder preparar un espectáculo similar a los ofrecidos en Salzburgo, Bayreuth o Glyndebourne. El Usher Hall, la sala en la cual se concentran los conciertos sinfónicos y corales, ofrece un recinto de dudosa acústica y el principal escenario dedicado a la ópera, el Kings Theatre, es una típica sala teatral, donde se alternan junto a la lírica, ballet, música popular y obras de teatro.

Lo expuesto no debe inducir a pensar que el Festival de Edimburgo no ofrece buena música, sino que constituye una advertencia para los aficionados a los festivales, en el sentido de que lo que puedan encontrar en Edimburgo se verá, muchas veces, superado por las experiencias musicales a que puedan acceder durante una estancia en Londres en mayo o en octubre.

El Festival de 1984 fue inaugurado con un vibrante **Stabat Mater** de Rossini a cargo de la Philharmonia Orchestra bajo la dirección de Riccardo Muti y clausurado con la **Mass of Life** de Delius, una obra de jubiloso paganismo zarathustriano, inspirado en Nietzsche, cuyas ingentes dificultades de ejecución fueron acabadamente superadas por Charles Mackerras y la Scottish National Orchestra. La más importante orquesta visitante fue la Boston Symphony Orchestra bajo la dirección de Seiji Ozawa. Un perceptible cansancio y falta de concentración en los ejecutantes, no impidió que sus cuerdas se proyectaran como las más bellas oídas en el Festival en el **Concierto para cello** de Dvorak, con la participación del destacado solista Yo Yo Ma. La post-staliniana **Décima sinfonía**, de Shostakovich ofreció a Ozawa y su orquesta la posibilidad de explayar sus habilidades en rapidez y precisión de ataque.

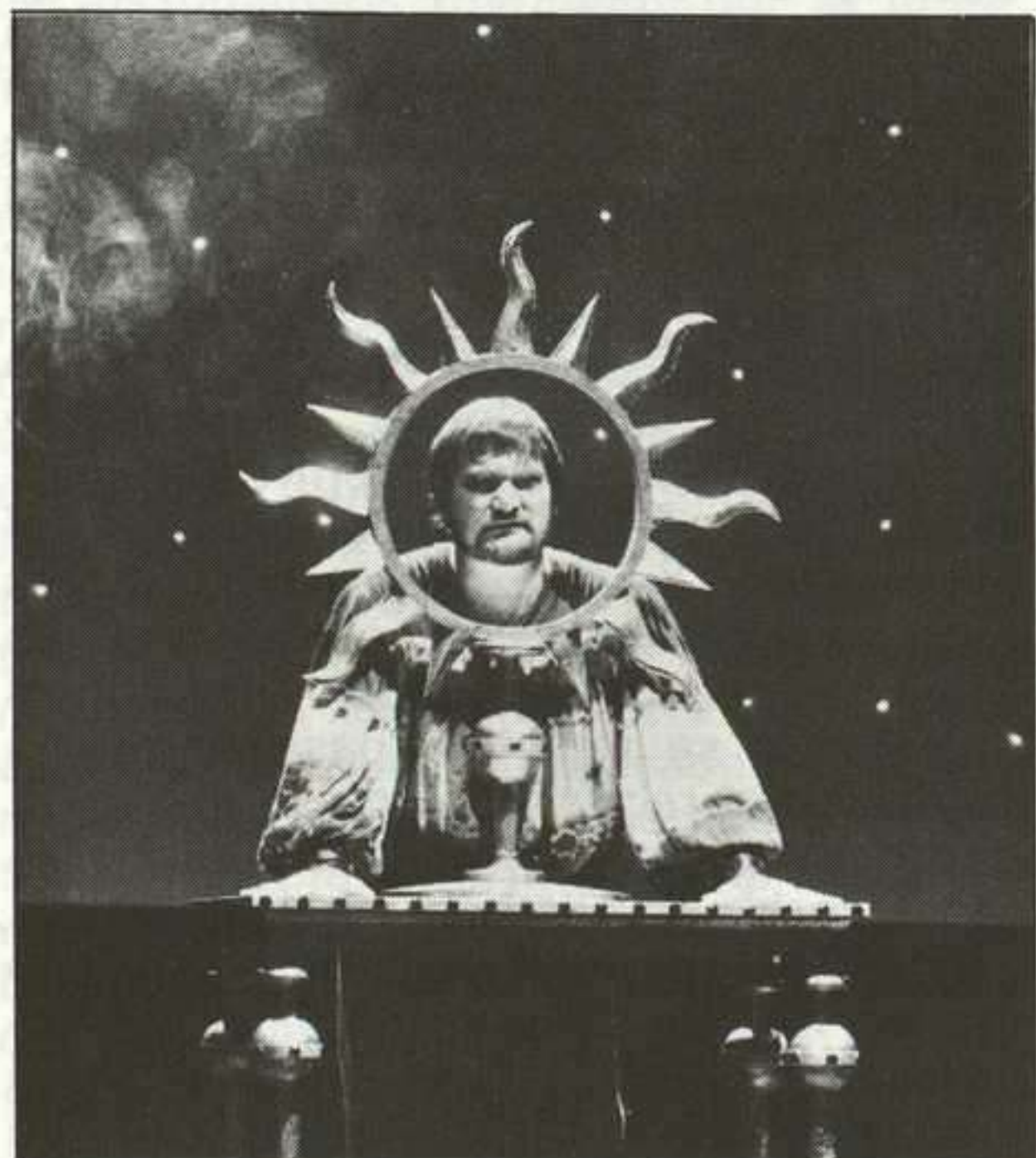


El violoncelista Yo-Yo Ma.

Dietrich Fischer Dieskau, Julia Varady y la Royal Philharmonic Orchestra, dirigidos por Walter Weller, tuvieron a su cargo la versión concertante de **El Castillo de Barba Azul**, que constituyó la más destacada ejecución operística del Festival.

La excelente compañía operística escocesa, la Royal Scottish Opera presentó como continuación al exitoso ciclo de Cavalli, (iniciado con **L'egisto** y **La Calisto**) una producción de **Orion** dirigida por Raymond Leppard, con puesta en escena de Peter Wood y decorados de John Bury, que constituyeron un derroche de fantasía e imaginación barroca. La Scottish Opera presenta sus producciones en idioma inglés, lo cual destruye un elemento de esencial importancia para la acabada percepción de la concepción poético-musical que inspirara el nacimiento de la ópera italiana. En los primeros ejemplos de la misma, los textos, que albergan una estética casi petrarquiana, se unen a la música en forma tal que las inflexiones lingüísticas y el uso de vocales (donde se encuentran

los orígenes del luego legendario «legato») son inseparables de la ejecución musical. Definitivamente, aquí, se torna imposible reemplazar la palabra «amore» por «love». El bellissimo dúo entre «Diana» y «Orion» del acto segundo es uno de los fragmentos que más sufre con la traducción inglesa. Tal vez sea lo que animó a los productores a convertir la obra en una suerte de opereta del siglo XVII con fuertes rasgos vaudevillescos. La idea es afortunada y también ha sido intentada con éxito en las versiones de Monteverdi de Nicolai Harnoncourt escenificadas por Jean Pierre Ponelle. Por lo demás, **Orion** contiene un personaje al servicio del héroe llamado «Filotero», en el cual se perciben los rasgos bufo-dramáticos que hallarán su culminación en el inolvidable «Leporello» mozartiano. No obstante ello, también respecto de estos rasgos de comicidad, el idioma italiano resulta indispensable para añadir los elementos de crueldad humorística que impiden el desequilibrio de la perfecta relación entre drama y comedia. El **Orion** revisteril de Edimburgo me entretuvo inmensamente pero me dejó con la sensación de no haber podido apreciar las virtudes artísticas más genuinas de la obra.



Michael Myers, protagonista de la ópera «Orion».

Idéntica falta de genuinidad es perceptible en el arreglo orquestal de Raymond Leppard, un músico de grandes cualidades, cuya comprensión del barroco reside precisamente en las antípodas de las austeras pero auténticas y vívidas versiones de Harnoncourt o Hoogwood. Las orquestaciones programadas por Leppard son siempre una suntuosa fiesta de sonido donde cémbalo, chitarra, arpa, guitarra y laúdes se agolpan en la producción de los más variados ornamentos y cadenzas, que se integran con arrebatado gozo a los «allegri» producidos por una excesiva dotación de violines y violas, o acompañan sobre-elaboradamente los azucarados lamentos de estos últimos en los MOMENTOS TRISTES. La ironía ensayada en lo que acabo de expresar es sólo aceptable desde el punto de vista de quien busca autenticidad de ejecución. Existe otro criterio, igualmente respetable, que considera válidas las disgresiones a lo auténtico en pro de una estética musical que el siglo XX atesora como consecuencia de las

evoluciones producidas con posterioridad a Cavalli. En este sentido, no debe dudarse de la maestría de Leppard para producir belleza sonora dentro de un talentoso dominio de los «tempi».

La Opera de Washington respondió a la invitación para representar en Edimburgo con dos importantes obras de Menotti: **La Medium** y **El Teléfono**. La English Chamber Orquesta, el Ensemble del Siglo Veinte, y el Trío Borodin se

encontraron entre los conjuntos de cámara más destacados del Festival de 1984. Entre los solistas sobresalieron el pianista Krystian Zimerman (Bach, Beethoven, Chopin y Liszt), Dietrich Fischer-Dieskau (recital Brahms), el violinista Salvatore Accardo y la soprano Irin Arkhipova. El chelista Yo Yo Ma (nacido en París, de padres chinos) interpretó las **Suites para cello** de Bach en versiones de profunda e introvertida belleza.

AMSTERDAM

(Holanda)

MARATON PIANISTICO DE UN HOTEL

Por Lyl Tiempo*

Lo que más llamó la atención de este evento singular, es que fue organizado en poquísimos meses de anticipación, los creadores de este festival pusieron por primera vez en marcha un acontecimiento de contornos extraordinarios, que a partir de 1984 pasará a ser anual, dado el éxito con que fue coronada tan ambiciosa empresa.

Los ingredientes para que se hayan podido lograr esos resultados son también de características exclusivas. En una de las calles más céntricas y famosas de Amsterdam, Prinsengracht, frente al canal del mismo nombre, se encuentra la entrada principal del Hotel Pulitzer. A cuatrocientos metros se halla la Casa Cristofori, uno de los más tradicionales salones de venta de pianos.

¿La conexión entre el Pulitzer y Cristofori? Sus respectivos directores: Theo Inniger y Hans Duyf, gerente del hotel y dueño de Cristofori, respectivamente. Pero la clave de la fórmula triunfadora está dada en la afinidad fundamental que existe entre éstos jóvenes y entusiastas empresarios: la música y todo lo que gira a su alrededor, especialmente cuando hay un piano para producirla.

Ya en 1983, Theo y Hans habían llevado a cabo una idea revolucionaria en Amsterdam: colocar un piano de gran cola sobre una balsa en el canal de Prinsengracht frente al hotel, agregar amplificadores, cortar el tránsito, poner a tocar a Karin Lechner y Sergio Daniel Tiempo y tener como público la cifra de cinco mil personas colmando calles,



Sergio Daniel Tiempo.

puentes y ventanas y en tan perfecto silencio, que hasta las lanchas de pasajeros que pasaban al lado de los pianistas colaboraron apagando sus motores.

Tanto en ese verano del 83 como en el de este año, en que el violinista israelí Ivry Gitlis tocó acompañado por el pianista holandés Daniel Wayenberg, la naturaleza (¿aliada de la música tal vez?), regaló a Holanda con sol y buen tiempo, como para alentar, quizás, con su magia a esta presentación tan bien inspirada.

Los buenos auspicios son excelente estímulo para nuevas ideas. Si los conciertos populares al aire libre causaron tal sensación y atrajeron tanto público; ¿por qué no probar también con un evento que pudiera tener repercusión en el ámbito eminentemente cultural?

Durante una comida amistosa en la que, excepcionalmente desligados de compromisos, Inniger y Duys se encontraban solos, la atmósfera se prestó para poder dar rienda suelta a la fantasía. Theo le preguntó a Hans: «Si pudieras disponer de mi hotel durante cuatro días para cumplir con sus deseos, ¿qué harías?».

Los ojos de Hans Duys se transformaron en dos pianitos de cola.

Su imaginación trasladó todas las marcas de los grandes pianos que contenía su local. El transporte los colocó en las habitaciones del hotel que se habilitaron al público en la planta baja. Había una sala Steinway, otra Bosendorfer, otra Baldwin hasta llegar al número de

30, cada una atendida por su respectivo representante.

En la entrada del hotel, tres enormes pianos de cola recibiendo a la audiencia, firmes como gendarmes y con sus tapas abiertas, tal vez como símbolo del clima de apertura y libertad que se respiró durante los cuatro días del Festival. Puesto que todos los interesados que iban al hotel tenían derecho a entrar en cada sala, probar todos los pianos, escuchar discos en cada salón de los que se habían instalado para promocionarlos, junto a los «stands» de ventas, asistir a tantos conciertos como el tiempo pudiera permitirlo, comer o beber en cualquiera de los acogedores restaurantes y cafeterías con que cuenta el Pulitzer, y hasta participar como aficionados y estudiantes de música en la gran carpa que se instaló en el jardín del hotel, provista de espacio y de pianos, donde se realizarían conciertos de música de cámara, dúos de piano, tríos, canto y piano...

Hans Duyf transportó sus pianos para exponerlos en el Pulitzer y de esa manera su local se amplió hasta el punto de poder colocar los asientos para el público y erigir un escenario para el Bosendorfer de gran cola.

En el Pulitzer había dos salas ofreciendo conciertos en forma simultánea con la de Cristoforis: la Golden Tulin y la sala Keizer. Los recitales duraban estrictamente 45 minutos y se daban a pares; o sea, dos presentaciones consecutivas de cada artista de tres cuartos de hora cada uno, con un intervalo de 15 minutos de descanso. Algunos repitieron su programa, otros cambiaron la segunda parte.

Las presentaciones se sucedieron el jueves 29 y el viernes 30 de noviembre desde las 7 hasta las 12 de la noche y el sábado 1 y domingo 2 de diciembre desde las 2 hasta las 12.

Theo y Hans, que también contaron con la aportación fiel de Maro Ziegler, otro devoto del piano y sus artistas, combinaron a nombres de reconocido prestigio internacional con los de los artistas holandeses más destacados.

El Festival fue completamente cubierto por la Radio de Holanda, que tiene grabadas estas representaciones para ser difundidas a partir de enero y varias empresas brindaron su auspicio entusiasta y soporte valioso.

Reunión de pianistas: Desmificación de la competencia

Theo Inniger es, entre los regentes de hoteles, uno de los más cultos y sensibles a las artes: tiene abierta una galería de arte Pulitzer y organiza conciertos mensuales en este hotel que es tan exclusivo como su manager.

El dueño del Pulitzer compró dieciséis casas (vecinas a la casa de Ana Frank), que abarcan desde el canal de Prinsengracht hasta el paralelo de Keizersgracht. También la lateral Reestraat pertenece al hotel. Para conservar la autenticidad y la belleza de estas casas de los siglos XVII y XVIII, los ladrillos fueron retirados, lavados y recolocados. Reconstruido y totalmente modernizado en su interior, el ámbito confiere a este hotel de primera una particularidad de



Sergio Tiempo con su hermana Karin Lechner.

sabor estrictamente europeo que atrae enormemente al turismo. Aunque disfrute de una gran extensión, permite crear un clima de intimidad elegante donde quiera que uno se encuentre. Tanto las habitaciones como las áreas comunes, con vista sobre los canales o el jardín, están equipados con el máximo confort y buen gusto.

Theo dedicó dos años a elegir el piano Bechstein que quería para su hotel; lo colocó en una «suite» especial para pianistas y así coronó el sueño de los artistas en giras de conciertos, en quienes suele pensar poca gente. He visto a Claudio Arrau alquilar pianos mediocres para su habitación en los hoteles de distintas ciudades. Y aún esa solución no es fácil de concretar por innumerables causas, aparte de la fundamental: la molestia que puede producir el sonido de un instrumento en un hotel no es siempre compatible con funcionamiento normal.

Theo Inniger, amante de la música, ha logrado que este apartamento para pianistas tenga inclusive una entrada individual. Y su generosidad con los músicos llega a extremos de que, en lugar de cobrar mayor precio por tan privilegiado servicio, él les hace un precio especial.

Durante el período del Festival, el afortunado que ocupaba la suite de los músicos era el famoso pianista francés Jean Bernard Pommier, que se presentaba por entonces en el Concertgebouw y que asistió entusiasmadísimo a algunos de los recitales del Festival, como asimismo a sus actividades sociales, formando parte de las nutridas reuniones de pianistas.

De más está decir que todos estos pianistas contaron con el alojamiento libre y comodísimo del Pulitzer, puesto que el mayor desplazamiento que se necesitaba para asistir a la sala Cristofori se podía realizar: a pie, muy placenteramente por tan bella calle de Amsterdam durante escasos ocho minutos, en el gran automóvil que ponía a disposición Cristofori, o en la lancha que tiene sus paradas consecutivas en ambos locales, disfrutando entonces del paseo por el canal.

El clima de camaradería que se estableció entre pianistas, empresarios organizadores y periodistas que venían hasta de Estados Unidos fue debido, tal vez, entre otros motivos, a que un hotel lleno de pianistas es quizás el íntimo

deseo de los que deben recorrer el mundo en carrera tan solitaria. Los turistas y la audiencia se sumaban con entusiasmo a esta reunión exclusiva que me recordó a los cruceros musicales, esta vez en tierra firme.

Creo que vale la pena mencionar que las publicaciones más importantes destacaron excepcionalmente la participación de Sergio Tiempo y de Karin Lechner entre los cuarenta y dos pianistas, dedicándoles la foto representativa del festival como asimismo asegurando que gracias a la participación de ellos éste también se convirtió en un Festival de la Juventud. Junto a Nelson Freire y José Cocarelli fueron los únicos sudamericanos presentes y constituyeron una de las atracciones máximas, lo mismo que el primer premio del concurso de Bruselas, Pierre Volondat, el famoso ruso Yuri Egorov, el dúo de las hermanas gemelas Pekinel y los jóvenes Marc Laforet y Anna María Vera. Nicolás Economou se despidió pasando de la sala de su recital clásica a la carpa, donde hizo jazz y acompañó a una cantante de blues hasta la madrugada.

Imagino que el secreto del gran éxito de esta idea se debe, sin duda, a la debilidad de Theo y Hans por el piano, al que ambos le han dedicado varios años de estudio. Después de los conciertos, todas las noches a las 12, ellos ofrecían una recepción donde se reunían todos los representantes del ambiente musical del día en una suite habilitada especialmente en el tercer piso.

Para que el cierre de la última noche pudiera ostentar su broche de oro, Hans Duyf nos reservó una sorpresa fascinante: su exclusiva Worsetzar creada antes de la pianola. Es un aparejo en que se colocan los rollos, cuyo mecanismo acciona el teclado del piano que se coloca enfrentado a la máquina. Todos los pianistas del Festival, visiblemente atrapados, disfrutaron de las interpretaciones de obras de Eugene d'Albert y de Paderewsky.

El sueño de Hans hecho realidad bajó su telón con éxito clamoroso esa noche del 2 de diciembre de 1984. Así nos retropropulsó a 1904, cuando Eugene d'Albert no sospechó, probablemente, a cuántos nos habría de seguir emocionando y deslumbrando ochenta años después, en nuestra desconcertante era tecnificada.

* Lyl Tiempo es pianista y pedagoga argentina.

Orquesta de Radiotelevisión: un primer balance

Por Enrique Martínez Miura

El primer trimestre de la temporada 84/85 de la Orquesta de Radiotelevisión ha discurrido de forma lo suficientemente sintomática como para calibrar, en primera instancia, los avances y los todavía evidentes lastres de la formación sinfónica madrileña. La ERA Gómez Martínez se abre con buenas expectativas, pero aun será necesario tiempo y trabajo a fondo para que se obtengan resultados positivos palpables, al menos de una forma continuada y no como aciertos aislados. Hoy por hoy, las ejecuciones públicas quedan a distancia de los objetivos marcados por la línea general de la programación.

Un caso concreto de esto a lo que acabamos de referirnos es la vertiente mozartiana de la actual temporada. La insistencia en dicho autor, que ya tuvimos ocasión de defender en otro comentario, es algo perfectamente lógico con vistas a conseguir la organicidad de la orquesta. Frente al deseo, la realidad: en la actualidad el sonido mozartiano es casi totalmente extraño al conjunto de Radiotelevisión, problema que evidentemente no tiene en exclusiva en el panorama español. La finura y la delicadeza estuvieron casi por completo ausentes en la lectura de Gómez Martínez de la **Sinfonía núm. 34 en Do mayor k-338** (19 de octubre). Hubo, eso sí, un apreciable trabajo con la orquesta, pero los trazos en exceso gruesos dominaron la traducción. Si en intentos como este se avanza un paso, la continuidad se rompe —los célebres dos pasos atrás— confiando una partitura del salzburgués a alguien tan alejado de su mundo como Arturo Tamayo. Su propuesta de la **Sinfonía núm. 25 en Sol menor k-183** (2 de noviembre) marca el punto más bajo de una interpretación mozartiana en el período que nos ocupa, por opacidad, pesantez y total carencia de estilo. Las dos obras de Mozart que figuraban en el concierto dirigido por Heinz Wallberg (16 de noviembre) no merecieron más que construcciones artesanales de tímbrica anodina y dibujo tosco. La **Sinfonía núm. 35 en Re mayor k-385**, escuchada en fechas cercanas a la Filarmónica de Viena, tuvo demasiadas aristas: un metal grosero, una cuerda poco empastada, acre e insegura en los adornos (tiempo lento). Más convincente el acompañamiento a Silvia Marcovici en el **Concierto núm. 1 para violín en Si bemol mayor k-207**, aunque todavía a distancia de la agilidad necesaria. La violinista rumana, cuya técnica a raudales nadie discute, obtuvo en general un sonido pleno y cálido, no exento de ocasionales durezas. Su versión no estuvo falta de un directo atrac-



Miguel Angel Gómez Martínez.

tivo, pero al mismo tiempo los tintes románticos desvirtuaron innegablemente su Mozart. Como se ve, en todas estas interpretaciones no cabe hablar más que de valores muy diseminados. Por el contrario, la **Sinfonía núm. 36 en Do mayor k-425**, dirigida por Aldo Ceccato (7 diciembre), podemos considerarla como una consecución de superior globalidad. Evidentemente no fue una interpretación perfecta —deficiencias en el viento, falta de precisión en la cuerda al atacar— pero sí la de sonoridad mozartiana más próxima al ideal de las escuchadas en estos meses. Ceccato planificó con cuidado la dinámica y marcó vivos tempi de gran poder de convicción.

Hemos separado para la reseña las obras de Mozart, pensamos que con una cierta justificación. En este mundo es donde la Orquesta de Radiotelevisión se enfrenta a dificultades muchas veces insuperables. La transparencia buscada para la formación presenta un primer balance negativo. Se hará necesario seguir insistiendo en la misma línea.

Retomando, ahora ya sí, el orden cronológico de los conciertos escuchados, pasamos a comentar el que abrió la temporada: la **Sinfonía núm. 2 en Do menor «Resurrección»** de Gustav Mahler, conducida por Miguel Angel Gómez Martínez. No es la primera vez, pese a la indicación en sentido contrario que aparecía en el programa de mano, que esta obra es montada por el conjunto de Radiotelevisión. Theo Alcántara la presentó los días 10 y 11 de noviembre de 1973. La distancia recorrida, salvando la diferencia de valía de las dos batutas, entre estas dos audiciones ha sido mucha. En la actualidad, la Orquesta de Radiotelevisión puede ofrecer dignamente partituras de tal complejidad. Se dan todavía deficiencias técnicas —metales, cuerdas— que hay que tender a eliminar. Gómez Martínez, en todo caso, demostró que posee una mente lógica capaz de ordenar los múltiples elementos de tan descomunal sinfonía. Profun-

FOTO: A. MUÑOZ.

dizar en las sucesivas capas de la **Segunda** mahleriana está reservado a directores en las fases más maduras de su pensamiento. Las intervenciones de las dos solistas, Alison Hargan, soprano, y Mira Zakai, contralto, no transpasaron el umbral de lo medianamente aceptable. El Coro de Radiotelevisión, al parecer en un bache que tiende a ahondarse, intervino con poca fortuna en el tiempo final.

Los dos siguientes conciertos a los que asistió quien esto firma (19 de octubre y 2 de noviembre) supusieron traducciones en buena medida decepcionantes de programas que ofrecían novedades de interés. La versión íntegra de **Pulcinella** de Stravinsky dirigida por Gómez Martínez no pasó de un acercamiento en el que ni siquiera se alcanzó la corrección en la ejecución. En este mismo concierto, asistimos a una **Noches en los jardines de España** de Falla nada sensual, con el protagonismo de Maribel Calvín, insuficiente en lo técnico. El otro programa al que hacemos mención fue el estructurado por Arturo Tamayo. Tenía éste en **Petrouchka** de Stravinsky, en su redacción primitiva, su parte más sustancial. El director no logró canalizar sus ideas a la orquesta, de la que obtuvo una respuesta nada deslumbrante. El **Concierto para la mano izquierda en Re menor** de Ravel fue tocado con cortedad por Akiko Kitagawa con acompañamiento bien conseguido por Tamayo.

El concierto que nos ocupará seguidamente aportaba la novedad más importante a la vida musical madrileña de los últimos meses. Por primera vez una orquesta española abordaba la interpretación de una **Sinfonía** de Roberto Gerhard. No es este el lugar para extenderse en recordar la inmensa talla del creador catalán y la más que sonrojante ausencia de sus pentagramas entre nosotros. La labor de rescate de su obra no ha hecho más que empezar. A las ejecuciones públicas, que creemos primordiales, deben sumarse estudios y grabaciones, como el proyecto discográfico de López Cobos de la integral de la obra orquestal, que esperemos pueda llevarse a término. El director que acabamos de mencionar fue precisamente el protagonista de la sesión en la que pudo escucharse la **Sinfonía núm. 1** (1952-53) de Gerhard. No se nos oculta la extraordinaria dificultad de canalizar en forma de discurso lógico esta música atemática que tiene una capacidad casi inagotable de autogenerarse. Añadamos a esto el apartamiento total del lenguaje gerhardiano de una orquesta como la de Radiotelevisión. Con estas premisas, la valoración de lo brindado por López Cobos ha de ser muy positiva. El titular de la ONE realizó un esfuerzo titánico, logrando un producto final mucho más que aceptable. No todo fue apropiado, desde luego, el «Allegro animato» inicial estuvo bajo de tensión y es posible conferir una mayor inquietud rítmica y una tímbrica más contrastada al «Allegro spiritoso. Agitato» que cierra la obra. Lo más logrado lo encontramos en el «Adagio» central, por su medida dinámica y el clima sutil y misterioso creado por Cobos. En el mismo programa se oyó una apasionada, si bien no muy clara,

versión de **Sine Die** de Gonzalo de Olavide. El **Concierto núm. 1 en Re menor Op. 15 para piano y orquesta** de Brahms, cuya inclusión rompía un tanto la armonía de un concierto volcado hacia la música de nuestro siglo, careció de empuje y magnificencia orquestal. La formación tocó a un nivel notoriamente inferior que en Gerhard. Suponemos que la sinfonía del español devoraría la mayor parte del tiempo de ensayo. La pianista Elisabeth Leonskaya, hipertemperamental, resultó decepcionante. El sonido que arranca del instrumento es tosco, como violentado. Menudearon los pasajes confusos y las notas falsas. En el tiempo lento supo dar algo de sentido poético a su interpretación.

Heinz Wallberg concluyó su concierto (16 de noviembre), del que ya se ha comentado la primera parte con obras de Mozart, con la **Sinfonía núm. 9 en Do mayor** de Schubert. Su lectura, inclinada hacia un implacable movimiento final, pecó de académica. Los detalles, la estratificación de planos, la culminación de los climas y el sentido del lirismo, fueron aspectos administrados con cactería por la batuta, cuando no decididamente pasados por alto.

Luis Antonio García Navarro eliminó finalmente de su programa la prevista **Quinta Sinfonía** de Mahler. Con esta medida se apartó de una de las líneas maestras de la presente temporada, la que gira en torno al caballo de batalla en base a la obra del austriaco. En sustitución se escogió una obra de gran repertorio, la **Sinfonía núm. 6 en Si menor**, de Chaikovsky. El valenciano dio una versión correcta de la partitura, aunque de corto brillo en el tercer tiempo, en el que por otra parte hubo un excedente de decibelios, y un «Finale epidérmico». Este tiempo, el único verdaderamente genial de la obra en nuestro criterio, fue leído con calor y bien fraseado, pero falto «pathos». La orquesta no tocó demasiado bien. Decididamente mal los metales. La primera parte del concierto (30 de noviembre) estuvo formada por la obertura de **La gazza ladra** de Rossini, que resultó exuberante, pero opaca, y el **Concierto para arpa y orquesta Op. 25** de Ginastera. El acompañamiento en esta página no llegó a dar toda la magia tímbrica que le es propia. Nicanor Zabaleta dictó una lección de técnica y belleza de sonido. Magistral en la cadencia que precece al tiempo final.

El concierto de Aldo Ceccato (7 de diciembre) ha provocado valoraciones encontradas en la crítica diaria madrileña. Su versión de la **Sinfonía núm. 36** de Mozart, antes reseñada, ha sido unánimemente apreciada, mientras que la lectura de la **Cuarta** bruckneriana ha encontrado ecos dispares. Adelantemos que Ceccato tiene un concepto claro y lógico de la obra. Otra cosa en su comunicación a una orquesta que sigue teniendo problemas técnicos. La versión del italiano contrapesaba la pasión con lo férreo de la construcción. La orquesta tuvo momentos de gran potencia, llegando con fuerza a los vértices, y también de aquilatada sutilidad, como en el trémolo que abre la sinfonía. Tomando la interpretación en su integridad, los dos tiempos centrales — Andante y Scherzo — relajaron palpablemente el arco de tensión. En el Scherzo la ejecución dejó bastante que desear, por la insistencia en el error de trompas y trompetas. Orquesta y director retomaron el nivel anterior en el Finale, con rotundos unísonos.

La sesión final (21 de diciembre) de esta primera fase que consideramos volvió a tener como director al titular de la

Programa del Comité Español del Año Europeo de la Música

El Ministro de Cultura, Javier Solana, anunció en una rueda de prensa las actividades programadas por el Comité Español para el Año Europeo de la Música. Este Comité cuenta con la Presidencia de Honor de la Reina Doña Sofía y la presidencia y vicepresidencia del Ministro de Cultura y el Director General de Música y Teatro, respectivamente, y está formado por las siguientes personas: Ramón Barce, Edmón Colomer, Miguel Ángel Coria, Jesús López Cobos, Tomás Marco, Paloma O'Shea, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter, Jordi Roch, Samuel Rubio, Gaspar Sala, José Antonio Campos Borrego, Isabel Vazquez, Guillermo Uña, Mariano Alonso Burón y José María Merino. El Ministro de Cultura apuntó los cuatro grandes objetivos que su departamento se propone para el Año de la Música: programa de cooperación con el Ministerio de Educación y Ciencia para la reforma de las enseñanzas musicales, plan de infraestructura musical, apoyo a la crea-

ción musical y proyección y difusión de la música española en el extranjero. Aparte de estos objetivos, el Ministerio organizará una serie de actos que ya han comenzado con tres conciertos en el Teatro Real. Del 29 de septiembre al 5 de octubre habrá un Congreso Internacional sobre España en la música de Occidente. En noviembre y diciembre se organizará una exposición sobre Domenico Scarlatti en España y sobre este compositor se editará traducida la monografía de Kirkpatrick. En la segunda quincena de septiembre, habrá un Festival Internacional de Música Contemporánea en Alicante y en septiembre y octubre un Ciclo de Polifonía Vocal Española Renacentista. A finales de octubre, se organizará un Simposio Nacional de Documentación Musical y, coincidiendo con

él, se celebraran unas Semanas de Música en Toledo. Las Jornadas Internacionales de Organo no tiene fecha fijada, pero es seguro que tendrán lugar en las Islas Baleares. El 21 de junio será la Fiesta de la Música y durante el mes de mayo se elaborará una muestra de las Comunidades Autónomas, que consistirá en un importante número de conciertos en el Teatro Real de grupos o artistas representativos de las distintas Comunidades Autónomas. Con carácter extraordinario se organizan unos cien conciertos de agrupaciones importantes, con especial incidencia en Madrid y Barcelona. Se emitirán tres colecciones de sellos de correos con los temas: Ataulfo Argenta, Tomás Luis de Victoria y Fernando Sors y dos sellos con los temas Antonio de Cabezón y Joven Orquesta

Nacional de España. Al margen de estas manifestaciones, el Ministro anunció que este año comenzarán las obras de reconversión del Teatro Real en teatro de ópera, para lo que convocará un concurso internacional de proyectos. El apoyo a la creación musical se concretará en el encargo de obras a treinta compositores españoles y la proyección y difusión de la música española en el extranjero en los programas Músicos españoles en Italia, Músicos españoles en Bélgica, más una gira de la Orquesta Nacional y la convocatoria de cuarenta becas para jóvenes españoles en el extranjero. El presupuesto para acciones especiales alcanza los trescientos millones de pesetas, excluyendo las inversiones de los auditorios. El Ministro no concretó de momento algunos aspectos relacionados con estos proyectos como en qué consistiría la reforma de las enseñanzas musicales; cuál será la nueva ubicación del Conservatorio de Madrid y la nueva sede de la Orquesta de Radiotelevisión, tras la reforma del Real; el proyecto de cooperación con la Scala de Milán o el anunciado plan de apoyo a la edición de partituras y ediciones discográficas.



El Ministro de Cultura y el Subdirector de Enseñanzas Artísticas. A la derecha, cartel anunciador del Año de la Música.



formación. La **Octava sinfonía** de Schubert mereció una recreación según cánones clásicos. Se dieron detalles dinámicos de interés y un buen trabajo con la cuerda baja. Los vientos, en cambio, no tocaron con acierto. Sin fortuna el oboe en el «Andante». Con todo, la versión adoleció de falta de perspectiva sonora. La **Cantata de Navidad** de Honegger, con un magnífico Tom Krause como solista, se reveló pese a la calidad de la versión como un PASTICHE. El Coro evidenció su mal momento, que se alarga en toda la etapa de Pascual Ortega. La obra de Honegger quebraba la armonía de la línea Schubert-Bruckner. El **Te Deum** de éste último demostró nuevamente la soltura de Gómez Martínez para el manejo de los grandes medios. Su versión distribuyó con acierto los volúmenes sonoros, aunque encontró el escollo de un coro con una excesiva proclividad al grito, en especial las sopranos. Se contó para la ocasión con un cuarteto vocal bastante gris.

Círculo de Bellas Artes

Seminario de música electroacústica de Horacio Vaggione.

Por Emiliano García Alcazar

Durante los días 12 al 17 de noviembre pasado, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, se desarrolló un Seminario de Música Electroacústica con la asistencia de una docena de alumnos y que estuvo dirigido por el compositor argentino Horacio Vaggione, destacada autoridad en el campo de la música de este género.

Es Doctor en Estética por la Universidad de París; fundó en 1964 el Centro de Músicas Experimentales de la Universidad de Córdoba (Argentina), en la que realizó su obra **Kalimo**; ha sido activo investigador en los centros más sobresalientes de música electrónica, universidades de Nueva York, Mc.Gill de Montreal, Instituto de Tecnología de Massachussets, IRCAM (Instituto para la Investigación de la Acústica Musical), de París; Centro de Música Experimental de Bourges, etc., contribuyendo notoriamente en los trabajos de

creación del primer Laboratorio de Música Electrónica ALEA, en Madrid, en el que prestó su decidida colaboración con su colega Luis de Pablo, durante los años 1969 al 73.

Horacio Vaggione ha impartido, asimismo, en el pasado mes de marzo el primer Curso de Composición Electrónica para el recién creado Gabinete Experimental de Música de Cuenca, nueva cuna de la futura formación de las vanguardias electrónicas españolas. Entre algunas de sus obras, ejemplo de música electrónica libre, figuran, **It**, obra conjunta con el compositor Eduardo Polonio, la ya mencionada **Kalimo**, elaborada con el sintetizador VCS 3; **Combate**, **Polarítica I y II** y su más novedosa realización con el programa Music 10 **Octuor**, que sirvió de tema de análisis en el Seminario que nos ocupa, además de **Fractan C**.

rueda de prensa, a la que asistió Luis de Pablo, matizando algunos rasgos de la revisión que está haciendo en estos momentos de su obra **We**, y el compositor José Iges, como partícipe de los tiempos de Alea y colaborador del Seminario de Arte e Informática que ha afrontado años atrás la experimentación en este campo, planteando distintas cuestiones los asistentes a este Seminario de música electrónica y sobre la obra de Vaggione definida por la construcción de polifonías de timbres y microcirugía del sonido.

El último día culminó con la visita del compositor Cristóbal Halffter, mostrando y analizando sus obras realizadas a partir de sus trabajos en el estudio Electrónico de Freiburg-Heinrich Strobel, **Variaciones sobre la resonancia de un grito** y la **Soledad Sonora-Música Callada**.



Horacio Vaggione con los asistentes al Seminario.

Dicho Seminario, que se ha adoptado en parte con un cierto rigor científico, ha tenido un carácter introductorio en sus diversos apartados teóricos, concerniendo a nociones sobre el timbre, la percepción y en cuanto a las nuevas técnicas empleadas de la composición electrónica, con la utilización de los medios analógicos y digitales, programa de síntesis y la micro-composición y macro-composición, procesada por ordenadores y sintetizadores.

En él se ha realizado una trayectoria, haciendo un poco de historia, con audición y análisis comparativo de obras significativas del momento, transmitiendo las últimas experiencias habidas en el IRCAM, donde ha efectuado Vaggione gran parte de su labor de los últimos años en música analítica con ordenador, y de otro coetáneo, el Centro de Música Experimental de Bourges. Se contó con la asistencia de otros compositores que presentaron sus obras, como Jacobo Durán-Loriga, que ha trabajado en los Estudios de Gante y Colonia, y José Manuel López y Angel Harney, con sus trabajos en Cuenca.

En torno a la figura de Vaggione y el Seminario se estableció un coloquio y

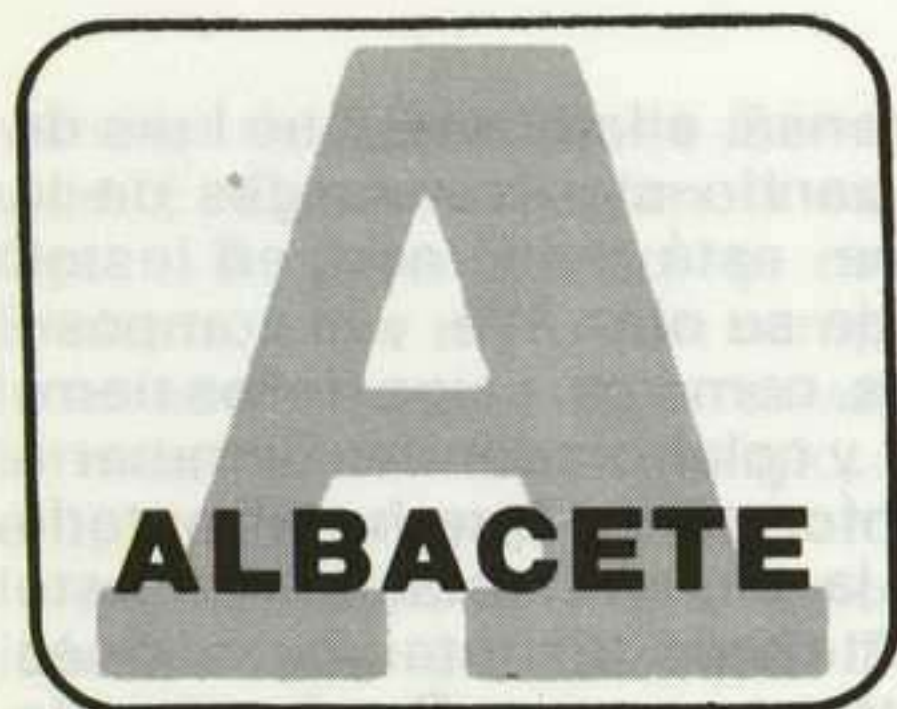
Estoy seguro que las enseñanzas y experiencias que hemos recibido de este Seminario han podido formar la conciencia y aspiraciones de futuros compositores, estudiosos y divulgadores de una materia que está candente y en vías de desarrollar infinitas posibilidades, pudiendo revolucionar la concepción tradicional de la música a través del nuevo universo de sonidos y formas en la música electroacústica.



la mà de guido



Tipografía musical por ordenador
Apto 22. Ctra de Prats, 2
SABADELL T. 716 13 50



V FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA

Conviene resaltar de entrada, el excelente momento del panorama concertístico que se disfruta en Albacete. Son ya cuatro o cinco temporadas consecutivas de actividad constante por parte de las distintas entidades organizadoras de conciertos y, lo que es mejor, el nivel medio de calidad es muy estimable.

En esta línea, y con un prestigio muy consolidado, la Caja de Ahorros de Albacete, a través de su departamento de Obra Social, acaba de clausurar su V Festival Internacional de Música, que, por supuesto, cuenta ya en su historial con una larga lista de éxitos protagonizados por excelentes conjuntos sinfónicos y camerísticos de toda Europa.

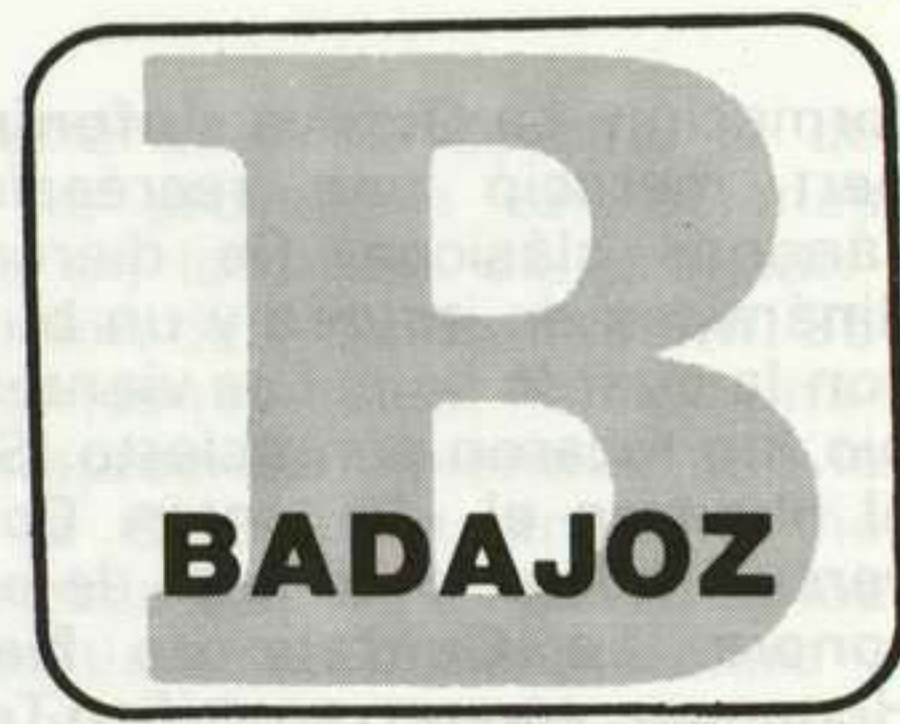
Este V Festival, celebrado en el Teatro Circo, con una asistencia global próxima a las cuatro mil personas, se inició el 18 de octubre con la Orquesta de Cámara de la Radio Polaca (Poznan), un grupo en el que hay que destacar su magnífica conjunción y el equilibrio entre secciones propio de bastantes años de trabajo artístico bien planificado y siempre dirigido por Agnieszka Duczmal, una mujer de fuerte personalidad, de ideas muy claras y de un sentido práctico más propio de director veterano que de esta joven y apasionada fundadora del conjunto. A destacar, claramente, el extraordinario trabajo del solista Jakowicz en **Las cuatro estaciones** y la muy delicada versión de conjunto, justa en matices, de la raramente escuchada **Sinfonía núm. 10 para arcos** de Mendelssohn.

A menor nivel, pero siempre en un tono estimable, hay que situar al otro grupo de cámara participante, Nuevos Solistas de Viena, conjunto jovencísimo con muchos años de porvenir a la vista, que, aún no acabando de cuajar, deja sentir una muy buena técnica individual en muchos de sus componentes. Un programa quizá excesivamente

ambicioso para sus posibilidades, con la dura prueba de Bruckner y Hindemith, pero que acabó felizmente con una interpretación más técnica que brillante de **La tempestad** de Rossini.

Hubo en el Festival un programa coral, con un resultado espectacular en cuanto a la acogida de público y de muy positivo nivel a nuestro juicio. El Coro Mixto de la CKD de Praga derrochó musicalidad, madurez y buen gusto en un programa sin concesiones. Por encima de todo, su irreprochable afinación. Luego, una versatilidad fuera de lo común ante concepciones estéticas tan alejadas entre sí como las de Monteverdi, Janáček, Debussy o Ginastera, cuyas obras integraban la primera parte. En los nacionalistas checos, el Coro llegó al virtuosismo de conjunto. Y luego, en la segunda parte, la **Misa en Re** de Dvorak, con menos dificultades técnicas, pero con un largo esfuerzo de concepción que nos muestra de manera diáfana el espíritu de sencillez, de religiosidad profunda pero íntima, y la ausencia de ampulosa —tan al uso hasta entonces— que Dvorak quiso imprimir a tan preciosa obra.

nidad de sorprendernos: cuando recelábamos del exceso de popularidad del clásico programa oriental (Mussorgsky-Chaikovsky-Rimsky) nos encontramos con irreprochables versiones, con estupendos trabajos de cohesión orquestal, con solistas extraordinarios, en obras tan MANOSEADAS como **Monte Pelado**, **Romeo**



VI SEMANA MUSICAL DE SANTA CECILIA

Los amantes de la filotecnia y concretamente de la filarmonía han gozado en Badajoz capital durante la celebración de la «VI Semana Musical de Santa Cecilia», organizada por el Conservatorio Superior de Música de la Excm. Diputación Provincial.

El Cuarteto Eslovaco de Bratislava inauguró la semana con una destacada actuación. Los solistas deslumbran y fascinan más a los públicos por sus cualidades virtuosistas o canoras que los cuatro tiempos de un cuarteto. Este exige para su intelección, conocimiento o apreciación más completa y refinada.

El Cuarteto Eslovaco de Bratislava, integrado por Boris Monoszon (violín), M. Telecky (viola), A. Nemeč (violín) y J. Podjoransky (violoncello), interpretó el elegante **Divertimento en Re mayor, K 136**, de Mozart, engarzado perfectamente con el **Cuarteto en Re mayor, Op. 20, número 4**, de J. Haydn, para finalizar con el famoso «Cuarteto negro», o sea, el **Cuarteto en Fa mayor, Op. 96**, de A. Dvorak.

Fundidos con admirable homogeneidad, de agradable sonido los cuatro instrumentos que poseen, procedentes de talleres de los viejos maestros italianos, el Cuarteto demostró alta calidad en interpretaciones serias y de categoría. El violoncello —un pedal suave de dieciseis de un órgano— sostiene suficientemente el edificio sonoro de sus colegas.

Como anticipo del Año Europeo de la Música oímos un gran programa de música barroca en homenaje a Bach y Haendel con motivo del tercer centenario de sus nacimientos. El Collegium Musicum de Zagreb interpretó «Paso sobre el camino de la fe», de la cantata **Tritt auf die Giubensbahn**; **Concierto en Sol menor** («Grave», «Allegro»); aria «Piedras, sobre todos los tesoros»; **Concierto en Si bemol**; «Susser trost



El Coro CDK de Praga.

Y para el final, aunque no fuera este el orden del Festival, hemos dejado su momento culminante, el sinfónico. Pienso que la Filarmónica de Lieja fuera, posiblemente, concertada en su día bajo los criterios económicos y geográficos que se aplican a las formaciones de segunda fila. Pero es evidente que, si es así, los cálculos fallaron. En varias capitales españolas señalan el acontecimiento que supuso el CASI ESTRENO de la **Décima** de Schubert. Aquí, por exigencias de programación, tuvimos menos suerte, pero también tuvimos oportu-

y **Julieta, Scheherezade** y la propina de lujo —para completar la orientalidad— de la obertura de **Ruslan y Ludmila**, que vino a ser una exhibición de estilismo y de virtuosismo colectivo, con la orquesta en estado de gracia. Y es que la Orquesta de Lieja es más bien de primera fila. Con ella estuvo Pierre Bartholomee, un director honesto, serio, sin concesiones y con una profunda formación que pone generosamente al servicio de su orquesta. Posiblemente ahí radique el secreto del éxito.—**JOSE MARIA PARRA CUENCA**

mein Jesus Kommt»; aria de la cantata **Wass mir behagt, ist nur die muntre jagd** y «Concierto en Sol», de la cantata **Himmelskonic sei Willkommen**, todo de J.S. Bach y **Trío Sonata en Sol menor**; aria de la ópera **Rinaldo**, «Augelletti che cantate»; **Trío Sonata en Fa mayor**; **Concierto en Re menor** y aria de la ópera **Ricardo**, «Il volo cosi fido», de G.F. Haendel.

El día 22 de noviembre, festival de Santa Cecilia, se celebraron dos misas con la participación del Coro del Conservatorio, que acababa de regresar de Austria donde actuó en varios lugares con gran éxito, y la Banda Municipal de Música respectivamente. Por la tarde, el portugués Nelson Rocha (trompeta) y el extremeño Joaquín Fernández Picón (organo), ofre-



El Collegium Musicum de Zagreb.

La soprano posee voz firme, sin titubeos y timbre de calidad óptima, excelente técnica y honda expresión. «*Preferio obra que emocione a que deslumbré*», escribía un profundo filósofo. Esta labor emocional la realizan estos beneméritos y fieles servidores del arte, virtuosos de sus instrumentos: flauta travesera-

cieron un bellissimo programa en la Catedral con obras de Telemann, Haendel, Seixas, Gervasie, Stanley, Bach, Padre Soler y otros autores.

El hermanamiento de Portugal y España se hizo patente en este concierto. No puede faltar la presencia lusa en nuestra ciudad que hace fron-

El organista extremeño obtuvo el título de profesor de la referida especialidad en la cátedra de otro extremeño en Madrid, Miguel del Barco. En la actualidad desempeña amplia labor pedagógica en Cáceres y Badajoz.

Otra representación hispano-lusa estuvo presente en la semana con la Orquesta ProMúsica, de Lisboa y el pianista extremeño Joaquín Parra, actual director del Conservatorio de Cáceres, profesor en el de Badajoz, concertista y ganador de diversos premios como el internacional de Jaén, Pianos Hazen, etc.

Gran calidad y empaste posee el grupo de cámara lisboeta. Instrumentos de cuerda de bella sonoridad y depurada técnica, amén de estudiados matices en obras de Albinoni, Geminiani, Bach y C. Seixas. Joaquín Parra corroboró su categoría y dominio del teclado en el **Concierto en Re menor**, de Bach y **Concierto en Do mayor** del portugués Seixas. Terminó el concierto con la **Sinfonía Salzburg**, de Mozart.

Por último, finalizó la semana con la actuación de la Coral Eboense, de Evora (Portugal), bajo la dirección de Joaquín Choro Lavajo. Grata impresión produjo la interpretación de piezas lusas de autores renacentistas y barrocos como Pedro de Cristo, Diego Dias Melgas, Francisco Martins, Estebao de Brito, Filipe Magalhaes, etc., junto a los Arcadelt, Palestrina, Scarlatti, Verdi, Beethoven, etc.

Agradecemos la inclusión de música portuguesa, rica polifonía un tanto desconocida para nosotros de singular factura.

Zarzuela en Badajoz

Los días 23 y 24 de noviembre, nos visitó la Compañía Lírica Isaac Albéniz, de Juan José Seoane, con la puesta en escena de **Agua, azucarillos y aguardiente, Molinos de viento y Luisa Fernanda**.

Con dignidad, los cantantes Antonio Lagar, Fernando Carmona, Ignacio Encinas, Carlos Bosch, Amelia Font, María Dolores Travesero, etc., interpretaron los papeles designados. La dirección escénica de Antonio Corencia y dirección musical de Roberto Estela, fueron de auténticos profesionales en el género.

Colaboraron el Ayuntamiento pacense y la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura.



Nelson Rocha (trompeta) y Joaquín Fernández Picón (órgano).

ra, oboe, violín, fagot y clavicémbalo; imprimen a las obras inconfundible pátina y hálito de que les dotaron sus autores, sin anacronismos ni desviaciones interpretativas.

El violoncellista Mark Varsawski y el pianista Michael Wladkowcki actuaron en la tercera sesión de la semana.

tera con un país de notables músicos. La capital, Lisboa, tiene en la actualidad un ambiente musical de primera fila, y de dicha ciudad vino a colaborar este gran instrumentista perteneciente a la Orquesta Sinfónica Gulbenkian y al Grupo de Metales de Lisboa.



LA EXCELENTE SALUD DEL FESTIVAL DE MUSICA DEL SIGLO XX

En el otoño de 1979 nació en Bilbao, gracias al patrocinio del Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaína, una de las iniciativas más atractivas y valiosas en el discurrir musical de la ciudad: el Festival de Música del Siglo XX. De entonces acá, con la única excepción del año pasado, debida a las inundaciones que asolaron parte de la provincia, el Festival se ha ido asentando hasta constituir una muestra imprescindible, tanto de la producción clásica de nuestra época, como de las creaciones de última hora de los compositores más jóvenes, prácticamente imposible de escuchar fuera de su marco, en el resto del año (salvo contadísimas excepciones).

Tomando ahora como escenario la Sala de Arte Contemporáneo del Museo de Bellas Artes, como antes la Biblioteca Municipal o tantas otras TIERRAS DE ASILO, haciendo frente a las tradicionales rutinas de los ambientes musicales de la villa, el Festival ha alcanzado con una salud excelente su quinta edición.

El Grupo LIM ha sido, como en años anteriores, el encargado de la interpretación de las treinta y cuatro composiciones presentadas, a través de formaciones de cámara variables, en las que han intervenido trece de sus miembros: Francisco Martín (violín), Belén Aguirre (violoncello), Luis Rego (piano), Rafael Checa (trombón), Manuel Lillo (clarinete piccolo, piano y electrónica), Pedro Estevan (percusión), Domingo Sarrey (imagen), Antonio Arias (flauta) y Fernando Aranda, Tomás Castillo y Miguel López Torres, distintos clarinetes, a los que hay que añadir la figura de Jesús Villa Rojo, clarinete, director artístico del Grupo y, además, coordinador del Festival y en buena parte, responsable de su vitalidad.

De los títulos programados a lo largo de los seis concier-

tos de que ha constado la edición —entre los que no ha faltado un montaje colectivo de imagen y sonido—, nada menos que treinta eran estreno en Bilbao, siendo veintisiete el total de autores representados, distribuidos en un amplio abanico de tendencias y estilos en el que se incluyen los clásicos (Stravinski, Gerhard, Jolivet) los maestros vivos reconocidos universalmente (Xenakis, Earle Brown, Luis de Pablo), las tres generaciones de compositores españoles en activo, desde los más veteranos (Barce, Lewin-Richter, Carmelo Benaola, Balada, Claudio Prieto, González Acilu), a la promoción más joven (Seco de Arpe, Rafael Díaz), pasando por los INTERMEDIOS (Villa Rojo, Ibarrondo), y una nada desdeñable representación extranjera, especialmente italiana: Manuel Enríquez, Manzoni, Dashow, Ibarra, Fénelon, Sciarrino, Gérard Garcin, Gentilucci, Bortolotti, Scelsi y Giancarlo Schiaffini.

Como es de rigor en este tipo de festivales, la variedad es el rasgo dominante. De las treinta y cuatro obras que sonaron en esta ocasión, damos cuenta de tan sólo cinco —sería demasiado extenso tratarlas todas—, que ilustran a la perfección esta riqueza de estilos: **Charisma** es ya una obra clásica dentro del catálogo de Iannis Xenakis. Concebida para clarinete y violoncello, parte de un principio extramusical, como es un verso de Homero, para explotar muy inteligentemente las diferentes formas de ataque y de articulación que ambos instrumentos permiten. Consigue, y a pesar de la falta de referencia al SONIDO TRADICIONAL, un clima eminentemente poético, sin perder por ello su condición de MUSICA PURA. Algo semejante, aunque el planteamiento y el resultado sonoros disten de ella, ocurre con dos obras de otros tantos autores italianos: Salvatore Sciarrino y Giacinto Scelsi. **Let me die before I wake**, la composición del primero, se encuadra dentro de las características personales del músico de Palermo —recordemos los que quizá sean más conocidos entre sus trabajos, **Atraverso i cancelli** y **Notturmo** para viola sola—, y que son principalmente: estructura formal sencilla, que desarrolla un único concepto, y por tanto se aleja de los contrastes; brevedad y originalísima utilización de registros; timbres, sonoridades y formas de articulación poco frecuentes de los instrumentos —en este caso el clarinete— hasta el

punto de crear un INSTRUMENTO NUEVO. El resultado es un ambiente de encantamiento sonoro, de indudable atractivo incluso para el profano. De Scelsi, la pieza incluida en esta edición fue **Kho-Lho**, para flauta y clarinete. Dentro también de una atmósfera serena y contemplativa, desarrolla un material voluntariamente restringido, siendo las dos partes de que consta un interesante estudio tímbrico de la combinación de los dos instrumentos



El Grupo L.I.M. en el Museo de Bellas Artes, de Bilbao.

Flumia, de Félix Ibarrondo —ese compositor tan difícil de escuchar en su misma tierra—, es un amplio despliegue, casi orgiástico, de sonoridades, en el que la flauta juega el papel principal, secundada por el piano y la percusión, como si de una gran «cadenza accompagnata» se tratara. Sin perder nunca el rigor formal, pero desterrando la rigidez, Ibarrondo persigue, y logra, un *fluir espontáneo*.

El malagueño Rafael Díaz es un autor que poco a poco se va abriendo paso en el actual panorama compositivo español. Con su **Simbiosis** pretende, según sus palabras, «*añar tradición con progresismo*». Aquí la tradición está encarnada por un motivo de origen gregoriano, que convive en estrecha dialéctica con la propia elaboración que de él hace. Es un procedimiento muy utilizado en la música de hoy, pero, como bien demuestra Díaz, todavía permite nuevas revisiones.

El quinto aniversario de un festival de música contemporánea, que ha contado desde sus comienzos con un público, si no mayoritario, sí al menos interesado, es quizá la ocasión propicia para meditar sobre su futuro. Cumplido ya su inicial propósito de cubrir las lagunas de una programación desequilibrada —como por desgracia lo es la de las instituciones musicales bil-

baínas—, es posible pensar ya en una nueva orientación, que bien podría ir encaminada a servir de podium a las nuevas obras de nuestros compositores, mediante encargos, mesas redondas, exposiciones de partituras... Puede que esta pretensión exceda las buenas intenciones del departamento cultural de una caja de ahorros, por eso es necesario que la administración musical vasca se percate de la importancia de un festival de estas características.

del Festival Bach, de San Sebastián, al asumir el reto de «bravura» —sólo accesible a unos pocos músicos de excepción— de enfrentarse a la totalidad de la ingente producción bachiana para su instrumento, que ha dividido en dos partes. Gracias al buen acuerdo de la Asociación de Amigos del Organo del País Vasco, se pudo repetir esa primera parte en el órgano de la iglesia de San José de Romo, Getxo (Vizcaya), entre el 29 de octubre y el 20 de noviembre pasados.

En los ocho conciertos de que constó la primera división, se ofreció la mitad del cuarto de millar largo de composiciones que encierra la integral. Han cumplido ya su turno las seis **Sonatas en trío**, los corales **Schübler**, los 46 del **Orgelbüchlein**, cinco de los **Conciertos**, así como una nutrida representación de los 18 **Corales de Leipzig** y de los **Preludios y Fugas**, entre los que se incluían



El organista José Manuel Azkue. El órgano Cavallé-Coll (1862) de la Basílica de Santa María del Coro, de San Sebastián.



Un primer acercamiento al tricentenario de Bach

Contra lo que pueda parecer, Juan Sebastián Bach no es autor tan fácil de escuchar en el medio musical vasco. Existe, sí, un Bach tópico y vetusto del que se nos brindan de vez en cuando muestras mínimas que nunca suelen aventurarse más allá de los conciertos para violín. Pero inquieta pensar a qué puede quedar reducido en estas tierras, de no variar las perspectivas, el tricentenario bachiano de 1985.

El organista José Manuel Azkue dio, en agosto, un solitario paso de gigante para remediarlo, dentro del marco

páginas de la trascendencia de la **Fantasia y Fuga en sol menor** o la **Passacaglia y tema fugado, BWV 582**. En el próximo otoño, fecha de la conmemoración universal del nacimiento del Cantor de Santo Tomás, será rematado este «tour de force» de la interpretación, que culminará con el **Arte de la Fuga**.

La enorme categoría musical del titular de Santa María del Coro de San Sebastián, puesta ya de manifiesto desde la inteligencia y el equilibrio en la selección de los programas, alcanza su plenitud al ir desgranando, con limpio estilo, un Bach esencial, recreado desde el interior de los pentagramas, sobrio e imaginativo al mismo tiempo.—CARLOS VILLASOL



TRES GRANDES CONCIERTOS EN LA FILARMÓNICA

Tres importantísimos conciertos se han escuchado en la Sociedad Filarmónica de Castellón, que pese a las escasas ayudas que recibe de la Generalitat Valenciana, en comparación con la vecina Valencia, está montando un importante ciclo, gracias también, todo hay que decirlo, a los apoyos del Ayuntamiento y Diputación castellonenses, y a otras empresas locales.

Abrió el ciclo la Orquesta Filarmónica de Lieja, importante agrupación con un programa muy popular. En la primera parte, el **Concierto para piano núm. 2**, de Rachmaninoff, del que ofrecieron

una digna versión, salvo cierta falta de calor romántico en la interpretación, que no logró paliar las excesivas intervenciones del bombo y platos, estruendosas a nuestro juicio. David Libey, el solista, es un virtuoso, pero no un pianista apasionado y este con-

cierto, por supuesto, requiere ambas cosas.

En la segunda parte, tras una lectura enjundiosa y temperamental del **Monte Pelado** mussorgskiano, nos ofrecieron una colorista y plástica versión del **Scheherzade**, de Rimsky. Fue en

estas dos obras donde nos pudimos percatar de que nos encontramos ante una importante orquesta, con poder y sensibilidad al mismo tiempo, con buena diferenciación de los planos sonoros y sentido de matiz. A todo ello no es ajeno su titular Pierre Bartolomee, nervudo, categórico y autoritario, que fue el verdadero protagonista de la noche.

Orquesta de Cámara Eslovaca

Quizá una de las mejores agrupaciones del género fue la que recibimos en el mes de diciembre, después de un fallido concierto de Rafael Orozco que justificó su inasistencia por enfermedad, aunque por las noticias que tenemos, la sociedad no ha recibido ninguna carta, ni parte médico, ni justificación suya o de su representante. Pero volvamos a la Orquesta Eslovaca. Un programa Bach, Haendel y Telemann, en su totalidad ofrecido con una extraordinaria dignidad, con unas lecturas de las obras quizá un poco presurosas y grandilocuentes, más en la línea tradicional que en la



Arriba, Dolores Cava y López de Saa frente al óleo de Tárrega durante el Homenaje en Vila-Real.

Homenaje a Tarrega en Vila-Real

De muy importante cabe señalar la labor del Ayuntamiento de Vila-real para honrar el setenta y cinco aniversario del fallecimiento de su ilustre paisano el guitarrista Francisco Tárrega Eixea. El concejal de cultura, profesor Jacinto Heredia, se empecinó en un importante ciclo de auténtica envergadura que recientemente ha visto su fin, coincidiendo precisamente con la efemérides que se conmemoraba. Desde el pasado 12 de octubre se siguieron una serie de conciertos que culminaron en la última semana de diciembre. Todos los aspectos de la música han sido tratados, quizás a excepción de las orquestas sinfónicas, de las que tuvimos, por extensión en Castellón dos visitas la Sinfónica de Lieja y la Municipal de Valencia. Lo gravoso de los gastos que estas macroagrupaciones conllevan hizo que se desestimase su actuación en aras de Comenzó la serie

Manuel Miguel Abella interpreta una obra del músico ante su tumba en el cementerio de Castellón.



serie de conciertos más amplia y variada.

Comenzó la serie de conciertos con un recital, del tenor José Manuel Folch, vila-realense que ha actuado repetidamente con éxito en el Liceo de Barcelona. Siguió un concierto de piano a cargo de la catalana María Vilar-dell; un recital de la soprano Dolores Cava acompañada por el pianista y compositor López de Saa; la Banda de Vila-real ofre-

ció un concierto bajo la batuta de su titular Francisco Signes, en donde se pudo observar el excelente nivel de una agrupación que cuenta con cuarenta músicos, lo cual es mucho para una población como Vila-real. Un concierto de zarzuela a cargo de los cantantes Carmen Rodríguez (soprano) y Jaime Tortosa (barítono), acompañados por Rosa Castañer al piano, una novedosa e intere-

sante noche fue la que tuvo como protagonista al grupo Moon Jazz. Un insólito recital por lo infrecuente de sus obras fue el de Hernan Goti (guitarra) y Joan Puigdollers (flauta). La Coral St. Jaume y la Orquesta Montesol actuaron seguidamente, agrupaciones también de la tierra, que merecieron aplausos. Por supuesto, la guitarra tuvo una serie de representantes en los virtuosos Francisco Carbonell, Wulfin Lieske, Miguel Abella, y la excelente Orquesta de Pulso y Púa Francisco Tárrega con cuarenta músicos, que dirige Pascual Candido. Acabó la serie de conciertos con la actuación del pianista Mario Monreal.

En resumen, un importantísimo ciclo que el Ayuntamiento de Vila-real ha organizado, y que quizá con un desembolso de dinero no excesivamente grande ha dado un importante nivel de dignidad. El público ha escuchado música y se ha conseguido el objetivo de honrar la figura de Tárrega. Nuestro aplauso a todos, tanto intérpretes como organizadores.—A.G.

moderna e historicista, pero en todo momento válidas, ya que el color y el calor se transmitía. Por otra parte, el virtuosismo de los instrumentistas, el sentido de la medida y de la integración, permitieron una ejecución global que merece todos los placeres. Es esta una magnífica orquesta de cámara, que con sus quince componentes abarca igualmente el repertorio alemán que el italiano, como lo demostraron en el fragmento vivaldiano que ofrecieron como bis. Una agrupación que debe repetirse en sucesivos ciclos.

Narciso Yepes

Coincidiendo con el 75 aniversario de la muerte de Tárrega ofreció un concierto en la sociedad el guitarrista Narciso Yepes, que despertó una inusitada expectación y que abarrotó el aforo del Teatro Principal. Yepes con su guitarra de diez cuerdas se encontró con un problema de

difícil solución, la frialdad del escenario del teatro, por lo que tuvo muy serios problemas de digitación. Pese a todo, llevó el concierto con una extrema profesionalidad y arrancó fuertes aplausos del respetable. Hay que señalar que toda la segunda parte del recital estuvo dedicada a Tárrega, en donde brilló especialmente, pese a no ser un músico que él interprete con frecuencia, en **Recuerdos de la Alhambra**, y en **La lágrima**. Acabó con la **Jota**, que es una obra muy efectista pero de escasa calidad musical, a la que intentó sacar partido. En la primera parte tocó Bach, Scarlatti, Sor y Alfonso X, obras que suele ejecutar con más frecuencia y en las que su poder y dominio de la guitarra, se vieron recompensadas en muchos momentos, aunque el hándicap del frío estuvo presente en todo momento lo que impidió que el gran maestro murciano rayase a la altura que todos, y él mismo, esperábamos. -A. GASCO



ORQUESTA SINFONICA DEL CONSERVATORIO

Desde el pasado curso académico y bajo la batuta del profesor Octav Calleya, todos los alumnos con un mínimo nivel técnico exigido, han ensayado dos veces por semana llegando, después de un intenso y fructuoso trabajo, a presentar dos programas de concierto en público. Pero la gran satisfacción para todos fue la actuación en un concierto de final de curso en el mismo Conservatorio, donde la orquesta fue dirigida por cuatro alumnos de la cátedra



Octav Calleya, director de la Sinfónica de Málaga y de la Orquesta del Conservatorio.

de dirección de orquesta, del mismo profesor Octav Calleya.

Estas dos metas, aprender a tocar en orquesta y hacer prácticas de dirección, son la base de toda la orientación para el futuro de esta joven orquesta.

No faltan otras actuaciones públicas durante este curso, como la del día 3 del mes de noviembre en Melilla.

Cátedra de Música Rafael Mitjana

Ha sido nombrado nuevo director de esta cátedra de música, el profesor Gonzalo Martín Tenllado, que tiene como principal objetivo el ampliar la actividad musical dentro de la Universidad, para lo cual, programa un mayor número de conferencias y actuaciones sobre todo relacionadas con la música española y andaluza. El profesor Martín Tenllado, tiene como meta fundamental de su futuro trabajo, también la investigación a fondo en el Archivo de la S.I.C.B. de Málaga.

VI Sesión de trabajo de las Federaciones y Movimientos Corales de España

Desde hace aproximadamente dos años, se vienen realizando reuniones con los representantes de las diferentes Federaciones y movimientos corales españoles, en sesiones de trabajo con el fin de crear la Confederación Española de Corales. Los objetivos de ésta Confederación (COACE) se resumen en los siguientes puntos:

- 1º.—Promover y coordinar la actividad coral en las distintas Comunidades Autónomas en función de sus altos valores musicales y humanos, y de sus incidencias colectivas y comunitarias.
- 2º.—Propiciar y coordinar la cooperación entre las Federaciones miembros. Canalizar y difundir entre ellas las respectivas actividades en pro del fomento de la Música coral. Promover intercambios que tiendan a mejorar el nivel artístico-musical.
- 3º.—Promover y fomentar actividades corales y organizaciones federativas en aquellas Comunidades Autónomas donde no existan.

4º.—Organizar las actividades necesarias para conseguir los citados fines.

5º.—Asumir la representatividad de la actividad coral española a todos los efectos institucionales y artísticos ante la Administración del Estado y ante los competentes Organismos corales y culturales internacionales.

Organizado por la Federación Malacitana de Coros, y patrocinados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (Dirección General de Música, Teatro y Cinematografía), Diputación Provincial de Málaga, Ayuntamiento de Mijas y Cajas de Ahorros de Ronda y Antequera. Ha tenido lugar en el Albergue Juvenil Werner en Mijas-Costa (Málaga), la VI Sesión de Trabajo de las Federaciones y Movimientos Corales de España.

Los asistentes a la mencionada sesión, fueron representantes de las diversas Federaciones existentes en España. Entre ellos estaba presente Enrique Lacomba, Secretario del Coro Nacional de España, representantes de las Federaciones de coros, Valenciana, Gallega, Catalana, de Euskadi, Canaria, Madrid-Centro, Castilla-Mancha, Asturiana, Castilla-León, Mallorquina, Almería, Jaen, Córdoba, Murcia, Gaditana, Huelva y Malacitana.

Al acto de presentación de las diferentes Federaciones, asistieron el Vicerector de Extensión Universitaria de la Universidad de Málaga, Siro Vides Tinoco; Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Mijas, Silvestre Torres Cortés y el Concejal de dicho Ayuntamiento.

En las sesiones de trabajo se acordó la celebración del II Congreso Nacional de Directores de Coros en el Palacio de Bellas Artes de Madrid, durante los días 1 y 2 de diciembre.

Ponencias: Tomás Marco: **La problemática en torno a la música coral española contemporánea** y José García Román: **La problemática en torno a la música**.

Concierto: Audición de una obra de encargo con posterior coloquio con autor, intérpretes y directores asistentes.

—Próxima VII Reunión de Trabajo de las Federaciones y Movimientos Corales de España, seguramente durante el mes de febrero en una ciudad española a determinar entre Las Palmas de Gran Canaria, Tole-

do o una ciudad gallega.
—Aprobación de parte de los Estatutos de la Confederación Coral Española (COACE) quedando pendientes para febrero de 1985 el resto, según las enmiendas presentadas por las distintas federaciones.

Actualmente la Confederación (COACE) cuenta con una Secretaría provisional que está asentada en Barcelona y cuyo Secretario General es D. Leo Massó. En las diferentes sesiones que se irán realizando, quedará definitivamente configurada la Junta Directiva.

Hay que destacar los diferentes actos, que, como homenaje a los miembros de la COACE realizaron los ocho coros que forman parte de la Federación Malacitana. El acto consistió en un concierto coral con obras andaluzas y una obra por cada una de las regiones representadas; finalizando el concierto cantando bajo la dirección de Oriol Martorell, «Canticorum Jubile» de Handel, y el Himno de Andalucía, bajo la dirección de Luis Díez Huertas, presidente de la Federación Malacitana de Coros.

A la vez hay que señalar que ha sido la primera vez que se ha tenido contacto con los representantes corales de todas las provincias andaluzas, con el fin de obtener un mayor intercambio de relaciones tanto musicales como humanas.

III Ciclo de Música Contemporánea Andaluza

Durante la primera semana de diciembre del pasado año de 1984, se ha celebrado en Málaga el III Ciclo de Música Contemporánea Andaluza, organizado por la Diputación Provincial de Málaga, colaborando la Universidad Malacitana y coordinado por el compositor malagueño Rafaél Díaz.

El fundamento principal de éstos ciclos es la difusión e información de los compositores andaluces mediante el estreno de sus obras.

La primera sesión estuvo protagonizada por el catedrático de Historia de la Música, Antonio Martín Moreno, quien, en su conferencia-concierto, hizo un recorrido histórico desde las bases en las que se sustentaba la ópera hasta llegar a nuestros días y una vez en nuestro siglo, enumeró las principales características de las corrientes contemporáneas.

El día 5, el Trío LIM, ofreció el estreno absoluto de **Poniente**, obra del compositor granadino N. de las Heras, y de **Contrastes** de Béla Bartók.

En la tercera sesión tuvimos oportunidad de escuchar al dúo formado por el malagueño Joaquín Alda (contrabajo), y al granadino Sebastián Mariné (piano). Estrenaron las obras: **Burlescas**, del compositor sevillano Marín, así como **Diálogos**, obra seleccionada en la «Tribuna de Jóvenes Compositores» en 1984 de la Fundación Juan March, del malagueño Ramón Roldán Samiñán. Por último, el Cuarteto Español de Saxofones, estrenó obras de A. Rozas, C. Prieto, R. Díaz y R.R. Samiñán. — **CONCEPCION ESPINOSA BANDERA**



DESPILFARRO POR FALTA DE COORDINACION

El comentario a un mes que ofreció trece conciertos (prácticamente uno cada dos días), la mayoría de calidad elevada, al menos «a priori»,

podría extenderse durante otras tantas páginas, si una crítica tan demorada tuviera algún sentido y si no hubiese aspectos que atrajesen más nuestra atención.

Hubiera sido ideal, por lo ilusorio, soñar con poder asistir a audiciones en vivo en días alternos. Pero las fechas de los recitales estuvieron polarizadas hacia el día 22 de noviembre (Santa Cecilia), agolpándose caóticamente en torno a esa festividad en un alarde de despilfarro económico. Y lo más curioso es que el mismo día 22 no hubo sino silencio, ni un sólo acto, con excepción de una Misa ofrecida por el Conservatorio Superior de Música de Murcia.

La crudeza del párrafo anterior quedará, sin duda,

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE SEGORBE COMISION DE CULTURA

1.º PREMIO

DE COMPOSICION CORAL

«CIUDAD DE SEGORBE»

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

9.— La presentación de las obras se efectuará en la Secretaría del Ayuntamiento de Segorbe (Castellón) España, y podrá hacerse personalmente o por correo certificado, teniendo en cuenta que no debe constar el remite del autor, en caso de que se haga por correo.

10.— En ningún caso el Ayuntamiento de Segorbe se hace responsable de la pérdida o deterioro de las obras que se envíen por correo.

11.— Si una vez resuelto el Concurso se justificara que la obra galardonada no reúne las condiciones expuestas en la presente convocatoria, el autor será desposeído de su premio.

12.— La edición consignará en la portada la siguiente inscripción: «I Premio de Composición Coral, Ciudad de Segorbe».

13.— Las obras no premiadas deberán ser retiradas por sus autores o persona autorizada, en el plazo máximo de tres meses a partir de la fecha de publicación del fallo, previa presentación del correspondiente justificante. Las obras no retiradas en dicho plazo quedarán como propiedad del Ayuntamiento de Segorbe previa apertura de la plica correspondiente, para poder hacer constar en ellas el nombre del autor.

14.— El jurado emitirá su fallo en el mes de junio de 1985 y se hará público por los medios de difusión habituales.

15.— La obra premiada será estrenada en los conciertos del III Festival Coral de Segorbe, que tendrá lugar en el mes de junio de 1986.

16.— La partitura de la composición premiada será publicada por la editorial de música Jaime Piles, de Valencia, con la reserva correspondiente de los derechos de autor, de acuerdo con la legislación vigente, siempre que el autor de la obra así lo desee.

17.— El jurado estará constituido por tres músicos de reconocido prestigio cuyos nombres se harán públicos el mismo día del fallo.

18.— Presidirá las reuniones del Jurado el Alcalde de Segorbe y actuará como Secretario del mismo el que lo sea de la corporación, ambos con voz pero sin voto; la apertura de plicas se hará ante notario, quién dará fé del fallo emitido por el Jurado.

19.— La participación en este concurso supone la aceptación plena de sus bases siendo el fallo del Jurado inapelable.

20.— La interpretación de las presentes bases será competencia exclusiva del Jurado constituido corporativamente.

Bases

1.— Podrán tomar parte en este concurso los compositores de todos los países y todas las tendencias, si bien sólo podrán participar en el concurso las obras originales e inéditas que no hayan sido interpretadas en público o transmitidas por cualquier medio de difusión, incluso fragmentariamente.

2.— Los compositores participantes no podrán presentar más que una sola obra al concurso.

3.— La obra presentada será para coro mixto «a capella», debiendo estar compuesta con la estrofa en latín perteneciente a la Antífona para el Magnificat, en las vísperas del Corpus, cuyo texto es el siguiente:

«O sácrum convívium! in quo Christus súmitur; recólitur memória passiónis éjus: mens implétur grátia; et futúrae glóriæ nóbis pignus dáitur.»

4.— Las partituras estarán escritas obligatoriamente con tinta y el grafismo deberá ser claro, habiendo de presentar, además del original, cuatro fotocopias.

5.— Las composiciones se presentarán bajo lema, sin signo que permita identificar al autor. Se acompañarán de sobre cerrado en el que figurará el lema y contendrá en su interior una plica donde figure el lema, título de la obra, nombre y dos apellidos del autor, dirección y número de teléfono.

6.— Se otorgará un premio de 200.000.— pesetas que podrá no adjudicarse si el Jurado calificador estima que no existe obra merecedora de él.

7.— En caso de no adjudicarse el premio, el Ayuntamiento de Segorbe se compromete a publicar una nueva convocatoria, con el mismo premio ahora convocado.

8.— El plazo de admisión de las obras terminará a las 13 horas del día 31 de mayo de 1985.

justificada con los siguientes ejemplos. Lunes día 19: Perfecto García Chornet a las 7,30 p.m. (entrada gratuita) en el Conservatorio y el Trío a Cordes de París, 8,00 p.m., en el Teatro Romea, al irrisorio precio de 300 ptas. la localidad más cara (ambas instituciones, Conservatorio y Teatro, comparten actualmente hasta el edificio). Miércoles día 21: Pedro Leon - Julián López Gimeno en el Conservatorio, mientras que treinta minutos después Concepción Vila iniciaba un concierto de piano en la Caja de Ahorros Provincial. Lunes día 26: José García Abellán (casi por sorpresa y de incógnito) ofreció un recital de percusión a solo, al tiempo que los Nex Traditional de Bratislava hacían jazz, nuevamente en la C.A.P.

¿Es que no hay nadie en Murcia capaz de evitar estas situaciones? Por desgracia no es la primera vez que ocurren, ni tampoco la primera en que desde esta sección pedimos soluciones. Insistimos: la tan solicitada y necesaria COORDINACION no es asunto tan complicado de conseguir, más teniendo en cuenta la participación de organismos y dineros oficiales en TODAS las convocatorias. Nuestras autoridades deberían controlar más eficazmente la forma en que las subvenciones y demás fondos públicos se invierten en promocionar la cultura musical, evitando que estos gastos pasen de necesarios y bienvenidos a inútiles y superfluos.

Nuevamente con un ejemplo reforzaremos la anterior afirmación. Volvamos al lunes 19; salón de actos del Conservatorio con la mitad de su reducida capacidad ocupada y sobre la tarima una auténtica primera figura: Perfecto García Chornet. Casi con un tabique de por medio: Teatro Romea con una entrada flojísima (siendo la mitad aproximada de la misma alumnos de un colegio invitado) con el excelente Trío a Cordes de París en frente. ¿No es un desperdicio? ¿No es auténticamente lamentable e incluso bochornoso?

Para que esta crítica no sea baldía, para que contribuya a corregir errores, proponemos una solución: la creación (sin añadir más gastos) de una comisión en la que tomarían parte, como mínimo, los siguientes cargos: Director o Director de Estudios de Conservatorio Superior de Música, directores de las Aulas de Cultura de las Cajas de Ahorros Provincial y de Alicante y Murcia, Director

del Teatro Romea y Concejal de Cultura, Director del Aula de Música de la Universidad de Murcia, Presidente de la Asociación Promúsica, con la participación y dirección del responsable del sector en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Por medio de reuniones trimestrales o semestrales se planificaría la temporada, AUNANDO esfuerzos, en vez de competir por un público escaso de por sí.

Aunque nos satisfaga, dudamos de la obligatoriedad de ofrecer conciertos totalmente gratuitos. Lo que afirmamos categóricamente, aún en contra de nuestras propias inquietudes, es lo absurdo e injusto (máxime en tiempos de crisis) de contratar artistas para que apenas los oiga alguien. El gasto sólo lo justificarían las salas llenas.



Trio a Cordes de París: Frey (violín), Grout (violoncelo) y Michalakovs (viola).

Y lo más grave del asunto: el público permanece indiferente tanto a las convocatorias como al despilfarro, actuando con una falta de lógica impensable. Así, un día deja casi vacío el Teatro Romea (lunes 19, Trío a Cordes de París, entradas de 100 a 300 ptas.) mientras que al día siguiente (martes 20, Orquesta Filarmónica de Ploesti, sólo socios de Promúsica) encontrar localidades libres es tarea casi imposible. ¿Somos, o no somos, melómanos?

Otro aspecto que quisieramos resaltar es la escasa publicidad que se da a estas actividades, con el agravante de que en las múltiples emisoras locales existen abundantes programas de compañía, que gustosos divulgarían reiteradamente todos los datos precisos. Nuevamente un ejemplo: se planea resucitar el ciclo «Música en la Navidad», muy plausible, con un presupuesto millonario, pero es tan sólo a una semana de su comienzo cuando se inicia, con una timidez excesiva, la información al público sobre locales, horarios, etc...

Confiemos que coordinación y publicidad suficiente sean temas que la autoridad aborde en breve, obteniéndose así toda la RENTABILIDAD esperable de los actos convocados.

En fin, la última inquietud que se ha despertado, ahora sí, entre el público: como pórtico a la Semana de Santa Cecilia, el Conservatorio presentó la Orquesta de Alumnos, dirigida por José Luis López García. ¿Qué fue de la antigua orquesta del Conservatorio? ¿Cómo se planteará su coexistencia con la Orquesta de Jóvenes de Murcia? Preguntas importantes (y con respuestas obvias que deseamos sean erróneas) que el Director del Conservatorio, Manuel Massotti Littel, no despejó en dicha presentación. Sí anunció el inminente

traslado al nuevo edificio, señalando las excelentes perspectivas de futuro que se abren ante esta institución.

Pero entremos, de una vez, en materia estrictamente musical. Perfecto García Chornet compuso un atractivísimo programa con obras de Mompou, Coria, Shostakovitch, Ginastera, Marco y Chopin; el Trío a Cordes de París ha sido probablemente lo mejor que se recuerda haber oído nunca en el Teatro Romea, en especial la obra **Therene II**, de Bancquart, y la perfecta versión del **Trío Op. 3** de Beethoven, mientras que el Bach ofrecido (**Sonata en trío BWV 323**) fue más discutible, no en calidad, sino en rigor de estilo. Tremenda decepción, más teniendo en cuenta lo que se esperaba de ellos, la del dúo León-López Gimeno, que actuaron casi en paralelo. Muy meritorio, por su gran nivel de calidad en la ejecución, José García Abellán, músico y pedagogo digno de los más altos elogios, siendo, en resumen, una de las grandes esperanzas de Murcia.

Remontándonos al comienzo de noviembre tuvimos ocasión de escuchar a la Orquesta Nacional Húngara con Zoltan Peskó y Jenó Jando, y, si bien el programa era apetecible (**Séptima sinfonía** de Beethoven y **Concierto núm. 1** de Brahms) los resultados fueron irrelevantes, aunque correctos; sólo el bis («Marcha húngara de la **Condernación de Fausto**») logró avivar la ovación del público. Es curioso cómo en ciudades pequeñas, como Murcia, los grandes intérpretes se conforman con menos, mientras que los menos conocidos son quienes brindan las mejores versiones, salvo muy honrosas excepciones en las que ni saben ni pueden renunciar a la calidad.

Así la Orquesta Filarmónica de Ploesti (director: Horia Andreescu), que junto con la anterior fueron invitados por Promúsica, exhibió sonido, empaste, color, estilo, musicalidad... casi superiores a los húngaros. Como solista del **Concierto núm. 1** de Paganini intervino la jovencísima Lenuta Ciulei-Anastasiu, que promete desarrollar una más que brillante carrera.

El resto de los trece conciertos citados al principio de esta crónica estuvieron a cargo del Collegium Musicum de Zagreb, de Pedro Corostola, Manuel Carra y del Cuarteto Slavia.

Sinceramente lamentamos tener que ofrecer crónicas tan poco musicales, pero nos consideramos en el deber de no ser meros testigos de situaciones MANIFIESTAMENTE MEJORABLES y aportar nuestra crítica, nuestras soluciones y cuanto llegue a ser necesario.—**JOSE GARCIA MORALES**



CURSOS PARA
EL PROXIMO
VERANO

Comienzan a llegarnos noticias en torno a los eventos musicales que Santander ofrecerá este verano. Y así, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, a través de su

rector, Santiago Roldán, sigue dando importancia a nuestro arte, manteniendo una continuidad en uno de los cursos consolidados, como es el Tercero de Interpretación Pianística, que en colaboración con el Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, se celebrará del 2 al 13 del próximo mes de septiembre.

Como en sus dos anteriores ediciones, está dirigido por Federico Sopeña, y en la que se anuncia, se cuenta con los profesores Alexander Jemmer, de Austria, considerado como una de las más destacadas figuras del pianismo vienés, y con la del español Manuel Carra. Hay, lógicamente, novedad. Porque si en 1983 la constituyó Manuel Clavero, con sus clases en torno a la afinación, en ésta se cuenta con Pedro Espinosa, nuestro gran intérprete de música contemporánea, quien impartirá unas clases sobre la grafía contemporánea, aspecto de gran interés por una razón: el curso es PRECONCURSO del Paloma O'Shea, que como ya se ha señalado en ocasiones anteriores, da importancia a la creación sonora actual. Se hizo evidente en su última edición con la **Cadenia**, de Cristóbal Halffter. Pero se comprobó el hecho de que muchos intérpretes tenían dificultades para comprender la grafía. Con estas clases, por lo tanto, se contribuye a que su comprensión sea más asequible.

El curso está abierto a pianistas de todas las nacionalidades, cuya edad no sobrepasa los treinta y dos años; el plazo de inscripción es hasta el próximo mes de junio, y existe un número de becas que serán concedidas por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Fundación Marcelino Botín, entidad que las concederá a los participantes españoles.

Vida musical en Cantabria

No se puede decir que la música en la región cántabra haya tenido gran actividad durante el último trimestre de 1984. Es cierto que la Fundación «Marcelino Botín» ha continuado con sus Conciertos para la Juventud. Ha ofrecido tres con carácter extraordinario con motivo de la Navidad, con la participación del Orfeón Cántabro y la Escolanía Santo Domingo Savio; otro, a cargo del Grupo Lírico de Santander, además



Manuel Carra.

FOTO: A. ROCA.

de la conferencia que en torno a la teología y la música de Navidad pronunció Federico Sopeña. Señalemos que la Fundación prepara un importante Ciclo de Conferencias y Conciertos conmemorativos del Año Europeo de la Música.

El Ayuntamiento ofreció una digna temporada de zarzuela, mientras que el Museo Municipal de Bellas Artes estrenó un piano Bechtein inaugurado por el pianista Sorin Melinte.

Por su parte, la consejería de Cultura del Gobierno regional ofreció dos conciertos navideños: uno, a cargo del pianista santanderino José Francisco Alonso, y el segundo, a cargo de la Coral Salvé, que, por otra parte, ha organizado los II Encuentros Corales de Laredo, a los que nos referiremos en próxima crónica.—RICARDO HONTAÑÓN ACHA



HUELGA DE HAMBRE DE UN PROFESOR DEL CONSERVATORIO

Una huelga de hambre ha llevado a cabo el profesor de nuestro Conservatorio José Lázaro, quien la anunció tras un concierto de guitarra, interpretado por él mismo. Duran-

te cuatro días mantuvo esta actitud de protesta pacífica para llamar la atención y sensibilizar a la opinión pública de los grandes problemas que aquejan a la música en general en nuestro país.

En Sevilla la música, como si de la luna dependiera, igual crece que mengua en oleadas intermitentes. Evidentemente acabamos de pasar un cuarto creciente por la cantidad de conciertos que se han agrupado en las últimas fechas.

Juventudes Musicales nos ha brindado un concierto de piano a cargo de Tamas Vesmas; otro de violoncello y piano en el que intervinieron Mark Varshavsky y Michal Wladkowsky y un concierto de la Orquesta Filarmónica de Ploesti que acompañó a una solista de lujo como resultó ser la violinista Lenuta Ciulei que interpretó el **Concierto** de Mendelssohn con el experto acompañamiento del director Horia Andreescu. El guitarrista José María Gallardo, también bajo el patrocinio de Juventudes Musicales, nos ofreció un magnífico concierto dentro de la Quincena de Flamenco en el Teatro Lope de Vega.

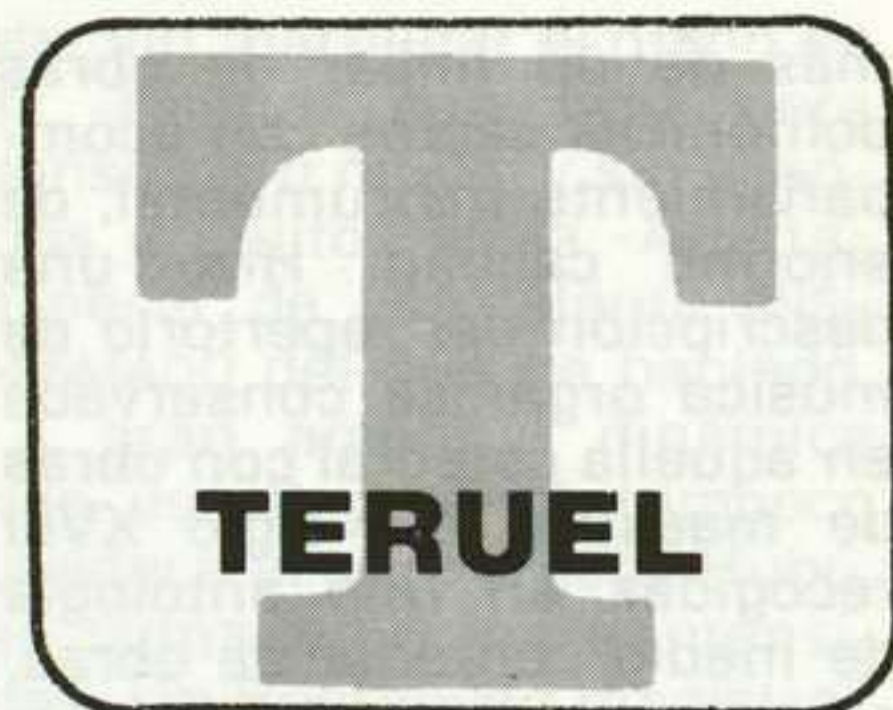
El Excmo. Ateneo de Sevilla patrocinó un concierto para trompeta y órgano en la Iglesia del Divino Salvador que atrajo a numerosísimo público para escuchar a Francisco Cano y a Juan Antonio Pedrosa. No podemos decir lo mismo del Ciclo de Música de Teclado Inédita Española, en el que el público que llenó el primer concierto fue retirándose paulatinamente en el transcurso de los cinco restantes, hasta llegar a una escuálida entrada de apenas treinta personas en los últimos, que fueron los que se beneficiaron del buen hacer de Antonio Baciero.

La Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, en colaboración con la Universidad de Sevilla y siguiendo la tónica de traernos agrupaciones extranjeras que difícilmente podrían venir a nuestra ciudad con distinto patrocinio, ha propiciado esta vez la visita de la Orquesta Filarmónica de Dresde, con un programa a base de Schumann y Brahms, bajo la dirección de Siegfried Kurz.

El Conservatorio Superior de Música de Sevilla organizó una serie de actos y conciertos en honor de Santa Cecilia que incluyó las actuaciones de Juan Carlos Rivera (laúd barroco), un recital de piano de Gloria Emparan, el Cuarteto de Cuerdas de Bratislava, así como un concierto de la

Orquesta Bética Filarmónica que, bajo la dirección de Luis Izquierdo y contando con el solista Alberto Jiménez Atenelle, ofreció un programa compuesto exclusivamente por obras de Beethoven. Esta misma orquesta, pero ya fuera del Ciclo Ceciliano, ofreció un concierto en el que actuó como solista Fernando Puchol (piano) interpretando el **Concierto en La menor**, de Grieg. La dirección estuvo a cargo del alemán Werner Stiefel.

El Excmo. Ayuntamiento de Sevilla ha organizado por su parte un ciclo de conferencias y conciertos en el que intervinieron Juan Alfonso García, Dionisio Preciado, Adalberto Martínez Solaesa, José María Llorens y José Enrique Ayarra.—JOSE MANUEL DELGADO



PRESENTACION DEL DISCO «MUSICA DE TECLA DE LA CATEDRAL DE ALBARRACIN»

El 29 de noviembre se presentó oficialmente el disco de la casa Etnos, con el título en portada «**Maestros de Capilla de la Catedral de Albarracín**», que corresponde a «**Música de Tecla de la Catedral de Albarracín**», como se anota en la cartulina que con anotaciones sobre lo grabado acompaña al disco. La grabación se ha efectuado con la colaboración del Instituto de Estudios Turolenses de la Excmo. Diputación Provincial de Teruel. Una segunda presentación se hizo el día 18 de diciembre en las salas del Palacio de Sástago de la Diputación Provincial de Zaragoza (Coso, 44).

En la misma intervinieron Jaime Vicente Redón en representación de la Diputación Turolense, Jesús María Muneta como representante de la Sección de Musicología del IET y como transcriptor de las obras grabadas, Gabriel Moralejo, productor y director de Discos Etnos, Andrés Ruíz

Tarazona, representante técnico de Etnos y José Luis González Uriol, el intérprete de la grabación.

Jesús María Muneta, autor de los **Cuadernos de Tecla de la Catedral de Albarracín** publicados por el IET de la Diputación de Teruel, puso de relieve el repertorio de la catedral de Albarracín durante los siglos XVII y XVIII, con



de Roncesvalles, se interpreta un magnífico **Partido de mano izquierda**. De Francisco E. Narvajas, organista que parece ejerció en Tudela, **Cuatro versos para la Salve**, de enorme y pomposa gracia.

En la segunda cara se recogen tres sonatas anónimas monotemáticas bipartitas del mejor estilo galante, todas ellas, así como las tres de José Castel que le siguen, de mediados del siglo XVIII. Cierra la grabación una muy bella sonata bitemática tripartita de Rafael Ustariz, músico vasco-navarro a caballo de los siglos XVIII al XIX. Se realiza la grabación en un clave, copia de un Goermans-Taskin, 1764/83 de Edinburgo, hecho por Michael Johnson en Fontmell (Inglaterra).

Esta es la primera tentativa discográfica del Instituto de Estudios Turolenses, sección de Musicología, realizada como presentación del acerbo musical del patrimonio artístico turolense y como aportación a un capítulo de la música española del siglo XVIII.

Se adjunta al disco una cartulina interna con explicaciones técnicas de cada una de las obras grabadas, realizada por el autor de esta nota. En la portada se recoge el cuadro **Procesión**, de Goya; en la contraportada, una introducción de Andrés Ruiz Tarazona, y descripción del órgano de la Colegial de Daroca en el que se ha efectuado la grabación.—C.

En el ámbito del certamen propiamente dicho se desarrollan distintas modalidades. Al Concurso Coral Infantil asistieron siete coros de Valencia, Barcelona, León, Navarra y Guipúzcoa. Fue ganado por la Escolanía San Ignacio, de San Sebastián. En la especialidad de Canto Gregoriano los participantes provenían de Austria, de Alava y de Guipúzcoa. Resultó vencedora la Schola Gregorianista Donosti Ereski, de San Sebastián.

La participación en el gran certamen había sido cuidadosamente seleccionada con meticulosa antelación. Muchos coros deseosos de participar en las jornadas tolosanas quedaron sin invitación. Tal fue la demanda de los coros y el interés despertado por el prestigioso certamen guipuzcoano. Hubo grupos corales venidos de Bélgica, Grecia, Alemania, Austria, Checoslovaquia, Polonia, Italia. Entre los españoles, participaron coros de Santander, Pontevedra, Castellón, Barcelona y Guipúzcoa. Once coros en la modalidad de voces mixtas y cinco coros en voces iguales. Fue fácil percibir una mayor calidad en los coros centro-europeos con quienes compitieron muy dignamente dos coros guipuzcoanos.

El resultado final del certamen arroja el siguiente balance. En la especialidad de voces iguales. En Canción Vasca y Folklore ganó «Kantorei an der Ruhr» de Alemania, segundo «Coral Corazón de María», de San Sebastián, tercero «Coral Eresoinka», de Tolosa. En Polifonía ganó «Kantorei en der Ruhr», de Alemania, segundo «Coral Corazón de María», de San Sebastián, tercero «Medical Academy Choir», de Polonia.

En la especialidad de voces mixtas. En Canción Vasca y Folklore ganó «Pevecky Sbor CDK Praha», de Checoslovaquia; segundo «Coro de Cámara del Instituto de Música de Viena», de Austria; tercero «Kantorei an der Ruhr», de Alemania. En Polifonía ganó «Pevecky Sbor CKD Praha», de Checoslovaquia; segundo «Coro de Cámara del Instituto de Música de Viena», de Austria y tercero «Medical Academy Choir» de Polonia.

Las obras de libre elección señalan los diversos caminos que se ofrecen en la música coral. Se distingue una decidida y bien asimilada modernidad en la elección e interpretación de las composiciones por parte de las agrupaciones centro europeas. Su vanguardismo no resulta ficticio ni hiriente. Se descubre

más de un millar de obras polifónicas sacras con acompañamiento instrumental, de enorme calidad. Hizo una descripción del repertorio de música orgánica conservada en aquella catedral con obras de maestros del siglo XVIII recogidas en una antología de medio centenar de obras, cuyos autores son José Lidón, Josef de Arce, Oxinaga, Francisco Emanuel Narvajas, Castel, Rafael Ustariz, Pleyel, Lodi y anónimos. Es un repertorio con obras monotemáticas bipartitas, en línea con Doménico Scarlatti o el Padre Soler, y otras más desarrolladas, en la forma de sonata bitemática tripartita. El conjunto de lo publicado y ahora grabado es de enorme interés y calidad.

Andrés Ruiz Tarazona hizo una brillante disertación de músicos y músicas del siglo XVIII relacionados con la geografía aragonesa. El productor Gabriel Moralejo expuso las técnicas de la impresión del disco. Subrayó particularmente a Pere Casulleras, por su labor magistral como técnico de grabación. El intérprete, José Luis González Uriol, especialista en la música de tecla de barroco hizo las introducciones técnicas y artísticas que motivaran una atenta audición del disco.

La grabación de las obras de órgano se ha efectuado en el de la colegial de Daroca, órgano histórico, el mejor conservado de Aragón. Se incluyen en esta primera cara tres obras de José Lidón, un **Intento a 4** sobre el **Ave Maris Stella**, y dos **Sonatas** que glosan el **Pange lingua** y el **Sacris solemnibus** respectivamente. De Josef de Arce, maestro de capilla y organista



CERTAMEN INTERNACIONAL DE MASAS CORALES DE TOLOSA

El Centro de Iniciativas Turísticas de Tolosa ha organizado en los primeros días del mes de noviembre su XVI Certamen Internacional de Masas Corales. La antigua capital foral de Guipúzcoa se transforma, por obra y gracia de la música, en un magno centro de convergencia artística en el que se rinde culto a las más diversas formas de expresión relacionadas con el canto coral. No es únicamente el prestigio adquirido en ediciones anteriores lo que atrae a los numerosos participantes sino el acertado sentido que los organizadores del certamen tolosano están imprimiendo a su experiencia.

Quien se acerque a Tolosa con motivo del certamen descubrirá inmediatamente un clima de acogida humana que inclina espontáneamente a la participación. Toda forma de experiencia musical es posible en Tolosa. Bulle en el ambiente el fervor por la música. Bastará enumerar las diversas actividades que tienen lugar durante el certamen para descubrir algo de lo que queremos reflejar tras la experiencia vivida en Tolosa.

Una jornada inicial, denominada «Tolosa canta a Tolosa», intenta cada año mostrar la vivencia histórica de una villa que se siente capaz de interpretar un concierto integrado por obras de compositores nacidos en ella, ofrecido por músicos naturales de la misma. Un síntoma revelador de la pujanza musical de una comunidad que se siente segura de su propia vocación artística.

El pregón oficial pronunciado por Carmelo Bernaola dibujó el panorama musical vasco estableciendo un certero diagnóstico de los síntomas que configuran el hecho musical de la sociedad vasca. Su exposición tuvo la virtud de trazar las líneas de fuerza que han de esclarecer el futuro. Elementos identificadores de la música vasca. Relación entre músico y pueblo. Conexión entre música y cultura. Planificación sociológica.

Pero, junto a esta actividad académica, el certamen coordina también la organización de un Certamen de Composición para Masas Corales cuyo objetivo primordial estriba en la potenciación de la música coral vasca. En su XIII edición ha obtenido los siguientes resultados: en la modalidad de Canción Folklórica Vasca ha sido ganado bajo el lema «Herria dago negarrez: Ama» por Juan Cordero Castaños, de Bilbao. En la modalidad de Polifonía los ganadores han sido Tomás Aragüés Bernad, de San Sebastián con el lema «Zoriona» y Gian Paolo Coral, de Trieste (Italia), bajo el lema «Pax».

en la familiaridad mostrada en sus intervenciones el largo camino llevado a cabo en el transcurso de los años. Claros síntomas de madurez y preparación.

Merece especial mención la calurosa respuesta popular. El público que asiste al certamen manifiesta una perfecta identificación con el desarrollo del festival musical. La atenta escucha, la numerosa asistencia, la cálida acogida popular reflejan ya hasta qué punto la afición a la música coral ha ido penetrando en los estratos de la vida social. Las generaciones jóvenes se han acostumbrado a llenar el aforo del espacioso Teatro Leidor de la villa de Tolosa, escenario habitual del Certamen Internacional de Masas Corales. Magnífica rúbrica a una tarea cultural que desde hace años viene realizando dicha población guipuzcoana.—FRANCISCO ESNAOLA



TEMPORADA DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

El avance de programación del curso 1984-85 incluye, aparte de los primeros conciertos celebrados que después se comentan, las orquestas siguientes: de Cámara de la Radio Polaca, de Cámara Eslovaca y Sinfónica de Lyon; los solistas Caroline Haffner, Malcom Frager, Michael Beroff, Andre Watts, Jean Philip Collard y Katerina Novitskaya (piano), Silvia Marcovici, Felix Ayo y Víctor Tretiakov (violín) y Stephen Preston (flauta); hay que añadir las actuaciones del Coro Mixto C.K.D. de Praga, el Quinteto de viento con piano del Conservatorio de Valencia, Ensemble Instrumental de Grenoble y Cuarteto de claves, Trío Haydn de Viena, el grupo valenciano Studium Musicae, Noneto Checo, Cuarteto Medici y un concierto por determinar todavía. Algunos de estos intérpretes son ya bien conocidos por sus actuaciones en años anteriores, algunas, de marcado interés. Hay algunos

conciertos que parecen importantes a priori y, en general, un mayor equilibrio que en años anteriores entre solistas y distintas formaciones, pero en conjunto la oferta no destaca especialmente respecto a cursos anteriores. Hay que exceptuar, de entrada, el concierto inaugural con la actuación del pianista Ivo Pogorelich, una sorpresa muy de agradecer.



Ivo Pogorelich, que actuó en la Sociedad Filarmónica de Valencia.

Ivo Pogorelich, a sus veinticinco años, viene precedido de una interesante biografía (su escándalo en el Concurso Internacional Chopin de 1980, que lo catapultó a la fama, su desavenencia con Karajan y sus misteriosos retrasos para interpretar el concierto de Chaikowsky). Pero bastó el Beethoven de la **Sonata núm. 32 Op. 111** que levantó Pogorelich en el Teatro Principal para confirmar su talento indiscutible y su personalidad. Su virtuosismo, su perfección en el mecanismo resultan apabullantes y ello nos permite el difícil privilegio de centrarnos exclusivamente en su interpretación, por encima de los problemas o dificultades técnicas. Pogorelich no es sólo un gran virtuosista. Más allá de ello existe una auténtica interpretación personal y por tanto discutible a veces. El programa que nos dio en Valencia fue un verdadero compen-

dió histórico, desde Bach hasta Prokofiev, para poder valorarlo con suficiente amplitud.

El Bach que nos ofreció en la **Suite inglesa en La menor núm. 2** fue una especie de ESTUDIO sobre la obra: teniendo en cuenta el carácter danzable de sus partes y el juego poco canónico que le dió Pogorelich (basta recordar la «Sarabanda») puede decirse

inadecuada TRASCENDENCIA en el «Adagio», moroso, lento, con rotura íntima del «legato»; y un «presto» final en el que la gracia cantáble o la delectación en las figuras breves y en los trinos desaparecían bajo un brillante mecanismo. En Haydn y seguramente en Mozart, no me parece centrado hoy, para mi gusto, el pianista yugoslavo.

Pero tras el tránsito discutible por Haydn, la **Sonata Op. 111** de Beethoven resultó conmovedora. La manera cómo la interpretó fue, sin duda, personal, puede discutirse bajo supuestos objetivos, pero no fue, desde luego, esa originalidad arbitraria del que quiere y no puede. La interpretación respondía en todo momento a un criterio coherente y unitario que dominó desde la primera hasta la última nota. Un Beethoven ensimismado, pero tenso. Y ello sin martillar el piano en el «Allegro con brío», era denso pero nítido, y sin silencios gratuitos en la «Arietta» a pesar de ese talante ENSIMISMADO del que he hablado. La gran amplitud dinámica que usa Pogorelich tampoco obedece al puro efecto. Hubo, en suma, emoción e intensidad. Un Beethoven magistral.

Su Chopin (**Sonata núm. 3 en Si menor Op. 58**) me pareció lo más ORTODOXO de su programa, cuando curiosamente fue su interpretación en el citado Concurso Chopin de Varsovia lo que le valió supuesta herejía. Aquí quedaron para el recurso el «Largo» y el «Finale». El Prokofiev de la **Sonata núm. 3** estuvo claramente expuesto y jamás golpeado, como no es infrecuente bajo la coartada de la indicación expresiva «tempestuoso». Aquí fue su interpretación, creo que incluso para cualquier disidente de sus anteriores obras, inapelable. Una brillante iniciativa la de la Sociedad Filarmónica al ofrecernos este importante concierto, algo no habitual en nuestra ciudad.—BLAS CORTES

Los conciertos de la O.M.V.

Manuel Galduf ha dirigido a la Orquesta Municipal en dos programas de contenido bien diverso. El primero incluyó la **Sinfonía núm. 104** de Haydn y dos composiciones de Igor Markevich: **Cantique d'amour**, en primera audición por la O.M.V. y **Le Nouvel Age**, ya interpretada en el ciclo anterior. R.N.E. grabó este concierto para su retransmisión por Radio 2.

En cuestión de pocas horas la O.M.V. actuó en Castellón y en Valencia, contando en ambas ocasiones con la participación de Joaquín Soriano, solista no siempre infalible del **Concierto núm. 4 en Do menor para piano y orquesta**, de Saint-Saëns. Galduf le secundó con tacto y habilidad, con el plus de una muy estimable prestación de la madera, ya desde su primera aparición en el «Allegro moderato» y con especial fortuna en las secciones tipo coral. La particular disposición que hubo de adoptar la O.M.V. sobre el escenario del Principal no favoreció quizá la equilibrada proyección del sonido, resaltando las secciones que de ordinario se hacen más audibles, en detrimento de otras. En el **Dionisiaco** de Cano destacó asimismo la madera, dentro de una adecuada planificación de las grabaciones dinámicas, si bien la cuerda no pudo equipararse, ni por empaste ni por volumen sonoro, a las demás familias instrumentales. La **Séptima Sinfonía** de Beethoven permitió evidenciar los frutos que pueden obtenerse de una labor de ensayos exigente y responsable. También mostró el interés de Galduf hacia la sección de cuerda —que sigue siendo la más precaria de la O.M.V.—. El resultado, mejorable desde luego, benefició los dos primeros movimientos de la obra, hasta el punto de que la homogeneidad del sonido y la claridad de la exposición no se vieron seriamente dañadas por el excesivo protagonismo de los metales. La madera sumó sus ya conocidas cualidades, con especial mención para el oboe solista que se produjo con bello sonido y adecuada matización. Quizá sea demasiado pedir el que la línea cromática del bajo, en la «coda», del primer tiempo, fuera subrayada con mayor nitidez y presencia, aunque esta observación nos llevaría a presupuestos valorativos no del todo halagüeños (recuerdo perfectamente que violoncellos y contrabajos tuvieron una actuación similar cuando, en 1981-82, dirigió esta sinfonía el rumano Iosif Conta). El nivel general, pese a haber menguado a partir del tercer movimiento, conservó el tono de dinamismo e impetuosidad que Galduf imprimió a la obra. Además, el director demostró a lo largo de todo el concierto un notable dominio sobre la O.M.V., lo que le permitió sortear con fortuna instantes de peligro, que los hubo. Galduf optó por repetir la exposición del «Allegro» inicial, costumbre que va

imponiéndose cada vez más entre los directores jóvenes y atacó el «Adagietto» sin apenas solución de continuidad. Esta **Séptima** tuvo como principal virtud la de establecer unos mínimos indispensables de correcta ejecución musical, a partir de los cuales es posible plantearse un enfoque interpretativo más personal. Como anécdota, referiré una frase escuchada a un veterano aficionado, a la salida del concierto: «*La fuerza, si es contenida, es más fuerza*». —GONZALO BADENES

Teatro Principal

Dentro del programa del Teatro Principal, del trimestre octubre, noviembre y diciembre de 1984, hubo junto a teatro y ballet varias actuaciones musicales: las orquestas de jazz de Buddy Rich y de Mel Lewis, **La ópera de perra gorda** de Brecht-Weill, **Antología de la Zarzuela** de José Tamayo, Semana Homenaje a Joaquín Rodrigo y un recital de Montserrat Caballé.

La Opera de tres cuartos se representó en catalán y en castellano. La versión de la Compañía del Centro Dramático de la Generalitat de Cataluña, dirigida por Mario Gas demostró, en primer lugar, la vitalidad que mantiene esta obra y, por otra parte, la calidad del teatro musical del viejo vanguardismo al lado de una cierta miseria actual. La mezcla de géneros creada por Kurt Weill a partir de la música popular berlinesa, es personal e inspirada. No es nada nuevo en los grandes compositores del pasado. Las grandes óperas de Rameau encontraron réplicas cómicas y parodiantes; **Beggar's Opera** de John Gay (de la que parte de la obra de Brecht) era, en el siglo XVIII, un enfrentamiento a la gran ópera haendeliana. Brecht y Weill optan por la comedia musical de su tiempo y por la canción popular y su trabajo es tan sustancioso y serio como puedan serlo algunas obras de la ópera bufa, la cómica francesa, el «singspiel» alemán o la opereta. La ópera de Weill, como otras de su época, quiere desmarcarse del neorromanticismo del drama wagneriano. El mismo Brecht puntualizó las oposiciones esenciales de su «teatro épico» al teatro wagneriano. Aunque, a fin de cuentas, si algo subsiste es siempre la calidad propia de la nueva obra, independiente del estilo parodiado o de las intenciones teóricas.

El trabajo de la compañía catalana es serio, eficaz y funciona bien en su conjunto. La orquestación de Weill, apoyada en el viento y la percusión, tuvo una correcta versión, aunque falta de nitidez y de fuerza en muchos momentos para poner de relieve toda la riqueza rítmica e incisiva de la música. La interpretación vocal funcionó en el conjunto de la obra, destacando las actuaciones de la actriz que encarnaba a «Polly» y la que hizo de «Lenny». Algunos números difíciles no tuvieron, lógicamente, una interpretación ideal. No es fácil dar toda la matización requerida en la «balada de la esclavitud del sexo» o en «De Seeräuber-Jenny». Fueron correctas las intervenciones del cantor de baladas o de lamentos («Moritatensänger») que aparecían a lo largo de la obra como testigo y comentarista de la historia. La canción de «Mack» (de la que Armstrong y Fitzgerald crearon su «Mack the Knife»); el dúo de amor entre «Polly» y «Mack»; la «Canción de Barbara» de «Polly» (en el estilo, como otros pasajes de la obra, de las baladas alemanas de la época, algunas insuperablemente cantadas por Lale Andersen y por Lotte Lenya). Estos y otros números famosos tuvieron correcta versión bajo la dirección mu-

sical de Joan Albert Amargós.

La música de Kurt Weill tiene numerosas alusiones y parodias de la ópera tradicional. El dúo «Das Eifer suchts» nos remite a duetos de ópera cómica. Al final de la obra, el mensajero real baja a escena, montado a caballo, para tener la buena nueva, aludiendo al «deus ex machina» de la ópera antigua. El himno sacro «Horch, Horch...» cantado por el coro es, en manos de Weill, una parodia. El recitativo del mensajero «Anlässlich ihrer Kronung» es un recitativo dramático en toda regla, y el grito de Mack «Gerettet, gerettet!», seguido de un aire agitado en la orquesta, nos recuerda el «Vitoria, vittoria!» o el «Mario, Mario!» de **Tosca**. Por eso la solución de Mario Gas al final de la obra parece tener presente aquella alusión: se fusila al mensajero que, además, trae la buena noticia, a diferencia del legendario mensajero griego. También en esta versión de Gas y Amargós se añaden algunas frases que parodian exclamaciones y adioses de la ópera tradicional. Una versión, pues, cuidada y acertada, que en conjunto me pareció magnífica y que con sustancial fidelidad al original de Brecht-Weill, mantiene todo su pulso escénico y musical.



FOTO: GYENES

Joaquín Rodrigo.

Semana Joaquín Rodrigo y «Antología de la Zarzuela»

Dentro del programa *Retrobem* la nostra música, organizado por Diputación, se dedicó una semana a Joaquín Rodrigo. Dos conciertos a cargo de la Orquesta Municipal y Narciso Yepes, la presentación de la partitura para banda de **Per la flor del liri blau** y una conferencia a cargo de Federico Sopena constituyeron el homenaje a este músico saguntino de ochenta y tres años, que tras el éxito del **Concierto de Aranjuez** acaparó buena parte de la atención de la vida musical española de postguerra. La soprano Carmen Bustamante, acompañada por García Morante (piano) y María Dolores Tomás (flauta) interpretó un recital de canciones de Rodrigo. La obra vocal de Rodrigo, con su sencillez y directo lirismo, se encuentra sin duda entre las páginas más inspiradas de su autor. Carmen Bustamante destacó en *Fino cristal*, *Coplas del pastor enamorado* y *Cuatro madrigales amatorios*. Por su parte, la Orquesta Municipal, dirigida por Manuel Galduf, ofreció el poema sinfónico **Per la flor del liri blau**, **En busca del más allá** (obra de 1976), **Concierto de Aranjuez** y **Fantasia para un gentilhomme**. Narciso Yepes mostró su habitual seguridad técnica, su bello sonido y, en ocasiones, cierta frialdad. La Orquesta Municipal tuvo destemplanzas en el forte en **Per la flor del liri blau**, sólida en **En busca del más allá** y precisa, antes que elástica, y con conseguidas sonoridades en piano en el **Concierto de Aranjuez** y **Fantasia para un gentilhomme**.

Se presentó en Valencia la **Antología de la Zarzuela**, de José Tamayo, espectáculo de éxito arrollador como es de todos conocido, pero cuyo entusiasmo despertado no comparto personalmente. La zarzuela es género que tiene, no lo dudo, un variado repertorio a recuperar. Pero para ello se necesita una muy exigente interpretación musical, unas puestas en escena imaginativas y de calidad. Pero el espectáculo **Antología de la Zarzuela** es una vía bien distinta. El espectáculo es monumental, pero lleno de un sabor kitsch que no comparto. Basta recordar la proyección de diapositivas, el final de la primera parte del espectáculo, la puesta en escena del pasodoble de **El gato montés** o la escenografía del final de la obra, con la

imagen de la Virgen del Pilar... Reconozco, sin embargo, que el mecanismo de esta antología funciona con precisión y que el vestuario y el ritmo del espectáculo son brillantes. Esto unido al carácter nostálgico que representa para gran parte del público explicaría suficientemente el éxito. Desde el punto de vista musical tuvo muchos aspectos censurables. Exceptuando la presencia de Pedro Lavirgen (destacada en relación al resto del elenco, y todavía con un sólido registro central) y de algunos momentos de Mari Carmen Ramirez y de Josefina Arregui en **La tabernera del puerto**, el nivel de los cantantes es bajo, con momentos tan destimbrados como en **El último romántico**. La orquesta actuó con precisión y eficacia, pero resultó inadmisibles el uso de amplificación. Produjo reverberaciones y un sonido metálico y apelmazado (sobre todo en la cuerda) que contribuía a dar esa sensación de producto prefabricado, aunque, eso sí, eficaz desde sus presupuestos.

«Música jove valenciana»

Organizada por la Consellería de Cultura tuvo lugar a finales de noviembre y en el Paraninfo de la Universidad Literaria, las jornadas de Música jove valenciana. Un total de ocho actuaciones: Aula de Música de Valencia, Magdalena Martínez Marco, acompañada al piano por J. Alfonso Martínez Ruiz, Joaquín Palomares y Perfectoarcía Chornet, Amparo Hontanilla (piano), Manuel Babiloni (guitarra), Grup Contemporani de Valencia, Isabel Rey (soprano) con Federico Rey (piano) y Ramón Pastor Gimeno. De este último se interpretó una composición, **Cinc micropeces**, con la soprano Montserrat Anfruns y el propio Ramón Pastor al piano. Quiero destacar brevemente la actuación de la soprano Isabel Rey, joven cantante de dieciocho años de la que, si no me equivoco, tendremos que hablar en más ocasiones. Voz de lírica ligera, de emisión fluida sin esfuerzo aparente, timbre limpio y facilidad en el paso al registro agudo y correcta en las agilidades. Tuvo momentos de indiscutible calidad y prometedores. Destacaré dos lieder de Schubert y la difícil aria de **El Empresario** de Mozart, *Da Sohlagat die Abschiedsstunde*.

La Caja de Ahorros abrió su Ciclo de Música del siglo XX con una conferencia a cargo de Tomás Marco. Actuaron a lo largo del ciclo Ana L. Chova Rodríguez, (soprano) y Bartomeu Jaume Bauzá (piano), Jesús A. Tejada (guitarra), Milán Bialas (piano), Esperanza Abad (soprano), Juana Guillem Piqueras (flauta), Perfecto García Chornet (piano) y un concierto integrado por varios jóvenes intérpretes.

El comentario a los siguientes conciertos de la Sociedad Filarmónica lo dejamos para un próximo número en el que aprovecharemos para hablar de la labor general de esta Sociedad en el campo de la música de cámara en Valencia, desde hace setenta y tres años, y a la que, circunstancialmente, no nos referimos en el reciente número monográfico de RITMO dedicado a Valencia.—BLAS CORTES



LA VIDA MUSICAL DEL CONSERVATORIO

A mediados del curso pasado, salió a luz el decreto oficial que constituía en superior el hasta entonces Conservatorio Profesional de Música de Vigo, y que al mismo tiempo es uno de los numerosos conservatorios municipales que existen en este país.

La idea había surgido con el abandono de las antiguas

ESTEREO

IBERIA


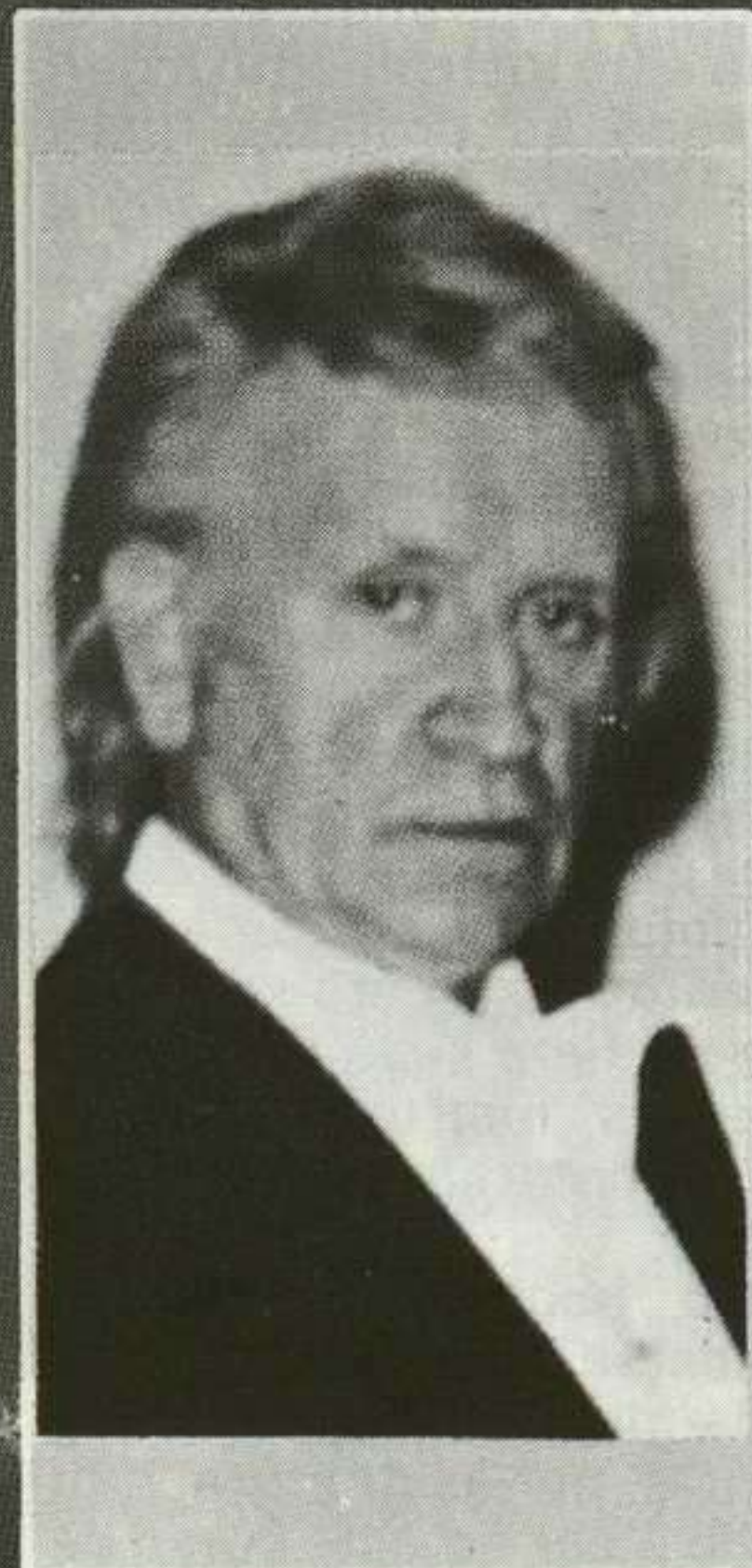
ZARZUELA

Y CANCIONES ROMANTICAS DE

LOPEZ DE SAA

EN LA VOZ DE

DOLORES CAVA

DE VENTA EN LOS DEPARTAMENTOS DE DISCOS DE EL CORTE INGLES

instalaciones totalmente inadecuadas, para pasar a ocupar un edificio casi de lujo, situado en una de las zonas verdes de la ciudad, el cual a pesar de su ampulosidad, seguía careciendo de detalles tan básicos como el de la insonorización de las aulas.

Poco a poco, se fueron convocando oposiciones para sustituir puestos interinos por una parte, y para crear nuevas asignaturas por otra: llegaron nuevos profesores de violín/viola, guitarra, armonía, canto coral... Evidentemente, todo ello supone una nueva etapa en los ya casi treinta años de historia del Conservatorio.

No obstante, hay hechos muy significativos que empañan en gran manera todo este, en principio, renovador planteamiento de la nueva etapa, y es que hemos de considerar en primer lugar, que el Conservatorio Municipal de Vigo, se ha convertido en el mejor dotado económicamente en lo que a sueldo de su personal se refiere. Esto debería traducirse en una exigencia mayor de rendimiento y un constante aumento de la profesionalidad de su profesorado activo. Por desgracia ello no es así en todos los casos y se dejan ver vacíos muy importantes que a veces comprenden una asignatura en un ciclo completo: métodos de solfeo anticuados impartidos por el antiguo profesorado, de los que quizá se pudiese dudar de su idoneidad... Se nota también la falta de un catedrático competente de piano que pueda cubrir los cursos superiores con el nivel que merecen. Es significativo el hecho de que los alumnos superiores de este instrumento sigan buscando su profesor fuera de la ciudad, ya que ahora tiene un conservatorio que podría cubrir el hueco.

Existen también faltas muy importantes de asignaturas que son básicas: violoncello, flauta... y que al menos en este curso todavía no funcionarán; el criterio a la hora de escoger y convocar nuevas asignaturas es poco coherente, pues, a pesar de estar bien dotados en lo que a instrumentos de viento se refiere, se prefiere seguir optando por estos instrumentos en lugar de crear una escuela de canto.

Otro hecho que merece destacarse también, es la subida de las tasas que de 750 ptas. por asignatura, han pasado a ser en este curso de 2.500, 5.00 y 7.500 ptas. respectivamente por asignatura elemental, profesional y superior.



El Conservatorio Profesional de Música de Vigo.

A principios del curso pasado se crearon también cuatro filiales (que ya han pasado a ser siete), y que tienen una estructura muy particular de administración, pues, aunque bien creadas y regentadas por el conservatorio central, dependen económicamente de los respectivos ayuntamientos de ubicación; ello ha originado ya más de un malentendido en la adjudicación de las plazas de profesores, al no existir una cabeza visible organizativa.

En otro orden de cosas, hemos de decir que el conservatorio no se ha conver-

tido en absoluto en centro de la vida musical de la ciudad; por el contrario, es un ente más, bastante aislado, y que no muestra una política clara ni convincente hacia intérpretes, grupos o compositores en su apoyo y promoción.

Frente a todo esto, hay que señalar también que por primera vez existe un intento de hacer música dentro de la CASA, apoyado por los profesores jóvenes que han entrado, y ya existe de su mano una orquesta de cámara y un coro estable en los que participan los propios alumnos.—**ALEJANDRO LUIS**

Cultura y Caja de Ahorros Provincial, se ha celebrado en el Teatro Ramos Carrión un concierto a cargo de la Orquesta Sinfónica de Asturias dirigida por Víctor-Pablo Pérez, siendo solista de trompeta Angel Millan Esteban, también director de la Banda de Música de Sama de Langreo, con obras de J.A.G. Merino, J.N. Hummel y W.A. Mozart. Gran programa y grandes y bellas obras, iniciado con **Asturiana en Fa**, de J.A. Merino de notable sonoridad, bello estilo astur de hermosa ejecución.

El **Concierto para trompeta y orquesta** de Juan Nepomuceno Hummel, con exquisita armonía, dicción y bello ritmo fue una gran continuación, terminando el programa con la **Sinfonía en Sol menor núm. 40, K.V. 550** de Mozart, en versión de gran armonía, justeza, ritmo, colorido y fuerza.

Fuera de programa y agradeciendo la larga y nutrida ovación de los presentes, la orquesta nos ofreció el «Preludio» de **El Tambor de Granaderos**, de Chapí, con fuerza, garra y ritmo bellísimo, una gran versión.

Víctor Pablo Pérez gustó por su técnica, estilo sobrio y correcta línea directorial: la Orquesta exhibió notable expresión, empaste, rico fraseo en todas sus cuerdas y destacable calidad sonora.—**«EL TROVADOR»**



NOTABLE ACTUACION DE LA ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

Con el patrocinio del Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro, Fundación Pública «Centro Regional de Bellas Artes», Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Ayuntamiento de Zamora, Casa de Cultura y Caja de Ahorros Provincial de Zamora, y la organización directa del Ayuntamiento de Zamora, Casa de



La Orquesta Sinfónica de Asturias.

Posibilidades de la cadena

Tal como viene formada en la oferta, la cadena responde a una estructura básica de prestaciones de calidad muy elevadas, pero con una limitación de potencia que puede dejarse sentir en muchas de las estancias normalmente consideradas como salones de estar. Pero es ideal para un pequeño cuarto de estudio, despacho de reducidas dimensiones o la habitación (dormitorio-estudio) del hijo que ha podido salir con estas gratificantes aficiones. En este caso concreto del

hijo aficionado potencial, para el que es importantísimo un traspaso de autonomía auditiva dentro de los dominios de la casa donde se acomoda, puede ser una buena solución traspasarle el plato actual de la instalación de casa, a cambio del **Linn Sondek**. De esta forma, la instalación principal se beneficiaría de forma importante con un plato óptimo y el aficionado más reciente se vería de la noche a la mañana con una posibilidad nada despreciable de poder escuchar los conciertos en su cuarto. Pero tampoco es cuestión de entrar en intimidades de la familia. Para el aficionado que considere la

posibilidad de dar acomodo a la oferta en su casa sería aconsejable realizar una pequeña prueba de sonorización antes de decidir definitivamente la adquisición de la cadena, para comprobar si en condiciones reales de funcionamiento la potencia del amplificador, combinado con las pantallas **Linn Kan**, es suficiente para la estancia de que se trate en cada caso. Ello, por supuesto, como complemento a la toma de contacto que se realice en el comercio donde se exhiba y se demuestre, además de las pruebas de audición rituales y de los obligados cambios de impresiones con el especialista de turno.

C & C

Consultorio y Correo del lector

La iniciativa de RITMO, de dedicar una sección al Correo del lector, sobre temas de hi-fi me parece muy de agradecer y no pienso desaprovechar la oportunidad al respecto.

No hace mucho tiempo adquirí un equipo compuesto de los siguientes elementos: plato **Technics SL-D3**, cápsula **Rega**, amplificador **NAD 3020A** y pantallas **Richard Allan RA-8**. Aunque suena muy bien quisiera mejorar el elemento más flojo, probablemente las pantallas. Ya que el mercado cambia relativamente deprisa ¿cuáles me recomendaría actualmente dentro de la gama en que me muevo? Quisiera también que me aconsejara acerca de las pletinas de serie económica de mejor relación calidad precio, aunque me imagino que esta no es una pregunta sencilla de responder.—**F. TABOADA (Oviedo)**

Respuesta

Su cadena está muy bien conjuntada, pero tiene el inconveniente de que el NAD 3020 necesita unas pantallas de alto rendimiento en estancias de escucha que empiezan a dejar de ser pequeñas. Sus Richard Allan no le van mal del todo, y seguramente notaría más mejora en la calidad y la definición de las reproducciones con otra solución de plato y con una cápsula de otro nivel de precio y calidad. En cualquier caso, yo no removería nada de su instalación, y de mejorar, cambiaría de conjunto y además no me desprendería del que tiene ahora porque está muy logrado en calidad para el precio que

tiene. Si en otra carta me especifica los inconvenientes que le encuentra a su cadena podríamos puntualizar más los comentarios. No hay cassettes buenas de menos de 80.000 pesetas. Por barata y utilizable a la vez ¡justamente utilizable! se entiende una platina de dos cabezas con Dolby C como una Alpine AL 35 o la Denon DR 171, que pueden costar al público poco más de 40.000 pesetas.—J.A.D.P.

Aprovechando la oportunidad que brindan a los lectores de RITMO, y huyendo de los ASESORAMIENTOS de los vendedores de turno, desearía me diera su impresión objetiva del equipo que actualmente dispongo.

Giradiscos (adquirido en enero 1983) **Mitsubishi**, modelo **LT-5V** (acompañó características). Amplificador integrado (adquirido en enero 1983). **Mitsubishi**, modelo **DA-U7 80** (acompañó características). Cajas acústicas (adquiridas en 1976).

A R Systems, Model AR 2ax (pot. 100W, no tengo más características). Deseando reemplazar la actual cápsula **AT-12E**, ¿cree que es suficiente una **Stanton 781S** o es preferible invertir un poco más y adquirir alguna **Shure V15** u otra marca? ¿Mejoraría mi equipo con un ecualizador, y en tal caso qué tipo me aconseja? ¿Es suficiente este equipo para incorporar un lector de rayos laser o se tendría que mejorar para obtener el mayor rendimiento posible a la nueva técnica del disco compacto?—**JOSE MARIA RAMON MORERA (Barcelona)**.

Respuesta

La primera impresión objetiva en su caso, como en el de tantos que se presentan con características similares, es que por el mismo coste de venta al público en España se podría haber hecho una cadena con mejores resultados en las audiciones para aficionados medianamente acostumbrados a la escucha. La V 15 tipo IV es muy cara en España para lo que dá. Para su plato Mitsubishi tan peculiar hay que buscar una cápsula muy transigente o agradecida, tal como la 10 X2 que le sobra a su compañero de consulta en este mes, que a lo mejor está decidido a vendérsela a buen precio, la 10 X3 que sustituye a esa y que además tiene tallado elíptico, o mejor aún, la más nueva, y sustituta de ambas, recientemente lanzada al mercado. El ecualizador es el último aparato que se puede comprar para escuchar, y el primero para jugar escuchando. De forma que usted mismo decidirá la respuesta. Si ahora incorpora oportunamente un lector digital a su cadena, las condiciones de escucha van a quedar a merced de cualquiera de los elementos de la cadena menos del C.D. El mayor cambio (para bien) lo notará con unas buenas pantallas bien elegidas con reserva de posibilidades por si algún día mejora la amplificación. Sobre pantallas hay mucho escrito, de manera que lo mejor que puede hacer es elegir usted mismo entre modelos técnicamente adecuados para su amplificador de las marcas Mission, Linn, B E W y Spendor.

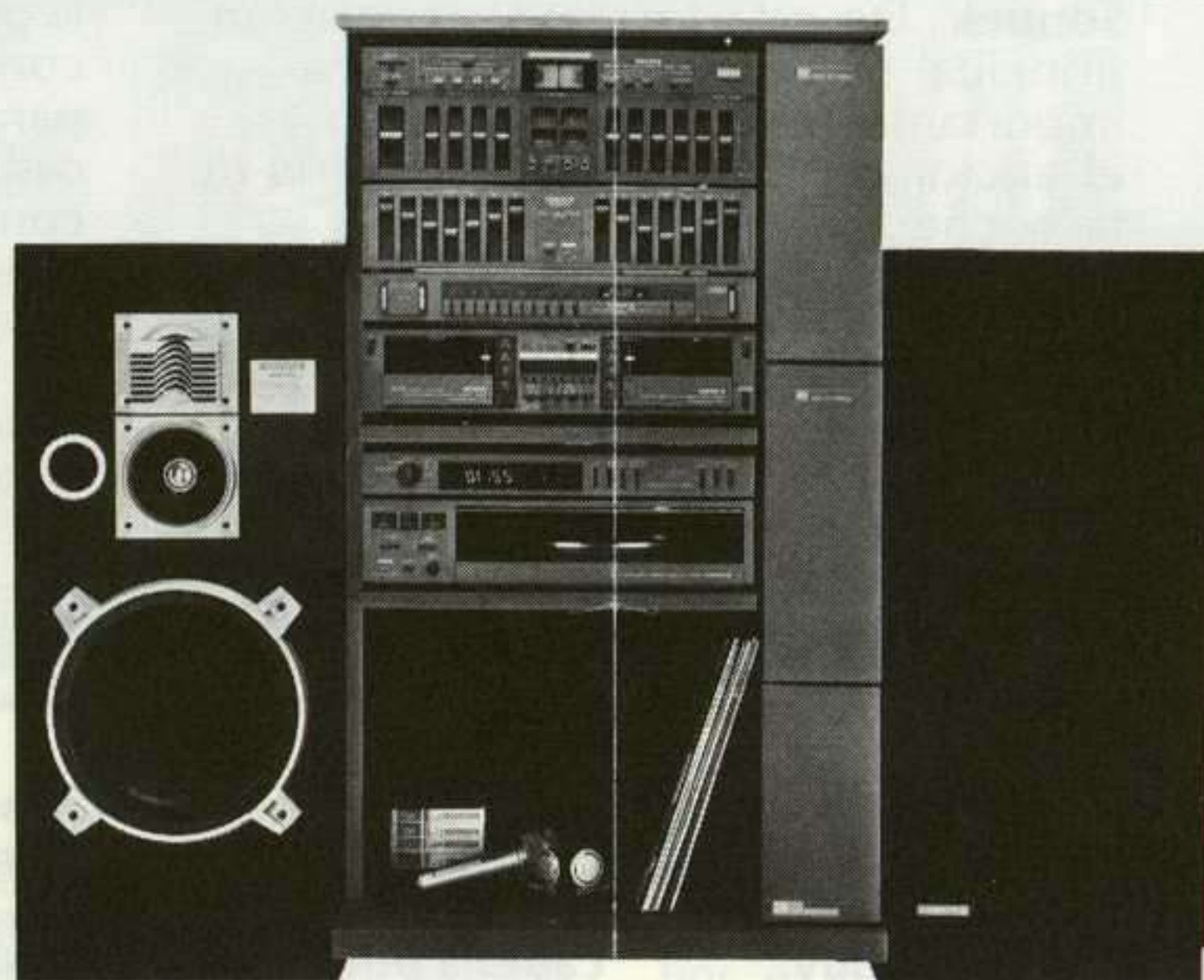
Noticias y Novedades

N&N

Por J.A. Díaz Pinilla

Cable Thorens especial para altavoces

Thorens, famosa marca de platos, y con razón, acaba de sacar al mercado tres tipos especiales de cables para la conexión de las pantallas con el amplificador. De ellos, el más interesante es el de 10 milímetros cuadrados de sección, de baja inductancia, con 1.848 hilos (justamente), de 0,08 milímetros de diámetro cada uno. Muy bueno el cable, pero de precio un poco disparado, como corresponde a todo material esotérico que se precie de serlo.



Botonería a tope

Pioneer acaba de poner a la venta en España el **rack SC-55** plagado de aparatos en el que no se ha escatimado ni una luz de señalización. «La "central de energía" del sistema radica (como indica textualmente su información de lanzamiento) en su amplificador/mezclador

SA-055, que (sigue diciendo) actúa no sólo sobre el giradiscos, sintonizador y cassette-deck, sino también sobre las cuatro entradas que posee el conjunto: micrófono (2), guitarra y teclados». Cabe destacar en el nuevo sistema los departamentos dispuestos en sentido vertical a todo lo alto del mueble para albergar cassettes, los

prácticos micrófonos que hacen las delicias de los divos potenciales, discos y cualquier objeto que la imaginación del audiófilo pueda decidir.

Adios a Dynavector

La marca japonesa **Dynavector**, que dispone de una colección de cápsulas para lectura de discos microsurdos tradicionales de un interés extraordinario, a causa del cambio de entidad importadora y distribuidora en España ha adquirido unos precios completamente desorbitados en el mercado nacional. Ya eran caras, las cápsulas **Dynavector**, antes de cambiar de representante, pero es que ahora, por las buenas, han duplicado sus precios de venta al público, por lo que el aficionado que no pueda aprovechar el viaje a Londres clásico, no tiene más remedio que rendir el último adiós a una de las soluciones de cápsula más apreciadas.

Cadena básica para audiófilo Linn-Naim

Las rebajas en aparatos hi-fi es típico que se presenten en el mes de las Navidades. Más que ser, era. Pues ahora que el consumo se ha orientado predominantemente al vídeo, el ordenador personal y los juegos en pantalla, la moda de comprar aparatos para escuchar ídolos de la canción ligera ha pasado, lo que unido a la crisis económica de los últimos años ha dejado reducido el mercado hi-fi en España a la mínima expresión de los aficionados adeptos irresistibles que aun pueden sufragar los enormes costos que los aparatos y productos más depurados adquieren en este país. Por eso, las rebajas hi-fi de Navidad, tan típicas, ya no son lo que eran. Este año, la falta de este tipismo ha sido suplida por el clasicismo, pues, cosa poco usual, se ha puesto a la venta en el mercado especializado una cadena de buen material en plan oferta, que puede ser de gran interés para los mejores aficionados. Sobre todo para los que se inician en el tema de escuchar música reproducida en casa.

La cadena desencadenada

La cadena se ha puesto a la venta en la escasa docena de establecimientos

especializados que pueden ser localizados en el suelo patrio, y se compone de un plato (con brazo y cápsula), un pequeño amplificador integrado y una pareja de pantallas. Es decir, responde a la estructura de cadena básica, donde la única fuente de programa es el disco negro, y que, hasta la aparición del disco compacto digital, ha sido la fuente capaz de proporcionar las mejores condiciones de escucha. Por otra parte, esta estructura de cadena básica hi-fi sigue siendo la de mayor interés para los aficionados más versados, debido a que, en general, cuentan con una buena colección de microsurdos y no pueden prescindir (ni podrán en algunos años) de tan radicalmente implantado sistema de almacenamiento de programas musicales.

Amplificador Naim NAIT

El modelo de **Naim Nait** es un pequeño amplificador integrado de unos 20 vatios de potencia senoidal o eficaz de salida que, a primera vista, dicho así, puede parecer insuficiente, pero no es el caso, ya que la potencia dinámica del pequeño **Naim** se aproxima al centenar de vatios por canal, y no hay que perder

de vista que, en las reproducciones musicales, el dato de la potencia eficaz (única empleada por ser la única que no se presta a especulaciones) apenas resulta significativo. Cualquier programa musical está formado por incansables cambios de potencia instantánea, rápidos, lentos, con diferencias a veces pequeñas y otras veces enormes que, efectivamente (y de ahí el valor efectivo de la potencia), si se aplican para encender una bombilla o para calentar una estufa, pueden resultar muy discretos. Pero a nadie se le ocurre comprarse un amplificador de escuchar música ni para encender una lámpara doméstica ni para calentar una estufa. Por mucho que apriete el frío.

Pantallas Linn KAN

Las pantallas **Linn Kan** dan, sin lugar a la menor duda, el mejor sonido que se puede comprar hoy en España por cien mil pesetas en este eslabón de la cadena. Proporcionan reproducciones musicales con un equilibrio y definición superables solo por pantallas de tipo electrostático de coste infinitamente superior al de las pequeñas **Linn Kan**. Su tamaño es reducidísimo, y tanto por él como

por su aspecto (acabado tirando a muy artesanal) dan la impresión de ser los típicos altavoces que los dentistas ponen en la sala de espera. Más de una pareja ha pasado la aduana de Barajas sin necesidad de declarar un coste superior a los mil duros la pareja. Tienen el inconveniente de que no reproducen los tonos más graves. Concretamente, empiezan a perder eficacia en la reproducción de las frecuencias inferiores a unos 140 hercios, lo cual es comprensible si se considera su reducido volumen y la intención del fabricante en centrarse con el máximo empeño de reproducir en óptimas condiciones la familia de tonos que empieza con los graves más altos. Con las **Linn Kan** se pierde en las audiciones todo el conjunto de tonos graves extremos, pero no más de lo que se pierde cuando la escucha se realiza en habitaciones mínimas donde falta el volumen físico para el establecimiento de esos tonos. Sin embargo, utilizando habitualmente una parejita de pantallas **Linn Kan** se da uno cuenta de la gran cantidad de programas musicales que carecen de contenidos tonales graves extremos.

Plato Linn Sondek LP 12

El plato **Linn Sondek LP 12** está considerado de forma universal (con las discrepancias obligadas siempre en el tema de la hi-fi más depurada) como el idóneo para la reproducción de los discos negros. Es el plato más logrado del mundo, y posiblemente nunca más se fabrique un plato superior a él; no tanto porque la superación de sus características sea realmente una labor muy comprometida y difícil, sino porque con el disco digital que viene PIDIENDO PASO CON SUS LUCES ENCENDIDAS, ningún fabricante especialista en la materia se aventurará (seguramente) a superar las características de un **Linn LP 12**. Con el **LP 12** se da carpetazo a la investigación del microsurco, que ha dado de sí mucho más de lo que sus pioneros pudieron pensar en un principio, cuando nació poco después de morir la Guerra Mundial al tiempo que veía la luz el magnetófono.

CURIOSIDADES HI-FI

La hi-fi en España

La producción nacional de aparatos de alta fidelidad es prácticamente inexistente. Media docena de empresas abordan en el país la tarea de mantenerse en el mercado con material de prestaciones discretas y precios y aspecto de acabado en dura competencia con los productos orientales de menor categoría, dentro del sector de puro consumo. Fuera de España, la competencia del material nacional hi-fi es nula, y las insignificantes cifras de ventas más allá de las fronteras de la piel de toro se aprovecha con reiterado énfasis por los fabricantes en la publicidad, como queriendo ocupar un lugar de proyección universal en el sector. La tecnología para la producción de los aparatos hi-fi es muy simple, si se compara con otras muchas actividades industriales modernas. Además, tampoco es obligada la habilitación de grandes complejos fabriles para producir una buena cantidad de aparatos al día, y empresas de proporciones pequeñas, incluso familiares, pueden ser perfectamente conocidas en el mercado internacional. Pero la ausencia de una demanda mínima en el mercado nacional impide el nacimiento de estas actividades y la posibilidad de una posterior proyección internacional. **Sanyo, Sony, Philips** y otras marcas internacionales cuentan con producciones de mayor o menor importancia dentro del territorio nacional, que en ocasiones van dirigidas mayormente a los mercados internacionales, pero ni aun en estos casos puede hablarse de una hi-fi española.

El **Linn Sondek LP 12** es, por supuesto, un plato sin brazo. En la cadena de la oferta se suministra con un brazo básico (el **Linn Basik LV X** o el **Basik Plus**, a elegir) de muy buenas características, pero no de las excelencias del brazo **Ittok** de la casa. Lo mismo para con la cápsula, la **Linn Basik**, que es un modelo de imán móvil de pocas pretensiones.

Una instalación con futuro

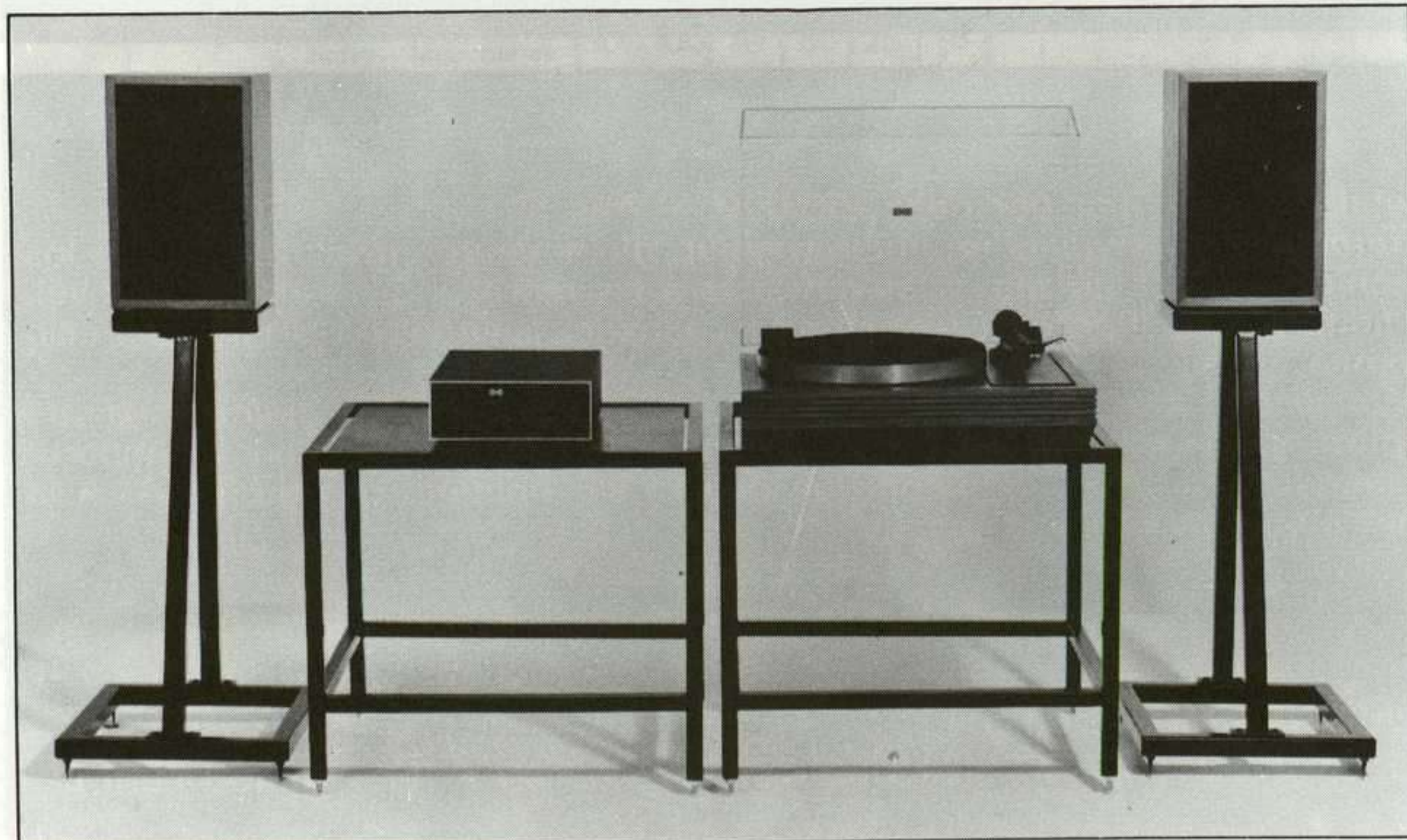
La cadena de la oferta de este año no tiene más limitación insalvable que la de la potencia del amplificador (aunque esta limitación no es tan grande como pudiera pensarse en primera instancia). Por lo demás, todas las limitaciones (piénsese que es una oferta) son muy racionalmente salvables, y de hecho, en gran número de instalaciones se introducen deliberadamente para dejar abierto un amplio camino a la ampliación y el perfeccionamiento. Así ocurre, que las **Linn Kan**, se pueden complementar a las mil maravillas con un buen subwoofer activo de unos 60 a 80 vatios de potencia. Con ello, la sonorización de cualquier estancia normal queda perfectamente lograda y las audiciones adquieren una sensación de presencia muy real. Además, el subwoofer, inyección reforzante de potencia imprescindible para el pequeño **Naim**, se instala con toda facilidad y puede emplazarse en el rincón más perdido de la habitación, sin que reste espacio ni las condiciones de escucha se sacrifiquen. Por otra parte, el magnífico plato **Linn Sondek** siempre puede equiparse con el brazo **Ittok LP 12** y una cápsula **Linn Asak** o **Karma**, para dar paso al conjunto plato-brazo-cápsula más preciado que hoy por hoy (y seguramente por muchos años) puede formarse para escuchar en las mejores condiciones los programas musicales que se graban en sus labradas entrañas.

De precios

En condiciones normales, los aparatos que forman la cadena **Linn-Naim** en oferta en estos días darían lugar a la siguiente factura (precios de venta al público fijados por el importador como «orientativos»):

Amplificador Naim NAIT (integrado)	94.600.— Ptas.
Pareja de pantallas Linn Kan	102.800.— Ptas.
Plato Linn Sondek LP 12	193.700.— Ptas.
Brazo Linn Basik (LV x o Plus)	31.540.— Ptas.
Cápsula Linn Basik	5.190.— Ptas.
TOTAL s.e.u.o	427.830.— Ptas.

Con la oferta, la cadena viene a salir por unas 320.000 pesetas de P.V.P., y aun puede que le regalen a uno un juego de cables especiales para la conexión de las **Linn Kan** con el **Naim**.





FESTIVAL DE BAYREUTH 1985

Solamente se dispone de 15 plazas con derecho a entrada.

Viaje del 1 al 15 de agosto de 1985.

Se asiste al ciclo completo del festival.

5 días en los paisajes de Baviera.

10 días con la música de Wagner.

EL VIAJE

- 1 agosto Salida en avión de línea regular desde el aeropuerto de Madrid (Barajas) hacia Munich. Llegada y alojamiento en hotel de 1ª clase en régimen de media pensión.
- 2-5 Estancia en el régimen indicado en Munich con excursiones facultativas.
- 6 Salida en autocar hacia Bayreuth. Llegada y alojamiento en los hoteles que nos asigne la organización del festival, en régimen de alojamiento y desayuno. Por la tarde se asistirá a la representación de **Tannhauser**.
- 7 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **Parsifal**.
- 8 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **Hollander**.
- 9 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **1ª Ring**.
- 10 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **2ª Ring**.
- 11 Estancia en Bayreuth con excursiones facultativas.
- 12 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **3ª Ring**.
- 13 Estancia en Bayreuth con excursiones facultativas.
- 14 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **4ª Ring**.
- 15 Salida en autocar hacia Munich, traslado al aeropuerto y regreso a Madrid en vuelo de línea regular.

La salida de Madrid se realizara con el encuentro de todos los participantes en el viaje en un hotel de la ciudad, para ser trasladados, junto con un representante de FERYSA hasta el aeropuerto de Madrid (Barajas) en donde nuestra organización se ocupara del embarque de todos los pasajeros. A la llegada a Munich un guía profesional recibirá al grupo, haciéndose cargo de los equipajes y trasladándose hasta el hotel asignado. El día de la partida hacia Bayreuth, el mismo guía recogerá al grupo hasta su acomodación en los hoteles de Bayreuth, de idéntica forma se procederá para el regreso a Madrid. De esta forma FERYSA le garantiza la total y completa asistencia técnica hacia todos los componentes del grupo, ofreciendo un auténtico viaje de primera clase.

CONDICIONES DE RESERVA

Precio total del viaje, por persona: 250.000.— Ptas.

Este precio incluye los traslados al aeropuerto, los viajes en vuelo regular, alojamiento en los hoteles en los regímenes indicados, la asistencia técnica durante el viaje y las entradas a las representaciones del Festival. Existe la posibilidad de asistir al viaje como acompañante, sin derecho a localidades, siendo en ese caso el precio del viaje: **175.000.— Ptas. por persona.**

Para realizar la reserva de plazas, es necesario remitir una carta a la Dirección de FERYSA, y al domicilio que figura al pie, indicando el número de plazas que se desean reservar, y adjuntando talón bancario por un importe de 100.000 Ptas. por cada una de las plazas a reservar, talón que deberá ser nominativo a FERYSA. A la recepción de la reserva procederemos a su confirmación por escrito.

BAYREUTHER FESTPIELE

S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES

C/ Ordóñez, 1 • 28029 MADRID • Tlfs. (91) 215 74 77 - 215 68 48 - 215 68 49 • Telex 45490 FERI E.

Festival de Pâques Lourdes

7 Avril au 14 Avril 1985 Tarbes - Lourdes - St-Savin

Secrétaire Général : Georges LOUSTALOT

PROGRAMME GÉNÉRAL

Direction Artistique : Kurt REDEL

DIMANCHE
7 AVRIL
21 h.
Basilique
du Rosaire
LOURDES

J.S. BACH : **MAGNIFICAT**
G. MAHLER : **SYMPHONIE N° 4** (avec soprano solo)
Solistes : Térésa MAY-CZYZOWSKA, *soprano*
Urzula MITRĘGA, *soprano*
Jadwiga RAPPE, *alto*
Henryk GRYCHNIK, *ténor*
Romuald TESAROWICZ, *basse*
ORCHESTRE ET CHŒUR
DE LA PHILHARMONIE D'ETAT DE ŁÓDŹ
"Arthur Rubinstein"
Direction : Andrzej MARKOWSKI

LUNDI
8 AVRIL
21 h.
Basilique
du Rosaire
LOURDES

G.-Fr. HAENDEL
JUDAS MACCHABEE (oratorio 1747)
Solistes : Delfina AMBROZIAK, *soprano*
Urzula MITRĘGA, *mezzo-soprano*
Henryk GRYCHNIK, *ténor*
Romuald TESAROWICZ, *basse*
ORCHESTRE ET CHŒUR
DE LA PHILHARMONIE D'ETAT DE ŁÓDŹ
Direction : Zdzisław SZOSTAK

MARDI
9 AVRIL
21 h.
Cathédrale
de TARBES

J.S. BACH : **SUITE N° 3 EN RÉ MAJEUR**
CONCERTO EN MI MAJEUR
pour violon et orchestre
W.-A. MOZART : **EXSULTATE, JUBILATE**
ODE FUNEBRE
Solistes : Delfina AMBROZIAK, *soprano*
Małgorzata TOMALAK-WIERZBA, *violin*
ORCHESTRE DE LA PHILHARMONIE D'ETAT DE ŁÓDŹ
Direction : Zdzisław SZOSTAK

MERCREDI
10 AVRIL
21 h.
Anc. Abbaye
de Saint-Savin

"HOMMAGE A LA MUSIQUE FRANÇAISE DU XX^e SIECLE"
(Concert réalisé en collaboration avec le Conservatoire de Tarbes)
G. FAURE : **QUATUOR N° 1 EN UT MINEUR**
G. FAURE : **LE CANTIQUE DE RACINE**
TROIS TANTUM ERGO
F. POULENC : **QUATRE MOTETS POUR UN**
TEMPS DE PENITENCE
A. JOLIVET : **SUITE LITURGIQUE**
Solistes : Krzysztof JAKOWICZ, *violin*
Stefan KAMASA, *alto*
Andrzej ORKISZ, *violoncelle*
et Guy TESTON, *piano*
CHŒUR D'ENFANTS DU CONSERVATOIRE DE TARBES
CHŒUR DE CHAMBRE REGIONAL TARBES-MIDI-PYRENEES
Direction : Jean-Paul SALANNE

JEUDI
11 AVRIL
21 h.
Cathédrale
de TARBES

"SOIREE J.S. BACH"
CONCERTOS BRANDEBOURGEOIS N° 4-6
CANTATE BWV 18
CANTATE BWV 106 "ACTUS TRAGICUS"
Solistes : Térésa MAY-CZYZOWSKA, *soprano*
Jadwiga RAPPE, *alto*
Henryk GRYCHNIK, *ténor*
Romuald TESAROWICZ, *basse*
CHŒUR DE CHAMBRE REGIONAL TARBES-MIDI-PYRENEES
ORCHESTRE DE CHAMBRE DU FESTIVAL DE PAQUES
Direction : Jean-Paul SALANNE

VENDREDI
12 AVRIL
21 h.
Basilique
du Rosaire
LOURDES

J.S. BACH : **CANTATE BWV 209**
"Non sa che sia dolore" pour soprano
J. BRAHMS : **SCHICKSALSIED**
K. PENDERECKI : **TE DEUM**
Solistes : Delfina AMBROZIAK, *soprano*
Térésa MAY-CZYZOWSKA, *soprano*
Jadwiga RAPPE, *alto*
Henryk GRYCHNIK, *ténor*
Romuald TESAROWICZ, *basse (baryton)*
ORCHESTRE ET CHŒUR
DE LA PHILHARMONIE D'ETAT DE ŁÓDŹ
Direction : Andrzej MARKOWSKI

SAMEDI
13 AVRIL
21 h.
Basilique
du Rosaire
LOURDES

J. HAYDN
LA CREATION
Solistes : Gilah YARON, *soprano*
Frieder LANG, *ténor*
Wout OOSTERKAMP, *basse*
ORCHESTRE ET CHŒUR
DE LA PHILHARMONIE D'ETAT DE ŁÓDŹ
Direction : Kurt REDEL

DIMANCHE
14 AVRIL
21 h.
Basilique
du Rosaire
LOURDES

L.-V. BEETHOVEN
NEUVIEME SYMPHONIE (avec chœurs)
Solistes : Gilah YARON, *soprano*
Jadwiga RAPPE, *alto*
Frieder LANG, *ténor*
Wout OOSTERKAMP, *basse*
ORCHESTRE ET CHŒUR
DE LA PHILHARMONIE D'ETAT DE ŁÓDŹ
Direction : Kurt REDEL

PRIX DES PLACES

LIEUX DES CONCERTS	PROGRAMME	1 ^{re} série	Tribune	2 ^e série	3 ^e série	4 ^e série	5 ^e série
Basilique du Rosaire de Lourdes	7 avril : BACH - Magnificat MAHLER Symphonie N° 4	100	100	70	50	25	15
	8 avril : HAENDEL Judas - Macchabée	100	100	70	50	25	15
	12 avril : K. PENDERECKI Te Deum	100	100	70	50	25	15
	13 avril : J. HAYDN La Création	100	100	70	50	25	15
	14 avril : BEETHOVEN 9 ^e Symphonie	100	100	70	50	25	15
Cathédrale de Tarbes	9 avril : BACH Suite en ré MOZART Exsultate Jubilate	100		70	50	25	15
	11 avril : Soirée : J.S. BACH	100		70	50	25	15
Anc. Abbaye de Saint-Savin	10 avril : HOMMAGE A LA MUSIQUE FRANÇAISE	100		70	50	25	
Pavillon Notre-Dame Musée du Gemmail Lourdes	Ouverture du Chemin de Lumière Maîtres de l'Art Contemporain						

PARA TRASLADARSE AL FESTIVAL

- **POR AVION** : El Aerodromo internacional de Lourdes se halla en relación con las mas importantes ciudades del Mundo, sea directamente o por correspondencia en París.
- **POR FERROCARRIL** : Lourdes y los Altos Pirineos se hallan servidos por trenes rapidos procedentes de Paris, Lyon, Ginebra, Milano, Roma, Madrid y Irún.
- **LA COMPAÑIA DE FERROCARRILES FRANCESA** acuerda a los auditores del Festival una reducción de 20 % (tarifa de Congresos) sobre el precio de los billetes, ida y vuelta, en cambio de un «vale» a procurarse en el despacho del Festival.
Un servicio TREN + HOTEL con tarifa venajosa está ofrecido en LOURDES.
Informes y venta en las estaciones de Ferrocarriles y en las Oficinas de Turismo de la Compañia de Ferrocarriles.
- **AIR INTER** : Unas Tarifas preferenciales y variables según las líneas y los vuelos están concedidas a las parejas, las personas mayores, los jóvenes y los grupos por lo menos de diez personas. Informaciones en la Oficina d'AIR INTER, 1, boulevard Aragon - 64000 PAU. Tél. : (59) 32.84.03 y tambien en las agencias de viajes.

Para todos informes refiriendose al viaje y a la estancia dirigirse al Oficio del Festival.

INFORMACIONES - RESERVA

BUREAU DU FESTIVAL DE PAQUES
Office Municipal de Tourisme
65100 LOURDES
Tél. : (62) 94.15.64

- Para todas clases de informes y pedidos de billetes acompañados de cheque bancario o de giro postal S.I.P.A.C. Festival de Paques correspondiente al precio de los sitios (+ 15 FF para gastos de envío) escribir a ★

CE PROGRAMME EST SUCEPTIBLE DE MODIFICATIONS

MELODIAS. Revista trimestral de música litúrgica. Núm. 214, año XXXI. Madrid, octubre-diciembre 1984.

El número que reseñamos es el último del año 1984 y también el último de la revista. Su director, Luis Elizalde, en una carta adjunta a la revista, nos comunica que a partir de ahora deja de publicarse la misma. Aunque no nos explica los motivos de dicha supresión, nos imaginamos que son los mismos que han obligado al cierre de muchas revistas de temas religiosos y más concretamente de temas litúrgicos: su poco CONSUMO. Esto no quita ningún mérito a la revista, que tiene en su haber un gran repertorio de composiciones litúrgicas. Concretamente, 1.620 títulos, pertenecientes a ciento treinta y siete compositores españoles del siglo XX. Algunas de estas obras son recreativo-folklóricas (doscientas treinta y dos) y otras organísticas (ochenta y nueve). Creemos que constituye un auténtico tesoro litúrgico-musical, principalmente de la época postconciliar. Una labor, ingrata muchas veces, que han sabido llevar a cabo con dignidad y tesón los Padres Claretianos, a quien debe estar agradecida la Iglesia.

Este último número que reseñamos está dedicado a los Nuevos Himnos de la

Ramón Medina, Vicente Pérez-Jorge, Antonio Bernal de Quirós y Luis Blanes, todos ellos bien conocidos en el medio religioso y litúrgico. Al final trae un suplemento de folklore polifónico: **San José era carpintero y Pampanitos verdes**, armonizados a tres voces iguales por Luis Elizalde y Luis Bedmar, respectivamente.

Sentimos la desaparición de una revista que refleja, en gran parte, la labor de los actuales compositores españoles de música litúrgica (los pocos que se dedican a esta árdua labor). Esperemos que este cierre no sirva para que dichos compositores dejen su actividad como tales.—**FRANCISCO JAVIER LARA.**

PARTITURAS DE COMPOSITORES VALENCIANOS.—**MATILDE SALVADOR:** *Cançons per a veu y piano.* Institut Valencià de Musicologia. 1984. 104 pags. en folio. **EDUARDO LOPEZ CHAVARRI MARCO:** *Rincón de Mallorca para piano.* Piles Ed. Música. 1984. 8 pags. en folio. **ANGELES LOPEZ ARTIGA:** *Sonata para clarinete y piano.* Piles Ed. Música. 1984. 24 pags. en folio. **JUAN PONS SERVER:** *Pequeña romanza para piano.* Piles Ed. Música. 1984. 4 pags. en folio. **ID.:** *Aire de danza popular para oboe y piano.* Piles Ed. Música. 1984. 4 pags. en folio.

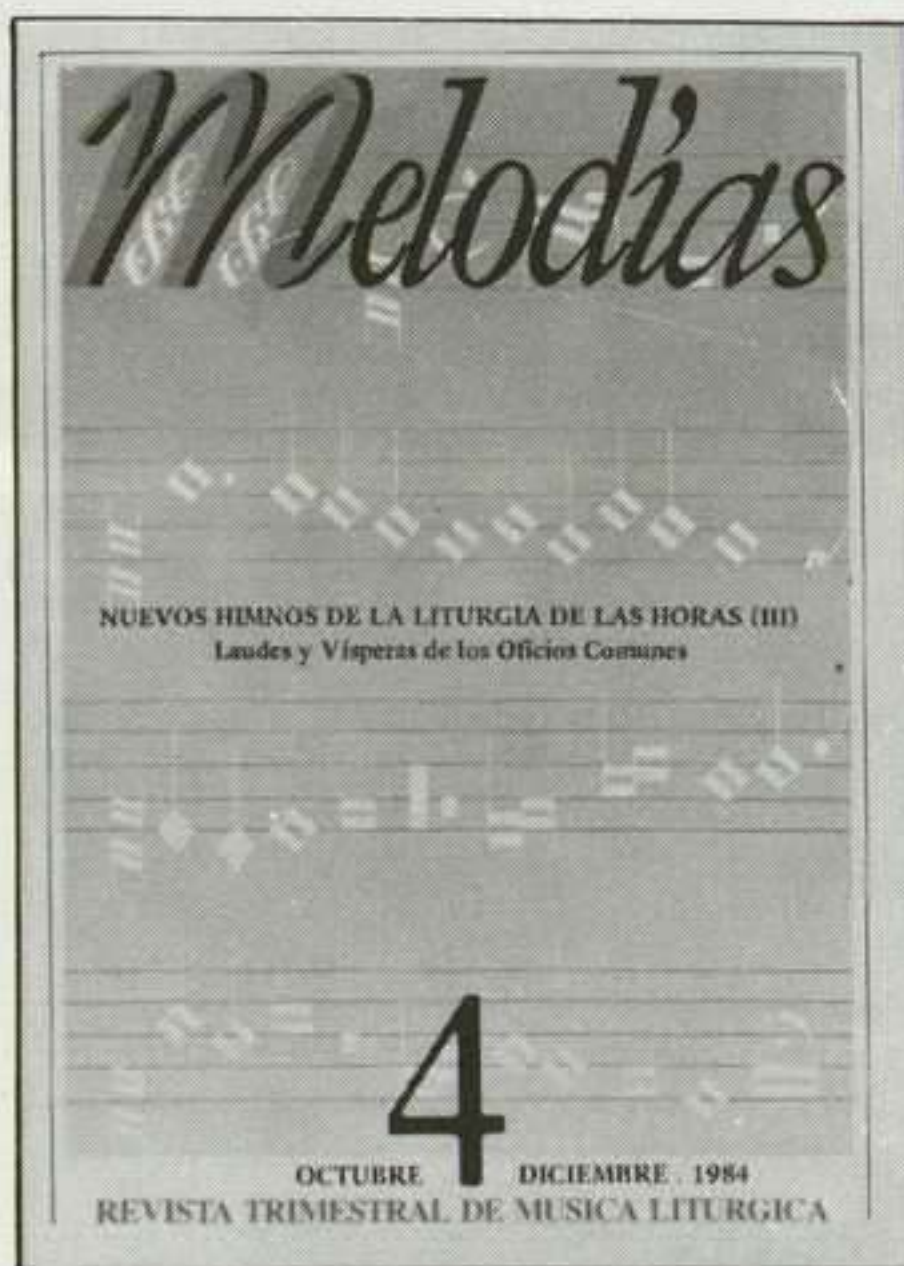
Es un hecho básicamente positivo el que nuestros compositores tengan hoy mayor acceso a los medios de difusión, ya sea en la sala de conciertos, en la edición discográfica, en la radio o, como en este caso, en la edición de sus partituras. Resulta evidente que si las cualidades fueran siempre equivalentes a la profusión del material disponible, viviríamos, de seguro, en una nueva EPOCA DE ORO de nuestra música. Pero es al tiempo —el más riguroso de los jueces— a quien corresponderá deslindar tales términos, a menudo vidriosos desde la estricta contemplación sincrónica. Dejemos, pues, constancia de nuestra flexible e inicial satisfacción ante estas muestras de la creatividad de un puñado de compositores valencianos y ante la oportuna recupera-

ción de un título de quien fuera venerable patriarca de nuestra moderna escuela nacionalista, de la cual aún se nutren buen número de autores en activo, en el País Valenciano. Y de justicia será rendir tributo a la incansable labor que en este dominio ejerce, desde hace muchísimos años, la Editorial Piles. Constancia y generosidad en la selección, así como esmero y pulcritud en las ediciones, son bazas que juegan hoy en favor del siempre ilusionado equipo de Piles.

Este abanico de obras se abre con una amplia muestra de la producción vocal de Matilde Salvador, sin duda la compositora de mayor relieve de este campo entre los del ámbito valenciano. Y ha correspondido al Instituto Valenciano de Musicología, de la Institución Alfonso el Magnánimo, dependiente de la Diputación de Valencia, el mérito y el honor de haber cumplido una muy bella edición de tres bloques fundamentales de canciones salvadorianas. En una esclarecedora introducción, José Doménech traza un vehemente y documentado perfil de la autora, mientras Luis Meseguer, J. Miguel Francés y F. Olucha aproximan al neófito al cosmos poético de Bernat Artola, Xavier Casp y Joan Fuster, autores de las letras vertidas al pentagrama por la autora de *Vinatea*. De ella se brinda una escogida iconografía, firmada por Sempere, Gumbau, Montañana, y Arcas, conformando una publicación que resalta el carácter festivo, de homenaje a la figura de Matilde, implícito en el empeño. Esa voluntad no ha de empañar la justa valoración a que se hacen acreedoras las canciones, en las que se subordina cualquier adarme de virtuosismo compositivo a un claro impulso de amor a unos textos y a unas raíces vitales. Y ahí se verifica precisamente, a mi modesto entender, el mérito mayor de unas composiciones en las que no habrá lugar para el simple y desnudo juego instrumental, como tampoco lo hay para la exhibición «per se» de la voz. Canto y piano operan sobre unas coordenadas comunes: servir el alma del poema y la resonancia de lo popular, en la línea marcada por López Chavarri en su impagable estudio sobre la música popular española. «*Lo que precisa es que el artista 'sienta' íntimamente el alma musical de su raza y que se contemple como hijo de aquella, como*

hijo también de su país, para producir obras que tengan carácter». Estas palabras de Chavarri ilustran la vena de Salvador, que mira la cantera popular desde una perspectiva bañada por ecos lejanos del impresionismo. Por eso, cuando cita explícitamente la tonada folklórica, como hace en *La llar* con aquella lírica *Berceuse* valenciana *La meva xiqueta és l'ama* —originariamente en do menor y compás de 3/8— Salvador no se limita a una copia servil, sino que engarza la melodía tradicional en un contexto melódico, armónico y rítmico propio y la somete a sutiles variaciones armónicas, correlativas a la atmósfera íntima de cada estrofa. Se podría citar la funcionalidad de los acompañamientos, así como la deliberada modestia de la rítmica y la renuncia al fácil efectismo en la escritura vocal. La tesitura exigida es, mayoritariamente, central y sólo en algún caso la voz llegará más allá del La agudo (al final de *Si algun dia vols cantar* se rebasará brevemente este límite). Tampoco hay lugar para la ornamentación virtuosística, reservando a la exigencia expresiva de cada sílaba la prerrogativa del fijar su COLOR individual. La postura del oyente frente a estas músicas y la capacidad expresiva del intérprete son factores que pueden influir decisivamente en la apreciación objetiva del crítico, el cual no podrá equitativamente ignorar el contexto sociocultural en que se produce Matilde Salvador.

De sus andanzas mallorquinas se trajo Eduardo López-Chavarri recuerdos tan inefables como su artística camaradería con Joaquín Mir y Santiago Rusiñol, tan deliciosamente documentada en sus *Estampas del camino y del lar* (Valencia, 1948). Don Eduardo, atento al paisaje natural que se le metía por los ojos y al artístico —trazado por aquellos magistrales pinceles— que se le adentraba en el alma, ha dejado sabrosas *DIABLURAS*, como aquella edición ¡con tirada de un único ejemplar! de *El Eco del Castell dels Reis*, redactado y dibujado por el amistoso triunvirato Chavarri-Mir-Rusiñol o la presumiblemente antológica «interpretación» (sic!) vocal e histriónica del primer acto de la pucciniana *Bohème*, cumplida por un legendario «cartellone» que encabezaban el mismísimo Don Eduardo, Mir ¡y la nena de Rusiñol! Pero aquella Mallorca de sus peca-



Liturgia de las Horas (III): para los Oficios Comunes de Laudes y Vísperas. Los autores que participan en la composición de dichos himnos son: Luis Elizalde, Juan-Alfonso, Luis Bedmar, Jesús María Muneta, José María Alcácer,

dos se le remansó al autor de **Valencianas** en miniaturas de merecida supervivencia, como puede ser este **Rincón**, de sabor tan juiciosamente tradicional como solícito en la glosa peculiar, siempre más en el espíritu que en la letra, fiel a la recomendación de Don Manuel.

Con varias generaciones de ventaja —en juventud, claro— nos llega la **Sonata** para clarinete y piano, de Angeles López Artiga. Mujer polifacética, donde las haya es la López Artiga aficionada a visitar la forma clásica, como hace en el primer tiempo de esta obra, pero tampoco olvida el tono sentimental ni la obligada porción de lucimiento para el instrumentista, en este caso su destinatario, Juan Vercher. Todo ello redondea una pieza que, de seguro, habremos de oír, con frecuencia, en nuestros conciertos valencianos (aquí se estrenó, con la autora al piano, en abril del 84, por el solista de clarinete de la Orquesta Sinfónica de R.T. Belga, Walter Boeykens). En cuanto a las dos piezas de Juan Pons Server —alicantino, nacido en 1941— es declarada su adscripción a moldes, muy tradicionales en esta tierra, con la consabida estructura de danza popular en su «Zortzico» y el tono más intimista y asequible de la pequeña romanza pianística. Una muestra, ceñida pero

reveladora, del oficio de este hombre, tan volcado en publicaciones de índole pedagógica (Piles le tiene editados varios tomitos de iniciación musical, estudio de la flauta dulce, etc.).—**GONZALO BADENES MASO.**

PLACIDO Domingo: Mis primeros cuarenta años.

Editorial Planeta. Barcelona, 1984. P.V.P. 950 ptas.

Existe una amplia cantidad de autobiografías de los grandes divos de la música y en concreto de la ópera. Recordemos si no las de Lauri Volpi



y Rosa Ponselle por citar voces del pasado, o las más recientes de Tito Gobbi, Marilyn Horne y Luciano Pavarotti. Muchas de ellas no pueden desgraciadamente encontrarse en los catálogos españoles. Plácido Domingo que, además de un gran cantante, es toda una empresa de marketing, no podía permanecer ajeno a este hecho, máxime tras las memorias de Pavarotti, su rival por antonomasia.

El problema de estas autobiografías radica en el hecho de que un cantante puede poseer una gran voz pero eso no significa que tenga algo que decir. No es éste el caso de Domingo, persona inteligente y sin duda con gran cantidad de anécdotas en su ya dilatada carrera. Sin embargo, es una lástima que ni queden reflejadas algunas de las más sabrosas ni a muchas de ellas se les saque el debido partido. Tampoco es esta publicación un libro de anécdotas, pero sí vienen a amenizar el relato de una vida y la exposición de algunas opiniones. Quizá la causa de esta falta de profundidad, en ocasiones venga de que realmente no es Plácido el escritor del libro, sino un periodista que se ha encargado de poner la letra al material que periódicamente le entregaba el tenor. Se añoran opiniones más comprometidas puesto que parece

una película de buenos sin malos y ciertamente Plácido habría podido contar cosas sabrosas sobre Pavarotti (a quien por cierto apenas le dedica dos líneas a pesar de lo relativamente duro que éste estuvo con él en sus propias memorias), la Caballé y el auténtico motivo de su alejamiento artístico y humano, Karajan, etc., pero evidentemente no ha sido su deseo levantar ronchas ni entonar meas culpas.

A pesar de ello se trata de un libro muy ameno en el que quedan bien reflejados esos cuarenta años, tanto en el aspecto artístico como humano: los primeros años en Madrid y Méjico, la dura pero provechosa experiencia israelí junto a su mujer, sus debuts sustituyendo en el último momento a Corelli, actuaciones, teatros, papeles, colegas e incluso un capítulo dedicado a sus pensamientos. Todo ello bañado con una cierta autocomplacencia propia de quien ve la historia desde la cima.

El volumen se completa con un interesante prefacio de Antonio Fernández-Cid —aunque Domingo sí ha cantado **La Bohème** en el Liceo, pese a lo que él ha afirmado— y una cuidada relación de su discografía y actuaciones en orden cronológico, de las cuales es posible sacar interesantes conclusiones.—**GONZALO ALONSO RIVAS**

LIBROS Y REVISTAS RECIBIDAS

MEMORIA DEL CURSO 1983-1984. Fundación Marcelino Botín. Presentación de Ricardo Hontañón y Federico Sopeña. Reseña de actividades de la Fundación. Ilustraciones. Resumen de críticas. Elaboración de Ricardo Hontañón. 114 págs. Edita, Fundación Marcelino Botín. Santander, 1984.

ANTONIO FERNANDEZ-CID: Granada: Historia de un Festival. Fotografías en blanco y negro y color. 231 páginas. Presentación del Ministro de Cultura. Edita, Dirección General de Música y Teatro. Ministerio de Cultura. Madrid, 1984.

Revista Musical Chilena. Julio-diciembre de 1983. Director, Luis Merino Montero. Editorial: Claudio Arrau, Premio Nacional de Arte 1983. Artículos: Juan Pablo González Rodríguez: **Cronología epistolar de Pablo Garrido.** Carmen Peña Fuenzalida:

Aporte de la revista «**Mar-syas**» (1927-1928) al medio musical chileno. Luis Merino Montero: **Elvira Savi: talento y tenacidad.** Mario Silva Solís: **La Facultad de Artes y los compositores chilenos en 1983. Diseños musicales de Raul Donoso.** Edita, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Santiago de Chile.

Neue Zeitschrift für Musik. Noviembre 1984. Jefe de Redacción, Harald Budweg. Organo de la Asociación Robert Schumann. Mainz (R.D.A.), 1984.

Revista de Folklore. Número 46. Director, Joaquín Díaz. Artículo: Francisco Rodríguez Pascual: **Ritos de verano en Alba y Aliste.** J.R. López de los Mozos y Raquel Mateo: **Tres «botargas» desaparecidas.** J.B. Varela de Vega: **Anotaciones sobre la maraca.** Lorenzo Rubio González: **Coplas de Magdalena.** José M. Domínguez Moreno: **Ritos de fecundidad y**

embarazo. Edita, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular. Valladolid, 1984.

Papeles música. Noviembre 1984. Editor, José María Martínez. Casa Municipal de Cultura de Avilés.

El libro y el arte en la U.R.S.S. Número 3/24. Director, Natalia Kolesnikova. Redactora de la edición en español: Eugenia Rodzevich. Publicación de la Agencia de la U.R.S.S. para los Derechos de Autor (VAPP). Edición trimestral en ruso, español, inglés, francés y alemán. Moscú, 1984.

VAAP inform. Complete Catalogue of works. Revistas editadas por la Agencia de la U.R.S.S. para los Derechos de Autor. Cuatro publicaciones sobre los compositores siguientes: **Rodion Shchedrin, Tikhon Khrennikov, Andrei Eshpai y Boris Chai-kovski.** Catálogos de obras comentadas de los compositores. En inglés. Edita, VAAP. Moscú, 1984.

Boletín de la Asociación Española Gustav Mahler. Octubre de 1984. Presidente, Javier Miranda. Vicepresidente, Arnold Liberman. Edita, Asociación Española Gustav Mahler. Madrid, 1984.

Apromur. Boletín Informativo de la Asociación para la Promoción de la Música Religiosa. Número 2, 1984. Director, Cesáreo Garbarán. Subdirector, Mariano Fuertes. Edita, Apromur. Pamplona, 1984.

El Público. Número 9, junio 1984. Monográfico dedicado a la ópera. Director, Moisés Pérez Coterillo. Edita, Centro de Documentación Teatral, Organismo Autónomo Teatros Nacionales, Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

ZVUK. Revista musical yugoeslava. Número 3 de 1984. Director, Zija Kucukalic. Edita, Asociación de Compositores Yugoslava. Sarajevo, 1984.

Cursos, becas y concursos

□ La Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Segorbe (Castellón) convoca un **Premio de Composición Coral** cuya convocatoria se publica en la página 71 de este mismo número de RITMO. Información: Secretaría del Ayuntamiento de Segorbe (Castellón).

□ El Ayuntamiento de Granada convoca los **Premios «Ciudad de Granada»** y la concesión de una serie de **pensiones de pintura, escultura, música y guitarra**. Los premios están dotados con medio millón de pesetas y el plazo de presentación finaliza el 27 de febrero. Las pensiones son de doscientas cincuenta mil pesetas y a ellas sólo pueden acceder los menores de veinticinco años. El premio de composición musical se otorgará a una obra para grupo de cámara con o sin solista. Las obras deberán tener duración mínima de doce minutos y máxima de treinta; treinta es también el número de instrumentistas

máximos para su ejecución y, aparte del premio en metálico, la obra será estrenada en el Centro Manuel de Falla. Para recibir las pensiones hay que ser natural o vecino de Granada y se concederán para estudio en el extranjero o en España durante más de cinco meses. Información y envío de solicitudes: Negociado Administrativo del Área de Promoción Ciudadana del Ayuntamiento de Granada.

□ El Estudio Profesional de Música J.R. Santa María convoca unos **Cursos de Perfeccionamiento de Profesorado** sobre la **Introducción al folclore musical**, que imparte el profesor Josep Crivillé. La misma institución organiza el I Seminario de Especialización Musical sobre el tema: **Aproximación al dodecafonismo: Homenaje a Alban Berg**, por el profesor Juan José Olivés. Ambas actividades se desarrollarán en Zaragoza durante los meses de febrero y marzo. Inscripciones e información: Estudio Profesional

de Música J.R. Santa María C/ San Jorge, 24. Teléfono (976) 29 57 20. 50001 Zaragoza.

□ El **Círculo de Bellas Artes de Madrid** organiza tres cursos durante el primer trimestre de este año. El primero es la segunda parte de **La música de nuestro siglo, con dedicación al período de entreguerras y que impartirá Eduardo Pérez Maseda**. El curso se celebrará todos los martes a las 19,30 a partir del 15 de enero y al finalizar habrá un concierto de clausura. La entrada es libre. Del 17 al 21 de febrero y en colaboración con la Sociedad Española de Pedagogía Musical, **Jos Wuytack impartirá un curso de pedagogía musical activa**. La información e inscripciones a este curso se realiza en la calle Carlòs III, 1, de Madrid. El tercero es un **Seminario de Composición de Luis de Pablo**, desde el 29 de enero al 21 de febrero, los lunes, martes, miércoles y

jueves de 16 a 19 horas. Se admiten dos tipos de participantes en el Seminario: compositores y oyentes. El Seminario tiene la característica especial de que se dispone de instrumentistas que van a interpretar lo que los alumnos compositores vayan escribiendo. La información para los cursos hay que recabarla en el **Círculo de Bellas Artes**, c/ Alcalá, 42 y Marqués de Casa Riera, 2. 28014 Madrid.

□ El Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla organiza un **curso de violoncelo por el profesor Marçal Cervera**. El plazo de presentación de solicitudes acaba el 28 de febrero y el curso se desarrollará del 4 al 14 de marzo en el Auditorio del Conservatorio. Inscripciones: Secretario del curso, Juan Calabuig, catedrático de violoncelo del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, c/ Jesús del Gran Poder, 49. Sevilla-2. Teléfono: (954) 38 73 07.

Cartelera

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real de Madrid)

Abono A

15, 16 y 17 de febrero.— Scriabin: **Sinfonía núm. 3 en Do menor «El poema divino»**. Orquesta Filarmónica de Varsovia. Director, Krzesimir Kord.

8, 9 y 10 de marzo.— Cruz de Castro: **Concierto para orquesta** (estreno, encargo de la ONE). Prokofiev: **Concierto núm. 1 en Re bemol mayor. Te Deum en Do mayor**. José Francisco Alonso (piano). Coro Nacional de España. Director, Víctor Pablo Pérez.

Abono B

22, 23 y 24 de febrero.— Mendelssohn: **Mar en calma y viaje feliz**. Rodrigo: **Concierto como un divertimento**. Franck: **Sinfonía en Re menor**. Julian Lloyd Weber (violoncelo). Director, Miguel Angel Gómez Martínez.

1, 2 y 3 de marzo.— Petrassi: **Poema para cuerdas y trompetas**. Mozart: **Concierto núm. 15, en Si bemol mayor, K. 450**. Beethoven: **Sinfonía núm. 3 «Heroica»**. Julián López Gimeno (piano). Director, Giuseppe Garbarino.

Abono libre

8, 9 y 10 de febrero.— Berlioz: **Sinfonía fantástica, Op. 14. Lelio o el retorno a la vida, Op. 19b**. Anne Sofie von Otter (mezzo), John Mitchinson (tenor), John Shirley Quirck (bajo). Coro

Nacional de España. Director, Jesús López Cobos.

15, 16 y 17 de marzo.— Ravel: **La alborada del gracioso**. Mozart: **Sinfonía concertante en Mi bemol mayor**. Chaikovsky: **Sinfonía núm. 3**. Rubén Antón (violín), Emilio Navidad (viola). Director, Michel Tabachnik.

Abono C: recitales

5 de febrero.— Obras de Viotti, Vanhall y Monn. Jörg Baumann (violoncelo), Klaus Stoll (contrabajo).

19 de febrero.— La guitarra europea del XVIII al XX. Julián Bream (guitarra).

5 de marzo.— Haendel: **Sonatas**. Alvaro Marías (flauta), Aline Zybernich (clave), Christoph Coin (violoncelo).

Abono D: música de cámara

12 de febrero.— Obras de Bach y Haendel. Isidro Barrios (piano). Orquesta de Cámara Española. Concertino-director, Víctor-Martín.

12 de marzo.— Obras de Albinoni, Vivaldi, Corelli, y Giuliani. Narciso Yepes (guitarra). Orquesta de Cámara Española. Concertino-director, Víctor Martín.

Abono E: canto y polifonía

26 de febrero.— La música en la poesía. Esperanza Abad (soprano), Daniel Stéfani (piano).

ORQUESTA Y CORO DE RTVE (Teatro Real de Madrid)

14 y 15 de febrero.— Mozart: **Sinfonía núm. 33 en Si bemol mayor, Kv 319. Vado ma dove, Kv 683. Voi avete un cor fidele, Kv 217**. Mahler: **Sinfonía núm. 4 en Sol mayor**. Elly Ameling (soprano). Director: Sergiu Commissiona.

21 y 22 de febrero.— Mozart: **Obertura «Titus»**. **Concierto para clarinete y orquesta**. Dvorak: **Sinfonía núm. 6**. Máximo Muñoz Pavón (clarinete). Director, Leopoldo Hager.

28 de febrero y 1 de marzo.— Mozart: **Sinfonía núm. 27 en Sol mayor Kv 199**. Sibelius: **Concierto para violín y orquesta**. Schumann: **Sinfonía núm. 2**. Agustín León Ara (violín). Director, Lothar Zagrosek.

7 y 8 de marzo.— Garreta: **Pastoral**. Brahms: **Doble concierto para violín, violoncelo y orquesta**. Schumann: **Sinfonía núm. 1**. Gerard Claret (violín), Lluís Claret (violoncelo). Director, Salvador Mas.

14 y 15 de marzo.— Cano: **Obra de estreno**. Haydn: **Las siete palabras**. Solistas a determinar. Coro de RTVE. Director, Pascual Ortega.

IBERMUSICA CICLO DEL AÑO EUROPEO DE LA MUSICA (Teatro Real de Madrid)

(Avance de programación)

23 de enero.— Corigliano: **Tournaments**. Mozart: **Sinfonía núm. 39 Kv 543**. Chaikovsky: **Sinfonía núm. 4, Op. 36**. Chicago Symphony Orchestra. Director, Sir George Solti.

24 de enero.— Shostakovich: **Sinfonía núm. 9, Op. 70**. Bruckner: **Sinfonía núm. 9**. Chicago Symphony Orchestra. Director, Sir George Solti.

2 de febrero.— Concierto conmemorativo del tricentenario del nacimiento de Haendel. Deutsche Haendel Solisten. Director, Pierre Scheher.

5 y 6 de febrero.— Programa a determinar. Filarmónica de Israel. Director, Eliahu Inbal.

20 de febrero.— Tercer centenario de Bach. **Concierto para tres violines y orquesta, BWV 1064. Concierto para violín, oboe y orquesta BWV 1060. Cantata para soprano y orquesta, BWV 51. Misa en Fa mayor**. Orfeón Donostiarra. Director, Antxón Ayestarán. Virtuosos de Moscú. Director, Wladimir Spivakov.

18 de marzo.— Halffter: **Tiento**. Franck: **Sinfonía en Re menor**. Orquesta de la Radiotelevisión Polaca. Director, Jerzy Satanowski.

19 de marzo.— Tomás Marco: **Angelus Novus**. Szymanowsky: **Sinfonía núm. 4**. Dvorak: **Sinfonía núm. 9 «Nuevo Mundo»**. Solista: Piotr Paleczny. Orquesta de la Radiotelevisión Polaca. Director, Antoni Witt.

27 de marzo.— Haydn: **Sinfonía núm. 92 «Oxford»**. Bartók: **Divertimento para cuerda**. Beethoven: **Sinfonía núm. 4, Op. 60**. Orquesta de Cámara Europea. Director, Paavo Bergelund.

14 de abril.— Bernstein: **Facsimile**. Mozart: **Concierto para piano y orquesta núm. 17 Kv 453**. Prokofiev: **Sinfonía núm. 5, Op. 100**. Emanuel Ax (piano). St.

Louis Symphony Orchestra Director, Leonard Slatkin.

15 de abril.— Berlioz: **Carnaval Romano**. Lalo: **Sinfonía Española**. Sibelius: **Sinfonía núm. 2, Op. 43**. Solista: Joshua Bell. St. Louis Symphony Orchestra. Director, Leonard Slatkin.

22 de abril.— Coria: **Intermezzo**. Beethoven: **Sinfonía núm. 8, Op. 93**. Shostakovich: **Sinfonía núm. 11**. BBC Symphony Orchestra de Londres. Director, Sir John Pritchard.

23 de abril.— Richard Strauss: **Don Juan**. Gerhard: **Concierto para orquesta**. Brahms: **Sinfonía núm. 4, Op. 98**. BBC Symphony Orchestra de Londres. Director, Sir John Pritchard.

30 de mayo.— Schubert: **Sinfonía núm. 3**. Mahler: **Sinfonía núm. 1 «Titán»**. Dallas Symphony Orchestra. Director, Eduardo Mata.

31 de mayo.— Britten: **Variaciones y Fuga sobre un tema de Purcell**. Griffes: **Poema para flauta y orquesta**. Rodrigo: **Fantasia para un gentil hombre**. Bartók: **Concierto para orquesta**. James Galway (flauta). Dallas Symphony Orchestra. Director, Eduardo Mata.

21 de junio.— Bach: **Concierto de Brandeburgo núm. 3**. Mozart: **Sinfonía concertante**. Strauss: **Sinfonía doméstica**. New York Philharmonic Orchestra. Director, Zubin Mehta.

22 de junio.— Crumb: **A Haunted Landscape**. Mahler: **Sinfonía núm. 5**. New York Philharmonic Orchestra. Director, Zubin Mehta.

ORQUESTA BETICA FILARMONICA DE SEVILLA

8 de febrero.— Rossini: **Oberatura de Guillermo Tell**. Mozart: **Concierto para piano núm. 23**. Mendelssohn: **Sinfonía núm. 4 «Italiana»**. Julián López Gimeno (piano). Director, Janis Ambros. Conservatorio de Música.

22 de febrero.— D. Scarlatti: **Sonatas en forma de Suite**. Bach: **Suite núm. 3**. Haendel: **Dettinger Te Deum**. Coral Andra Mari de Rentería. Director de la coral, José Luis Ansorena. Director, Luis Izquierdo. Iglesia del Salvador.

8 de marzo.— Haendel: **El Mesías**. Carmen Bustamante (soprano), Zandra Mc Master (mezzo), Manuel Cid (tenor), Henry Herford (barítono). Coro Nacional de España. Director, Sabas Calvillo. Director, Luis Izquierdo. Iglesia del Salvador.

22 de marzo.— Bach: **Tres Cantatas**. Coro del Instituto Vocal de Gaia (Portugal). Director, Mario Mateus.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

20, 21 y 22 de febrero.— Wagner: **Tannhäuser**. Sorozabal: **Dos apuntes vascos**. Hindemith: **Matthias el pintor**. Brahms: **Sinfonía núm. 1**. Director, Peter Schwarz. Día 20, Teatro Guridi, de Vitoria; día 21, Teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián; día 22, Teatro Campos Eliseos, de Bilbao.

27, 28 y 29 de marzo.— Haendel: **Israel en Egipto**. Solistas a

determinar. Orfeón Pamplonés. Director, Patrick Juzeau. Día 27, Teatro Guridi, de Vitoria; día 28, Teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián; día 29, Teatro Campos Eliseos, de Bilbao.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

13, 14 y 15 de febrero.— Merino: **El flautista maravilloso** (estreno). Kawalewski: **Concierto para violín y orquesta**. Haendel: **Música para los reales fuegos artificiales**. Grupo de percusión del Colegio Palacio de Granada. Solista: Alfonso Ordieres Rojo. Director, Victor Pablo Pérez. Día 13, Pola de Siero; día 14, Gijón; día 15, Oviedo.

27 y 28 de febrero y 1 de marzo.— Marco: **Concierto del alma**. Libon: **Concierto núm. 5 para violín y orquesta**. Schumann: **Sinfonía «Renana»**. Victor Martín (violín). Director, Victor Pablo Pérez. Día 27, Avilés; día 28, Langreo; día 1, Oviedo.

13, 14 y 15 de marzo.— Bach: **Suite núm. 2**. Beethoven: **Concierto núm. 4 para piano y orquesta**. Mozart: **Sinfonía núm. 41 «Júpiter»**. Juan Manuel Díaz (flauta), Francisco Jaime y Pantín (piano). Director, Sabas Calvillo. Día 13, Avilés; día 14, Gijón; día 15, Oviedo.

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA (Teatro Principal, de Valencia)

7 y 9 de febrero.— Haendel: **Judas Macabeus**. Dinah Harris (soprano), Zandra Mac Master (contralto), Marc Tucker (tenor), Manuel Bermúdez (bajo). Orfeón Navarro Reverter. Pequeños Cantores de Valencia. Director de la coral, Jesús Ribera. Director, Manuel Galduf.

21 y 23 de febrero.— Bartók: **Cantata profana**. Webern: **Das Augenlicht**. Kurt Westi (tenor), Kurt Widmer (bajo). Coro Nacional de España. Director del Coro, Sabas Calvillo. Director Maximiliano Valdés.

7, 9 y 11 de marzo.— Blanquer: **Sinfonietta**. Blanquer: **Impromptus per a María Luisa, per a soprano i orquesta** (estreno). Blanquer: **Triptic orquestal** (estreno). Dvorak: **Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo»**. Carmen Bustamante (soprano). Director Manuel Galduf.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música)

15 de febrero.— Montsalvatge: **Desintegración morfológica de la Chacona de Bach**. Beethoven: **Concierto para violín y orquesta**. Mendelssohn: **Sinfonía núm. 3 «Escocesa»**. Evelio Tielez (violín). Director, Octav Calleya.

1 de marzo.— Fernández: **Batuque (Danza del negrí)**. Gulda: **Concierto para violoncelo y metales**. Stravinsky: **Variaciones sobre un coral de Bach**. Respighi: **Los pinos de Roma**. Elena Botetz (violoncelo). Orfeón Universitario de Málaga. Director del

Orfeón, Luis Díez. Director, Octav Calleya.

15 de marzo.— Mahler: **Canciones de los niños muertos**. Poulenc: **Concierto para piano y orquesta**. Falla: **El amor brujo**. Patricia Baylan (contralto), Mariano Triviño (piano). Director, Takeo Tzutsumi.

SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

13 y 15 de febrero.— Obras de Bach y Haendel. Virtuosos de Moscú. Director, Vladimir Spiaikov.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO (Teatro Campos Eliseos)

14 y 15 de febrero.— Programa a determinar. Director, Robert Stanowski.

28 de febrero y 1 de marzo.— Obras de Guridi. Director, Urbano Ruiz Laorden.

14 y 15 de marzo.— Beethoven: **Ballet de caballería**. **Concierto para piano núm. 2**. Coria: **Intermezzo**. Milhaud: **El buey sobre el tejado**. Revueltas: **Sen semayá**. Director, Enrique García Asensio.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID. CICLO «LA ORQUESTA DE CAMARA EN LA EUROPA DE NUESTRO TIEMPO» (Teatro Real)

12, 13 y 14 de marzo.— Orquesta de Cámara Franz Listz de Budapest.

CIRCULO DE BELLAS ARTES (Madrid)

3 de febrero.— John Cage: **Pequeñas obras de cámara**. Grupo Círculo. Comentarios, Llorenç Barber.

10 de febrero.— John Cage: **Voices Mix**. Coordinación, Javier Maderuelo. Comentarios, Llorenç Barber.

17 de febrero.— Boulez: **Tres Sonatas para piano**. Claude Helffer (piano).

3 de marzo.— Obras de Bartók, Ravel, Schoenberg, Stravinsky, Webern, etc. Beatriz Melero (soprano), Juana Peñalver (piano). Presentación, Eduardo Pérez Masada. **Concierto de clausura del curso La música de nuestro siglo (II): el periodo de entreguerras**, por Eduardo Pérez Masada.

12 de marzo.— Bernaola: **Traza**. Luis de Pablo: **Comentarios**. Juan Hidalgo: **Milán Piano**. Barce: **Estudio de densidades**. Cristóbal Halffter: **Espejos**. Grupo Círculo. Pura María Martínez (soprano), Rogelio Gavilanes (piano). Director, José Luis Temes. **Concierto de inauguración de la exposición «Homenaje a Juana Mordó»**.

CANTAR Y TAÑER (Madrid)

14 de febrero.— Schutz, Bach y sus coetáneos. Collegium Vocale de Colonia. Concierto patrocinado por el Instituto Alemán.

Marzo.— Obras de Bocherini, Brahms, Debussy y Ginastera. Aurora Natola (violoncelo), Josep Colom (piano).

FUNDACION JUAN MARCH (Madrid)

13 de febrero.— A. Cano: **Andante grave**. F. Cano: **Cinco Valses**. **Preludio y estudio en La mayor**. J. Arcas: **Soleá y Fantasia sobre la Jota Aragonesa**. Tárrega: **Cuatro preludios**. **Mazurka en Sol**. «Sueno» **Mazurca en Do**. **Estudio**. **Vals en La mayor**. **Danza mora**. **Recuerdos de la Alhambra**. **Capricho árabe**. Bernardo García-Huidobro (guitarra). Ciclo de Guitarra española del siglo XIX.

18 de febrero.— Obras de S.L. Weiss, Robert de Visée y Bach. Inmaculada Basells (guitarra). **Concierto del mediodía**.

20 de febrero.— F. Moretti: **Canción popular del Churrimpample**. **La irresolución**. **La reflexión**. **La curiosidad**. **El descuido**. **Consejos al bello sexo**. **Boleras apoladas**. Sor: **Boleras del caramba**. **Las mujeres y las cuerdas**. **Cesa de atormentarme**. **Seguidillas del Requiem Aeternam**. **El que quisiera amando**. **Si dices que mis ojos**. Anónimo: **Boleras atiranas**. María Aragón (mezzo), Gerardo Arraiga (guitarra). Ciclo de guitarra española del siglo XIX.

25 de febrero.— Obras de Bach, Beethoven, Mendelssohn y Liszt. Ignacio Martín Bocanegra (piano). **Concierto del mediodía**.

27 de febrero.— Ferrandieri: **Seis divertimentos**. Laporta: **Tres dúos**. Sor: **Los dos amigos**. **L'encouragement**. José Luis Rodrigo y Antonio Ruiz Berjano (guitarras). Ciclo de guitarra española del siglo XIX.

DIMERCRES MUSICALS DE RADIO NACIONAL (Barcelona)

13 de febrero.— Centenario Schutz y Bach. Collegium Vocale de Colonia.

20 de febrero.— Formas clásicas del siglo XX. Obras de Schollum, Rodríguez Picó y Krejci. Jesús Rodríguez Picó (clarinete). Manuel Cabero (piano).

27 de febrero.— El clave de Haendel. Pablo Cano (clave).

6 de marzo.— El clave de Domenico Scarlatti. Mario Gabriel Raskin (clave).

13 de marzo.— Sonatas de flauta de Haendel. La Stravaganza. Mariano Martín (flauta de pico), Inés Fernández Arias (clave), Itziar Atutxa (violoncelo barroco).

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE BADAJOZ

Febrero.— Dúo Zenaty-Kolar (violín y piano).

Marzo.— Francisco Aranda (guitarra).

AYUNTAMIENTO DE BENALBENALMADENA

16 de febrero.— José Luis Rodrigo (guitarra). Castillo Bil-Bil.

2 de marzo.— Concepción Espinosa (percusión). Casa de Cultura.

16 de marzo.— Josefa Carnero, Juan José Peralta (clarinete y piano). Castillo de Bil-Bil.

ASOCIACION CULTURAL VALENTIN RUIZ AZNAR (Colonia San Sebastián de Armila, Granada)
III Ciclo de charlas-audiciones dedicadas al conocimiento musical

6 de marzo.— **La música rusa.** Comentarios, Dámaso García Alonso.

7 de marzo.— **La música en la Alta Edad Media.** Comentarios, Reynaldo Fernández Manzano.

29 de marzo.— **El folklore granadino escondido.** Comentarios, Julio Marabotto Broco.

I Seminario de Composición dedicado a los compositores andaluces orientales contemporáneos:

22 de febrero.— Antonio Gualda: **Trío razón dos.**

23 de febrero.— Nicanor de las Heras: **Luces y sombras.**

24 de febrero.— Rafael Díaz: **Simbiosis.**

JUVENTUDES MUSICALES (Albacete)

Febrero.— Dúo Kenaty-Kolar (violín y piano).

Marzo.— Francisco Aranda (guitarra).

INSTITUTO FRANCES (Barcelona)

14 de febrero.— El canto de los trovadores (siglos XII y XIII). Recital de Anton Rosell. Comentarios, Francesc Noy.

22 de febrero.— Obras de Lulli, Visée, Bach, Gautier y Weiss. François Martin (laúd y theorba).

JUVENTUDES MUSICALES (Maó)

10 de febrero.— Trío Saxia.
24 de febrero.— Angel Pereira (vibráfono-marimba), Conrat Setó (piano).

10 de marzo.— Karsten Waberskinde (barítono), Marina Palmer (piano).

24 de marzo.— Nancy Green (violoncelo), Hamnelott Weigelt (piano).

CICLO DE INTERPRETES ARGENTINOS (Embajada de la República Argentina, de Madrid)

10 de febrero.— Recital de Sergio Daniel Tiempo (piano). Centro Cultural de la Villa.

14 de febrero.— Bach: **Concierto italiano.** Beethoven: **Sonata núm. 6 en Fa mayor.** Schumann: **Papillons.** Brahms: **Dieci-seis vales, Op. 15.** Liszt: **Sospiro. Mephisto.** Karin Lechner (piano).

21 de febrero.— Manuel M. Ponce: **Sonatina meridional.** Frank Martin: **Quatre Pieces breves.** Turina: **Homenaje a Tárrega.** Tsilibas: **Espiral 73.** Bach: **Chacona en Re menor.** Villalobos: **Estudios núms. 1, 2, 4 y 8.** Moreno Torroba: **Sonatina.** Miguel Angel Girollet (guitarra).

28 de febrero.— Audición comentada. **Panorama de la creación musical argentina: orígenes, escuelas, tendencias.** Comentarios, Juan Carlos Zorzi.

9 de marzo.— Brahms: «**Lieder**». Fauré: **Poeme d'un jour.** Honneger: **Trois Chansons.** García Morillo: **Romances del amor y la muerte.** Gilardo Gilardi: **Tres canciones sobre poesías japonesas.** Rodrigo: **Con Antonio Machado. Cantaban los niños. ¿Recuerdas? Canción del Duero.** Nin: **Paño murciano. El Vito. Granadina.** María de Vega (canto), Miguel Rachmanis (piano).

TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid)

5, 8, 11, 14 y 17 de febrero.— Verdi: **I due foscari.** Renato Bruson, Ottavio Garaventa, Margarita Castro-Alberti, Alfonso Echeverría, Santiago Sánchez Gerico. Ayudante de dirección escénica, Manuel Gijón. Producción, Cristina Vázquez. Coreografía, Elvira Sanz. Vestuario, Juan Antonio Cidron. Iluminación, José Luis Rodríguez. Coro titular del Teatro de la Zarzuela. Director del Coro, José Perera. Orquesta Sinfónica de Madrid «Orquesta Arbós». Director, Armando Krieger. Escenografía, Francisco Nieva.

FONOTECA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid)

Ciclos de audiciones comentadas con motivo del Año Europeo de la Música

Ciclo Haendel:

11 de febrero.— **Los Oratorios.** Comentarios, Alvaro Marías.

18 de febrero.— **Música orquestal.** Comentarios, Antonio Gallego.

Ciclo Bach:

4 de marzo.— **Música solística.**

11 de marzo.— **Música orquestal I.**

18 de marzo.— **Música orquestal II.**

CICLO DE MUSICA BARROCA (Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha)

11 de febrero.— Rameau: **Avante et Cephise.** Farkas: **Danzas antiguas húngaras del siglo XVII.** Haydn: **Divertimento.** Soler: **Cuatro Sonatas españolas.** Reicha: **Quinteto en Mi bemol mayor, Op. 88, núm. 2.** Quinteto de Viento del Conservatorio de Madrid. Iglesia de la Asunción, de Hellín.

15 de febrero y 18 y 25 de marzo.— Pachelbel: Canon. Haendel: **Concierto en Sol menor para oboe y orquesta.** Marcello: **Concierto en Do menor para oboe y orquesta.** Bach: **Aria de la Suite en Re.** Vivaldi: **Con-**

cierto en La mayor. Mozart: **Divertimento en Re mayor.** Miguel Quirós (oboe). Orquesta Barroca de Cámara de la O.N.E. Directora, Mercedes Padilla. Día 15, Centro Cultural de la Asunción, de Albacete; día 18, Centro de Agrupación de Comparsas, de Caudete; día 25, Cine Avenida, de Tobarra.

16 de febrero y 15 de marzo.— José de Castro: **Trío Sonata en Sol menor.** Selma y Salaverde: **Canzona e corrente.** Anónimo: **Danzas catalanas.** José de Castro: **Trío Sonata en Mi menor.** Haendel: **Trío Sonata en Fa mayor.** Bach: **Trío Sonata en Do mayor.** Conjunto Barroco «La Stravaganza». Día 16, Círculo Mercantil, de Villarrobledo; día 15, Centro Cultural de la Asunción, de Albacete.

20 de febrero y 8 y 15 de marzo.— Telemann: **Cuarteto en Sol mayor.** Vivaldi: **Trío para flauta de pico, oboe y bajo continuo.** Telemann: **Concierto a cuatro.** Marais: **La sonnerie de Sainte-Geneviève du Mont de París.** Telemann: **Trío en Fa mayor.** Bach: **Quinteto en Re menor.** Conjunto Barroco «Zarabanda». Día 20, Cine Rex, de Casas Ibañez; días 8 y 15, Centro Cultural de la Asunción, de Albacete.

22 de febrero.— Anónimo español: **Las Folías.** Anónimo inglés: **Greensleeves. My Lady Careys Dompe.** Pachelbel: **Aria sebalдина. Tambourin.** Haendel: **Chacona en Sol mayor.** Bach: **Tocata en Mi menor.** D. Scarlatti: **Fandango. Sonata en Mi mayor.** Isakovic (clave). Centro Cultural de la Asunción, de Albacete.

1 de marzo.— Scarlatti: **Sonata en Re menor.** Haendel: **Sonata en Re menor.** Bach: **Sonata en Si menor. Sonata en Sol mayor. Sonata en Mi mayor.** Isakovic (clave), Moreno (violín barroco). Centro Cultural de la Asunción, de Albacete.

4 de marzo.— Soler: **Quinteto núm. 3 en Sol mayor.** Mozart: **Adagio y Fuga.** Boccherini: **Quinteto Op. 57.** J. Tordesillas (piano). Quinteto Español. Teatro Regio de Almansa.

22 de marzo.— Soler: **Sonatas núms. 100, 104 y 109.** Pachelbel: **Chacona en Fa menor.** Haendel: **Concierto núm. 15.** Bach: **Tres corales.** Miguel del Barco (órgano). Iglesia Catedral de Albacete.

IBERCAMERA (Palau de la Música Catalana, en Barcelona)

Ciclo del Año Europeo de la Música (Avance de programación)

11 de febrero.— Bach: **Concierto para tres violines y orquesta. Concierto para violín y oboe.** Vivaldi: **Gloria.** Coral Sant Jordi. Director de la Coral, Oriol Martorell. Virtuosos de Moscú. Director, Vladimir Spiakov.

19 de febrero.— Ivo Pogorelich (piano).

5 de marzo.— Obras de Scarlatti, Mozart y Schubert. Christian Zacharias (piano).

11 de marzo.— Obras de Mozart, Beethoven y Prokofiev. Cho-Liang Lin (violín), Patsy Toh (piano).

21 de marzo.— Solista: Gonçal Comellas. Orquesta de la RTVE Polaca. Director, Antoni Wit.

28 de marzo.— Haydn: **Sinfonía núm. 92.** Bartók: **Divertimento para cuerda.** Beethoven: **Sinfonía núm. 4.** Orquesta Cámara Europea. Director, Paavo Bergelund.

11 de abril.— Bach: **El arte de la fuga.** Amsterdam Bach Solisten.

Fecha a determinar.— Solista: Josep Colom. Joven Orquesta Nacional de España. Director, Edmon Colomer.

15 de abril.— Obras de Schubert, Liszt y Brahms. Dimitri Bashkirov (piano).

17 de abril.— Bernstein: **Facsimile.** Mozart: **Concierto para piano núm. 17.** Emanuel Ax (piano). St. Louis Symphony Orchestra. Director, Leonard Slatkin.

25 de abril.— Strauss: **Don Juan.** Gerhard: **Concierto para orquesta.** Brahms: **Sinfonía núm. 4.** BBC Symphony Orchestra. Director, John Pritchard.

2 de mayo.— Bach: **Suites para violoncelo.** Lluís Claret (violoncelo).

29 de mayo.— Schubert: **Sinfonía núm. 3.** Griffes: **Poema para flauta y orquesta.** Rodrigo: **Fantasia para un gentilhombre.** Mahler: **Sinfonía núm. 1 «Titán».** James Galway (flauta). Dallas Symphony Orchestra. Director, Eduardo Mata.

INSTITUTO ALEMÁN (Madrid)

25 de febrero.— Obras de Bach, Haendel, Schubert, Wolf y Hindemith. Sigune von Osten (soprano). Rudolf Dennemarck (piano).

19 de febrero.— Conferencia: **La semántica de la música de Bach** (con traducción simultánea). Conferenciante, Hubert Daschner.

UNA HORA DE MUSICA AL CONSERVATORI (Auditorio Eduardo Toldrá, Barcelona)

14 de febrero.— Arias y dúos de Mendelssohn, Rossini y Schumann. María Uriz (soprano), Carme Hernández (soprano).

21 de febrero.— Bach: **Sonata II.** Martin: **Quatre peces breus.** Gerhard: **Fantasia per a guitarra.** Taverna Bech: **Croquis.** Walton: **Tres Bagatelas.** Guinovart: **Sortilegi.** Brotons: **Dues Suggestions.** Carles Trepal (guitarra).

28 de febrero.— Obras de Toldrá, García Morante, Massiá, Gerhard, Haendel, Mozart, Cilea, Puccini y Granados. Mercé Puntí (soprano), Manuel García Morante (piano).

7 de marzo.— Haendel: **Sonata en Sol menor, Op. 1 núm. 6.** Bach: **Sonata en Sol mayor. Toccata en Mi menor.** Haendel: **Trío en Si bemol.** Joseph Toporcer (violín), Philip Valet (oboe), María Lluís Cortada (clave).

14 de marzo.— Brahms: **Valses Op. 39.** M. Valls: **Suite canalla i sentimental.** Montsalvatge: **Tres divertiments.** Rachmaninov: **Suite núm. 1.** Carles Marqués (piano), María Jesús Crespo (piano).

BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA (Palau de la Música Catalana)

10 de febrero.—Obras de J. Strauss, Offenbach y Katchaturian, López, Lennon y Alfonso. Director, Albert Argudo.

24 de febrero.—Obras de Bernstein, Weill, Milhaud, Chávez, Mossolow. Victor Martín (violín). Director, Albert Argudo.

10 de marzo.—Obras de Menin, Viana, Stravinsky, Debussy y Strauss, Carme Poch (piano). Director, Albert Argudo.

24 de marzo.—Obras de Giner, Turina, Sibelius, Liszt y Reed. Director, Pablo Sánchez.

DIUMUSICA 85 (Casal del Metge, Barcelona)

10 de febrero.—Obras de Gade, Debussy, Schollum y Brahms. Rodríguez Picó (clarinete), Manuel Cabero (piano).

17 de febrero.—Obras de Beethoven, Vivaldi, Pueyo e Ibert. Quinteto de Viento Ciutat de Barcelona.

24 de febrero.—Obras de Sor. Jordi Codina (guitarra), Josep María Mangado (guitarra).

3 de marzo.—Obras de Homs, Gaubert, Meyerbeer y Schubert. Trío Schubert.

10 de marzo.—Obras de Bach, Boccherini, Beethoven, Glazunov, Borgovan, Cassado, Dvorak, Weber, Rachmaninof y Mendelssohn. Gheorge Mottatu (violoncelo), Carla Flint (piano).

17 de marzo.—Obras para flauta y clave de Bach. Claudi Arimany (tenor), Jordi Reguant (clave).



(Radio 2)

Día 15

8,00.—Intérpretes de hoy: Itzhak Perlman (violín).

12,00.—El siglo XX: géneros y estéticas. Expresionismo y atonalismo: La Escuela de Viena.

18,30.—Los grandes premios: Ivo Pogorelich.

Día 16

14,30.—Pianistas: Gary Graffman. 15,00.—La música instrumental de Juan Sebastian Bach.

18,50.—Concierto por la Orquesta Ciudad de Barcelona. Trasmisión directa desde el Palau de la Música Catalana. Stravinsky: **Cuatro Estudios**. Cercós: **Concierto para violoncelo y orquesta**. Penderecki: **Anaklasis**. Bartók: **El Mandarín maravilloso**. Pere Busquets (violoncelo). Director, Ives Prin.

Día 17

0,00.—Estudio de Música Antigua. Polifonistas compositores de la Capilla Sixtina.

9,30.—Fuentes sonoras. Metales: Obras de Purcell, Mozart, Beethoven y Jolivet.

18,00.—Antonio Salieri. Biografía, obras, audición de **Les Danaides**.

21,35.—El mundo de la fonografía.

Día 18

11,00.—Liszt y el poema sinfónico. **Los ideales**, sobre versos de Schiller. Orquesta Filarmonía de Londres. Director, Haitink.

16,00.—El mundo del lied. Wagner: **Wesendoncklieder**.

19,00.—Lunes Musicales de RNE. Trasmisión directa desde la Sala Fénix de Madrid. Visión pianística de J.S. Bach. Andras Schiff (piano). Dirección y comentarios, Miguel Alonso. Presentación, Rafael Taibo.

Día 19

10,30.—En clave de Sol. Programa para la formación musical del niño.

13,00.—Interludio. Música de Arthur Honneger.

20,30.—Perfiles: Alban Berg.

23,00.—Revista de la Cultura: Letras de radio.

Día 20

8,00.—Intérpretes de hoy: Eliahu Inbal, director de orquesta.

9,35.—Programa de mano. Festival de Salzburgo 1984. Strauss:

Metamorfosis para 23 solistas de cuerda. Mozart: **Concierto para trompa y orquesta**. Beethoven: **Sinfonía núm. 2**. Academy St. Martín-in-the-Fields. Director, Marriner.

16,00.—Grandes voces: Titta Rufino.

19,00.—Miércoles musicales de RNE. Trasmisión directa desde el Casal del Metge (Barcelona). Formas clásicas del siglo XX. Rodríguez Picó (clarinete), Manuel Cabero (piano).

Día 21

8,00.—Intérpretes de hoy: Pilar Lorengar, soprano.

12,00.—Historia de la música de cámara. Schubert: **Cuarteto en Do mayor**. Cuarteto Konzerthaus de Viena. Schubert: **Cuarteto en Sol mayor**. Cuarteto Melos de Stuttgart.

13,00.—Interludio. Música de Julio Estrada.

19,20.—Concierto por la Orquesta de RTVE. Trasmisión directa desde el Teatro Real de Madrid.

Mozart: **Obertura «Titus»**. Mozart: **Concierto para clarinete y orquesta**. Dvorak: **Sinfonía núm. 6**. Muñoz Pavón (clarinete). Director, Leopoldo Hager. Presentador, Rafael Taibo.

Día 22

9,35.—Programa de mano. Festival de Salzburgo 1984. Recital de Pollini. Schubert: **Tres piezas para piano**. **Fantasia del caminante**. Beethoven: **33 Variaciones sobre un vals de Diabelli**. Pollini (piano).

12,00.—El siglo XX: géneros y estéticas. Expresionismo y atonalismo: la Escuela de Viena. Obras de Anton Webern.

13,35.—La música en la escena española. La zarzuela arrevisada. Chueca: **La Gran Via**. **El año pasado por agua**.

18,30.—Los grandes premios: Martha Argerich.

Día 23

13,35.—Paramusicalia. Música y política en la Francia romántica.

16,00.—Música de nuestro tiempo. Esperanza Abad.

18,05.—Música de tradición no europea. Los indios de las praderas centro-norteamericanas.

18,50.—Concierto por la Orques-

ta Ciudad de Barcelona. Trasmisión desde el Palau de la Música Catalana. Brotons: **Ataraxia**. Mozart: **Concierto para oboe**. Wagner: **Idilio de Sigfrido**. **Despedida de Wotan y encantamiento del fuego**. Bourge (oboe). Kosnowski (barítono). Director, Ros Marbá.

Día 24

2,00.—El poema sinfónico: Chai-kovsky.

11,20.—Concierto por la O.N.E. Trasmisión directa desde el Teatro Real. Mendelssohn: **Mar en calma y viaje feliz**. Rodrigo: **Concierto como un divertimento**. Franck: **Sinfonía en Re menor**. Lloyd Weber (violoncelo). Director, Gómez Martínez. Presentación, R. Taibo.

14,00.—Iberomérica, cinco siglos. Las Escuelas Nacionalistas.

18,00.—La ópera: el primer Verdi. **Macbeth**. Cappuccili, Verret, Ghiaurov, Domingo. Coro y Orquesta de la Scala de Milán. Director, Abbado.

21,00.—Músicas en libertad. Músicas instantáneas.

Día 25

14,30.—Grabaciones de RNE. Semana de Música Joven Valenciana.

19,50.—Grandes recitales líricos en el Teatro Real. Trasmisión directa. Obras de Mozart, Brahms, R. Strauss y Mahler. Margaret Price (soprano), Graham Johnson (piano). Presentación, Rafael Taibo.

21,55.—Lunes Musicales de RNE. Trasmisión desde la Sala Fenix. La influencia monteverdiana en

las **Cantatas** de Vivaldi, Bach y Haendel. Pérez Bermúdez (barítono), Pablo Cano (clave). Dirección y comentarios, Miguel Alonso. Presentación, Rafael Taibo.

Día 26

8,00.—Intérpretes de hoy. Paul Tortelier (violoncelo).

13,00.—Interludio. Harrison Birtwistle: **Chronometer**. Cinta realizada por Peter Zinovieff.

Día 27

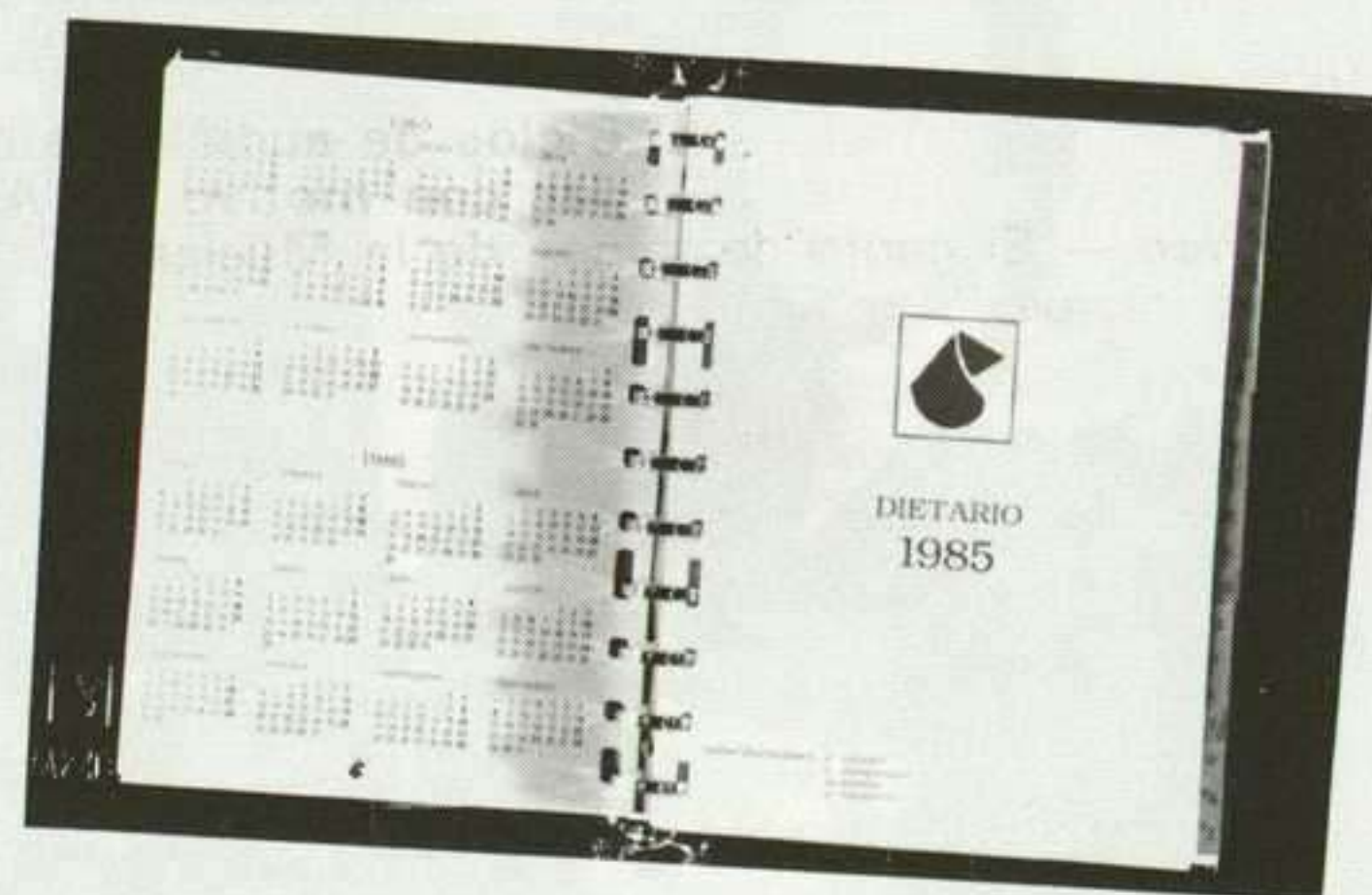
12,00.—Los meceneas. Pavel Josef Vajvanovsky, Heinric Ignaz Franz Biber von Biber.

19,00.—Miércoles musicales de RNE. Trasmisión directa desde el Casal de Metge. El clave de Haendel. Pablo Cano (clave). Presentación, José María Monegal. 20,50.—Temporada de ópera del Teatro del Liceo. Trasmisión directa. Gounod: **Romeo y Julieta**. Kraus, González, Coviello, de Palma, Serra, Aparici. Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceo. Director, Guindal. Presentación, Juan Lluch.

Día 28

12,00.—Historia de la música de cámara. Schubert: **Cuarteto en Si bemol mayor**. Cuarteto Konzerthaus de Viena. **Cuarteto en La menor**. Cuarteto Melos de Stuttgart.

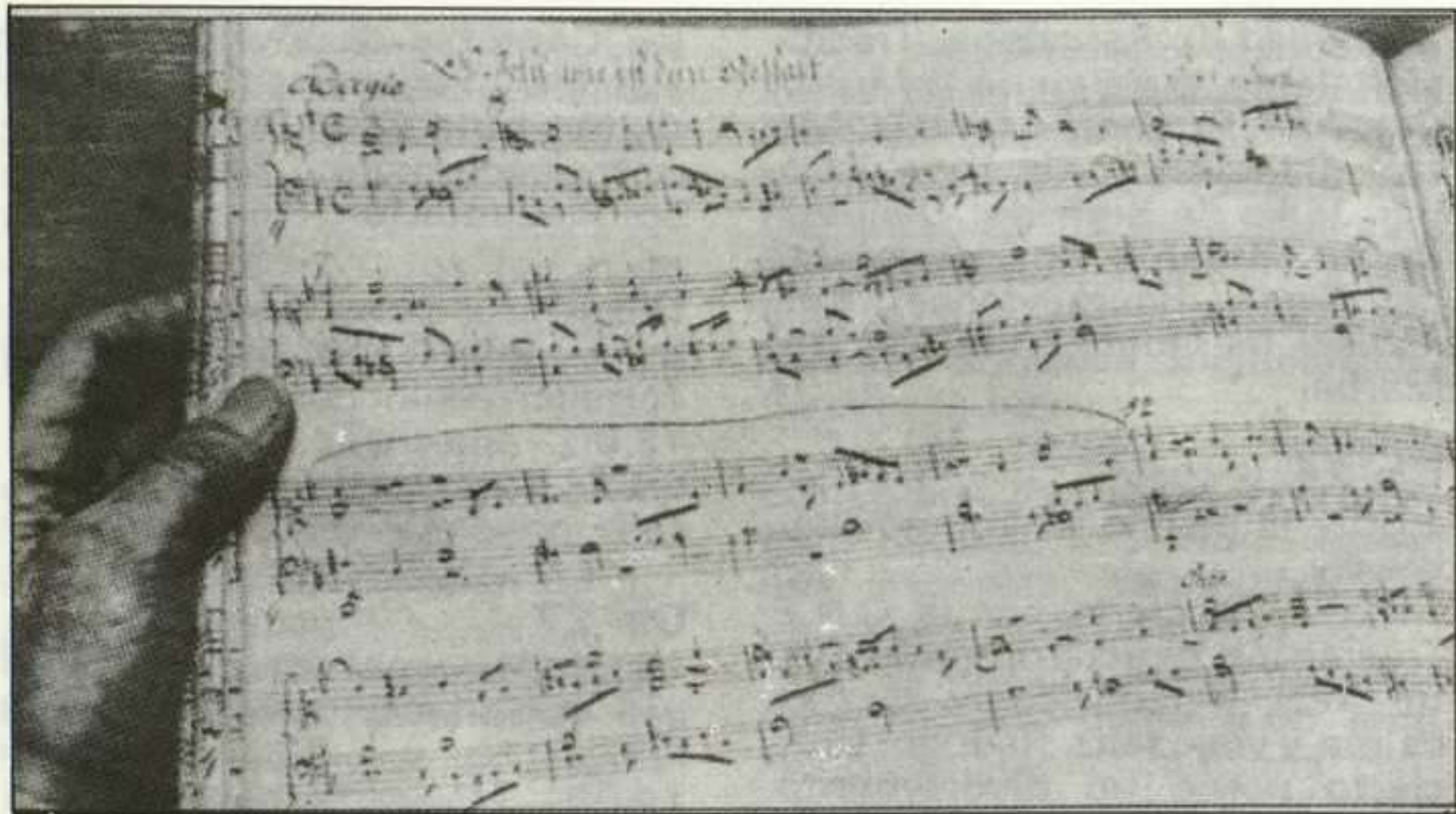
19,20.—Concierto por la Orquesta de RTVE. Trasmisión desde el Teatro Real. Mozart: **Sinfonía núm. 27**. Sibelius: **Concierto para violín**. Schumann: **Sinfonía núm. 2**. Leon Ara (violín). Director, Zagrosek.



Agenda Hazen

La firma Hazen acaba de editar una utilísima y musical agenda para el año 1985. Tiene plan mensual, alfabeto telefónico y un dietario la mar de útil que contiene el «santoral» musical más completo de los publicados. Por ejemplo, ¿sabían ustedes que el 18 de abril es San Leopoldo Stokowski?, ¿y que el 28 de mayo es San Dietrich Fischer-Dieskau? Con la agenda, el buen aficionado puede felicitar a Montserrat Caballé el día 12 de abril por su 52 cumpleaños, sin miedo a ser tachado

de indiscreto o de mal informado. Además puede conocer qué tan musical es su fecha de nacimiento y si sus astros coinciden con los del divo de sus entrete- las o con el estreno de su ópera predilecta. Puede uno desafiar al compañero de asiento concertístico porque su onomástica se celebra el mismo día que el cumpleaños de Barenboim. Por ejemplo, mi fecha de nacimiento (21 de octubre) coincide con la castiza venida al mundo de Eslava y de Arrieta, con la presentación en Burgos de la Opera Omnia de Antonio de Cabezón, por Baciero y con el cumpleaños de Sir George Solti. ¿Hay quien dé más?—A.D.



Descubiertos corales inéditos de Bach

En la Universidad de Yale (Estados Unidos) han sido descubiertos unos corales de Juan Sebastian Bach. Entre los libros raros y manuscritos fueron descubiertos estos treinta y ocho corales inéditos. Al parecer, el manuscrito

fue entregado por un alumno de Bach a un organista y, posteriormente, vendido a un coleccionista. Según el musicólogo Christopher Wolff, «se trata de una de las aportaciones más significativas al catálogo de Bach».

El Premio «Federico Romero» 1984, para Evelio Esteve

El 11 de enero, en el salón-biblioteca de la Sociedad General de Autores de España, institución organizadora del Premio que instituyeron y patrocinan las hijas de Federico Romero en honor y memoria de su padre, fue hecha la proclamación y entrega de la edición del mismo correspondiente al pasado año 1984 —ya la tercera— a su titular, al cantante y gran promotor de la zarzuela, Evelio Esteve.

En la presidencia del acto, al que asistió una numerosa representación del mundillo musical madrileño, en particular del más vinculado al arte lírico, estuvo prácticamente el Jurado en pleno, y, tras la lectura del acta por el secretario del mismo, Juan José Alonso Millán, presi-

dente de la Sociedad de Autores, hizo la entrega del premio al galardonado, resaltando sus merecimientos por los grandes y permanentes servicios prestados al arte lírico nacional, los que merecieron su titulación, por unanimidad, de la edición de este premio, ya arraigado en nuestro panorama lírico.

NOTA

En el número anterior de RITMO, en el artículo en que se enumeraban los actos conmemorativos habidos en España con motivo del séptimo centenario de Alfonso X El Sabio, omitimos el ciclo de audiciones comentadas que tuvieron lugar en la Fonoteca Nacional el 23 y 30 de enero y 6 de febrero de 1984. Estas audiciones fueron las siguientes: **Los trovadores de la Corte del Rey Sabio**, **Cantigas de Santa María** y **La polifonía en la Corte Real**, las tres, comentadas por Ismael Fernández de la Cuesta.

CON NOMBRE PROPIO



García Asensio y Odón Alonso, muestran las placas que les ofreció el Coro de RTVE.

ENRIQUE GARCIA ASENSIO y **ODON ALONSO** han sido objeto de dos homenajes por parte de la Orquesta y del Coro de Radiotelevisión. Ambos fueron directores de la Orquesta hasta que se hizo cargo de ella Gómez Martínez. Los homenajes consistieron en el ofrecimiento de placas conmemorativas en el transcurso de dos comidas.

LOVRO VON MATAVIC, director yugoslavo, ha fallecido en Zagreb a los ochenta y cinco años. **Von Maticic** estudió en el Conservatorio de Viena y fue miembro de los Niños Cantores de esta ciudad. Tras la Segunda Guerra Mundial, fue director de la Opera de Skoplje en Yugoslavia y después, dirigió las óperas de Berlín y Dresde. Hasta 1964 dirigió la Opera de Viena y en 1974 fue nombrado titular de la Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo.

MANUEL PALACIO, intendente general del Teatro Real desde su transformación en sala de conciertos, ha muerto en Madrid a causa de un infarto de miocardio. Estaba casado con la bailarina **Mercedes Quesada** y formó parte de la organización y gerencia de varias ediciones de las Semanas de Cuenca y Festivales de Granada. Varios aficionados y figuras del mundo musical han propuesto la colocación de una placa en su memoria en el Teatro Real, donde trabajó desde 1966.

ISMAEL FERNANDEZ DE LA CUESTA ha sido elegido nuevo presidente de la Sociedad Española de Musicología. El anterior ocupante de este cargo fue **Samuel Rubio**, que presidió la Sociedad desde 1977. La nueva junta directiva queda formada por **Mariano Pérez** como vicepresidente, **José Sierra** como secretario, **Santos Daniel Vega** como tesorero y **Pedro Calahorra**, **Louis Jambou** y **María Concepción Peñas** de vocales. **Lothar Siemens** dirigirá la **Revista de Musicología** que edita la Sociedad.

BENET CASABLANCAS y **ALBERT SARDÀ** han ganado el Premio Nacional de Teatro y Danza Ferran Sors, que otorga la Generalitat y la **Diputación barcelonesa**. **Benet Casablanca** fue galardonado por su obra **Harmonies banals**, para piano, guitarra y percusión. De este compo-



Benet Casablanca.

tor acaba de salir a la luz, en traducción catalana, la ponencia presentada en el último Congreso Anton Webern, celebrado en Viena en diciembre de 1983 y titulada: **Recepción en Cataluña de la Escuela de Viena y su influencia sobre los compositores catalanes**. **Albert Sardà**, que fue galardonado por su obra **L'ombra**, para flauta, clarinete, arpa, piano y violoncelo, es director del Conservatorio de Manresa y presidente de la **Associació Catalana de Compositors**.

JUAN HIDALGO, compositor español, nació en Madrid en 1610 y murió en la misma ciudad en 1685. Se cumplen este año, por tanto, los trescientos de su muerte, efemérides ésta ignorada absolutamente por todos los mentores del Año Europeo de la Música, incluido el comité español. Añadiremos que fue el

Premios Nacionales para Empresas Fonográficas y Editoras Musicales

El Ministerio de Cultura ha fallado los Premios Nacionales para Empresas Fonográficas y Editoras Musicales correspondientes a 1984. El fallo ha sido el siguiente para cada modalidad: Grabaciones de destacado valor artístico y cultural, para Hispavox y Polygram «ex aequo», por la **Obra integral** de Gaspar Sanz y **Los instrumentos de la orquesta**, respectivamente. El galardón correspondiente a música popular española ha recaído en Movieplay por la obra **Canciones y cuentos tradicionales**, de Joaquín Díaz. En el ámbito de estudio e investigación del patrimonio musical español el premio ha sido para la Comunidad Benedictina del Monasterio de Montserrat por las obras:

Himne a la Mare de Deu de Montserrat, Vespres de la Mare de Deu, Misses Tonals y 9 Villancets y 6 Villancets, de Joan Cererols. En cuanto a la grabación más destacada de autor español actual, se concedió el premio «ex-aequo» a Alberri Soart por la **Integral de la obra de piano**, de Carlos Palacio, y a Gabriel Moralejo por **Bocetos, preludios e impromptus**, de Pedro Lerma. Estos premios están dotados con dos millones de pesetas. Por otro lado, el premio a la mejor labor fonográfica en obras de carácter infantil ha sido obtenido, «ex-aequo» por Broka-80 por **Homenaje a Antoniorrobes** y por Ediciones Paulinas por **Pensar, jugar, hablar y escuchar**. El Premio para la mejor labor en el campo de la zarzuela ha sido concedida a Discos Columbia, con la felicitación del Jurado, tanto por la calidad de las obras como por su variedad. En lo referente a

Editoras Musicales, el Ministerio de Cultura concedió los siguientes premios. La obra editorial más destacada relativa a la creación musical de autores españoles actuales ha sido realizada por Editorial Manuel López Quiroga, por un conjunto de obras de diversos autores, como Mom-pou, Villa Rojo, Bernaola, Barce, Marco, Prieto, Fernández Lorenzo, etc. En la labor editorial más destacada en el ámbito de la enseñanza musical se ha premiado «ex aequo» a Real Musical, por **Orquestación**, de Walter Piston, y Editorial Alpuerto, por **Vihuelistas: Esteban Daza**. La obra editorial más meritoria en creaciones musicales de autores españoles ya desaparecidos fue realizada por la Unión Musical Española, con la obra **Tonos de palacio y canciones comunes**, de Antonio Martín y Coll. El premio correspondiente a la modalidad de música popular española quedó desierto. La dotación de estos últimos es de medio millón de pesetas, que se emplea, como en el resto de los premios, en la adquisición de las grabaciones y ediciones premiadas para su distribución y difusión.



Los «Mejores Clásicos», en Radio El País

Radio El País, en su programación de F.M., que emite en 105,4 megaciclos, ofrece los sábados y domingos de once a doce de la mañana un programa de información y divulgación musical que dirige Gonzalo Alonso Rivas. En su emisión del día 24 de febrero centrará su atención en comentarios en torno a la producción fonográfica que ha sido objeto de los premios «Los Mejores Clásicos 1984», recientemente otorgados por RITMO y proclamados en el anterior número.

el primer compositor de música lírica en colaboración con Don Pedro Calderón de la Barca. De sus obras se recuerdan especialmente **Celos aun del aire matan, Siquis y Cupido y La Púrpura de la Rosa**, todas ellas con libretos de Calderón. Fue también admirado autor de tonos y villancicos. Esperamos que, a lo largo de 1985, se tenga en cuenta este aniversario OLVIDADO de un importante compositor español.

LEONARD ROSE, primer violoncelo de la Filarmónica de Nueva York, ha muerto de leucemia a la edad de sesenta y seis años. **Rose** estudió en el Instituto Curtis, de Filadelfia, con **Félix Salmond**. Ocupó el puesto de primer violoncelista en la Orquesta de la NBC, que dirigía **Toscanini**, y formó parte de la plantilla de la Orquesta de Cleveland. Tras ser nombrado solista de la Orquesta de Nueva York formó un trío con el violinista **Isaac Stern** y el pianista **Eugene Istomin**.

TERESA BERGANZA, NARCISO YEPES, VICTOR ULLATE y la **ORQUESTA NACIONAL** han sido galardonados por la Sociedad General de Autores de España como reconocimiento a su labor de difusión y promoción de autores españoles a nivel nacional e internacional. Otros galardonados han sido **Sara Montiel** y **Camilo Sesto**. El premio consiste en unas esculturas de Santiago de Santiago.

RUBEN LORENZO GARCIA ha ganado la beca «Pilar Bayona», dotada con un millón setecientas mil pesetas y convocado por el Ayuntamiento de Zaragoza y la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja. Esta beca se convoca el año que no se concede el premio habitual «Pilar Bayona». **Javier Fernández** obtuvo una mención especial y **Pedro Carboné** se retiró.

WALTER SCHEEL, ex presidente de la República Federal Alemana y actual presidente del Consejo Europeo de la Música, acudió a Madrid para asistir al concierto inaugural del Año Europeo de la Música. Scheel fue recibido por el Rey y por el Presidente Felipe González. En declaraciones a los medios informativos Scheel dijo que «*cuanto más profundizamos en la música tanto más se ve que las raíces son comunes en nuestro continente, por lo que puede ser una bandera por la paz*».

ERNESTO HALFFTER ha afirmado, en declaraciones al diario **ABC**, que la Junta de Andalucía no le paga sus honorarios como titular de la Cátedra Manuel de Falla. «*Trabajo no me falta, lo que me falta es dinero —dice Halffter— Llevan seis meses sin pagarme las ochenta mil pesetas que me dan. Espero que se arregle porque si no, me veré obligado a presentar mi dimisión en la Cátedra Manuel de Falla, cuando soy el único que puede continuar sus enseñanzas*».

ESTRENOS

MESTRES-QUADRENY: Sonades de la calor del foc. Pauline Vaillancourt (soprano), Michael Lévinas (piano), Jean François Hesser (piano). L'itineraire. Director, Yves Prin. Festival Internacional de Música de Barcelona. Palau de la Música Catalana. Barcelona, 16 de octubre de 1984.

CRISTOBAL HALFFTER: Dona nobis pacem (estreno en Madrid). Coros Universitarios de León y La Laguna (Tenerife). Director, Cristobal Halffter. Teatro Real. Madrid, 9 de enero de 1985.

SALVADOR CHULIA: Suite per a metals i orgue Op. 50. Metales Catedralicios de Valencia. José Climent (órgano). Director, Salvador Chuliá. Salón de Actos del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 16 de noviembre de 1984.

LUIS DE PABLO: We, versión definitiva 1984 (primera audición). Obra electroacústica grabada en el Estudio de Música Electrónica del Conservatorio de Cuenca en agosto de 1984. Fundación Juan March. Madrid, 28 de enero de 1985.

MANUEL GUERRERO CARABANTES: Sueños dalinianos. Manuel Guerrero Carabantes (guitarra). Galería de Arte Sachen. Madrid, 29

de noviembre de 1984.

JOAN GUINJOAN: Trama. Premio Reina Sofía 1983. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director, Max Bragado-Darman. Teatro Real. Madrid, 13 de diciembre de 1984.

XAVIER MONTSALVATGE: Música per a un diumenge. Obra encargo del Ayuntamiento de Barcelona. Banda Municipal de Barcelona. Director, Albert Argudo. Palau de la Música Catalana. Barcelona. 25 de noviembre de 1984.

MARCEL LANDOWSKI: Monsegur. Opera en dos actos. Libreto sobre la obra del Duque de Lévis Mirepex. Adaptación, Gárad Caillet, Marcel Landowski y Guy Patrick Sainderichin. Kathleen Martin, Gino Quilico, Rémy Corazza, Jean-Philippe Lafont, Michael Senechal, Jacques Mars. Escenografía, Henry Amiel. Orchestre National du Capitole de Toulouse. Director, Michel Plasson. Toulouse (Francia), febrero de 1985.

STEVE REICH: Music for Percussion and Keyboards. Grupo Nexus. Centro Pompidou. París, 17 de diciembre de 1984.

ROBERTO GERHARD: Cuarteto de cuerda núm. 1. Arditti String Quartet. Wigmore Hall. Londres (Gran Bretaña), 23 de octubre de 1984.



Músicos Españoles en Italia es el título de un ciclo de conciertos organizados por la Dirección General de Música y Teatro dentro de su programa de proyección de nuestros músicos en el extranjero. Dentro de este ciclo, se desarrollaron seis conciertos en Milán y Roma en los que actuaron: **José Ramón Encinar, Joaquín Soriano e Ifigenia Sánchez**, con la Orquesta de la RAI, ofreciendo un programa con obras de **Falla, Guridi y Luis de Pablo**; el **Trío de Barcelona**, formado por **Lluis Claret, Albert Giménez Atenelle y Gerard Claret**, programando obras de Beethoven, Brahms y Ravel; **Amancio Prada**, con un recital de canciones bajo el título: **De la mano del aire**, con el acompañamiento de **Agustín Serrano** (piano) y **Mariano Melguizo** (violoncelo); y, por último, **Hesperión XX**, con **Jordi Savall, Montserrat Figueras** y el grupo vocal e instrumental **Studium Musicae**, que ofrecieron un programa con obras de **Luis de Milán, Joan Brudieu, Mateo Flecha el Viejo, Antonio de Cabezón** y anónimos. A este último concierto asistieron el embajador de España en Roma, el director de la Academia de Bellas Artes, el director general de Música y Teatro, **José Manuel Garrido** y el subdirector del mismo departamento, **José Antonio Campos**.

El LIM (Laboratorio de Interpretación Musical), que dirige **Jesús Villa Rojo**, ha tenido dos importantes actuaciones dentro del amplio panorama de la vida musical italiana del mes de diciembre. La primera de ellas, en el Foro Itálico (grabada por la RAI), dentro del XXI Festival de Nuova Consonanza, de Roma, dedicado a Doménico Guaccero, compositor que fue fundador y directivo de Nuova Consonanza, fallecido el pasado 24 de abril de 1984. La actuación del LIM ha consis-

tido en la interpretación de obras de Doménico Guaccero, de Messiaen (miembro de honor de LIM) y de los españoles que han estudiado en Roma, **Bernaola, Prieto y Villa Rojo**.

La segunda de las actuaciones, dentro del Festival «Pierrot Lunaire», de Ferentino, ha consistido en un concierto de música española actual con obras de **Amadeu Marín, Rafael Díaz, Francisco Otero, Alfredo Aracil, Ramón Barce y Carlos Cruz de Castro**.

Una obra de **Moreno Torroba, Preludios del sur**, ha sido estrenada por **Humberto Quagliata** en la Unión Soviética, dentro de la gira que el pianista ha realizado por aquel país, interpretando obras del repertorio español. **Moreno Torroba** escribió estas piezas bajo el título: **Tres obras típicas para piano**, aunque nunca las dio a conocer. Posteriormente, Moreno Torroba revisó y corrigió estas piezas y les cambió el título, entregándoselas a **Quagliata** para su estreno, pocos meses antes de morir.

La actividad internacional del pianista **Joan Moll** se ha desarrollado durante el pasado año en la República Federal Alemana, actuando en Regensburg y en Festival de verano, en el monasterio bávaro Benediktbeuern, cerca de Munich. En Austria actuó en el Festival Musik Sommer Klaus con un recital pianístico y el pasado mes de noviembre en Querétaro (Méjico). La primera parte del programa que ofreció en esta gira estuvo siempre dedicado a compositores españoles, excepto en su actuación austríaca donde el programa fue monográfico, dedicado en su primera parte a compositores mallorquines y en su segunda a músicos peninsulares.

Rafael Casasempere ha realizado un recital de flauta en la Embajada española en París. Ofreció obras de **Marin Marais, C.Ph.E. Bach, Honegger, Varése, Jolivet, Carlo Galante y Ferny-hough**. **Casasempere tiene veintitres años y actualmente está becado por la Dirección General de Música para estudios de perfeccionamiento y ampliación en el Conservatorio de Basilea**.

José Francisco Alonso, pianista santanderino, representó a España en el concierto que se celebró en Viena coincidiendo con el primer día del Año Europeo de la

Música. En una sesión ininterrumpida, actuaron músicos de doce países en la sala Kintlerhaus.

En la Asamblea de parlamentarios europeos, en Estrasburgo, el Banco de Bilbao ha programado el primer concierto con motivo del Año Europeo de la Música. Corrió a cargo del **Cuarteto Tarragó** y fue íntegramente de música española guitarrística.

Antonio Baciero ha dado un concierto de órgano en la catedral de Méjico con motivo de la restauración del templo, tras el incendio que sufrió en el año 67. **Baciero** ofreció un recital compuesto por obras de **Fernández Palero, Cabanilles y Bach**. Asistió la esposa del presidente mejicano.

Plácido Domingo ha sido calificado por la crítica vienesa como un buen cantante y un mediocre director. La pasada nochevieja, **Domingo** dirigió **El murciélago**, de Strauss. Respecto a esta actuación, su colega **José Carreras** ha declarado, en el mismo sentido, que: «*Plácido Domingo es un buen cantante, pero un cantante no se puede dedicar a dirigir una orquesta*».

Alicia de Larrocha ha realizado un concierto en la Sala Louis-Frèchette del Gran Teatro de Quebec (Canadá), presentado por el Club Musical de esta ciudad. El programa interpretado por la pianista se compuso de la **Fantasia Bética**, de Falla; **Valses nobles y sentimentales** y **Gaspard de la nuit**, de Ravel, y **Escenas románticas**, de Granados. En Nueva York se presentó acompañada por la New York Philharmonic con un programa que incluía las **Noches en los jardines de España**, de Falla, y las **Variaciones sinfónicas**, de Cesar Franck. El crítico del **New York Times**, Donal Henahan dijo de Larrocha que «*da la impresión de estar tan absorbida por la música que toca que la audiencia es casi una intrusión en su intimidad*».

La Coral Sta. María de la Victoria, de Málaga, ha realizado el pasado mes de octubre una gira de conciertos por Suiza (invitados por el coro de Montreaux) e Italia. Entre sus actuaciones hay que destacar el concierto en la Salle Des Remparts, de la Tour de Peilz (Vevey); el concierto en St. Vincent (Montreaux), y el concierto ofrecido a la colonia española en Lucerna.

Autorizadas nuevas plazas para la Joven Orquesta

La Joven Orquesta Nacional de España contratará doce nuevos profesores, un tutor, dos secretarios y un director artístico. La contratación de músicos ha sido aprobada por el Consejo de Ministros, en régimen temporal, ya que existe la imposibilidad de contratación administrativa. Los que opten a estas plazas deben tener entre dieciséis y treinta y dos años y, los doce profesores deberán ser titulados superiores y el tutor, titulado medio.

Las salas madrileñas incumplen las ordenanzas laborales

Más de ciento ochenta salas de espectáculos en Madrid incumplen las ordenanzas laborales en lo que se refiere a la contratación de músicos y a la utilización de música grabada, según han denunciado un grupo de músicos. Estos mismos músicos piden que el presupuesto del Ministerio de Cultura destinado a música viva se reparta entre los profesionales que no tiene trabajo y que los músicos tengan derecho a Seguridad Social y subsidio de desempleo. Los músicos exigen que, mientras no se cumpla lo anterior, les permitan tocar en la calle. Si todas las salas cumplieran esta ordenanza, que data de 1972, faltarían profesionales para cubrir estas plazas y no habría nadie tocando en la calle, alegan estos intérpretes.

La Caja de Ahorros y el Ayuntamiento, propietarios del Teatro Principal, de Alicante

El Ayuntamiento de Alicante ha decidido invertir cincuenta y tres millones de pesetas en la compra del Teatro Principal de esta ciudad. La Corporación pretende restaurar el edificio proyectado por el arquitecto Emilio Jover y construido en 1847. La propiedad del Teatro Principal está ahora repartida entre la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, el Ayuntamiento y la Sociedad de Conciertos; esta última institución solamente tiene un tres por ciento de dicha propiedad.



Francisco Ortiz con Joan Sutherland.

Actividad Internacional de Francisco Ortiz

Nuestro gran tenor español Francisco Ortiz mantiene una intensa actividad lírica en el extranjero, siempre en papeles estelares. En España, solamente ha actuado este año en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, con **La Villana** y **Cavalleria Rusticana**, y en Valencia con **Payasos**, de Mascagni. Sin embargo, repasemos su trabajo por el mundo, siempre con grandes éxitos, tanto de público como de crítica. En este tenor español se da la misma circunstancia que con otros cantantes tan nuestros: son mucho más conocidos en el exterior que en su propio país. Una cosa ya triste por demasiado constante.

Durante el año 84 en Francia, en el Teatro de los Campos Elíseos, de París, ha cantado **Norma** y la **Misa de Gloria**, de Puccini. Ha intervenido también en el Festival de Perpignan y en el de Montpellier. En Franckfurt (Alemania), donde es catalogado como uno de los tenores favoritos, ha protagonizado diversas veces **Cavalleria** y tres representaciones de **Tosca**. En Sidney (Australia), dio nueve representaciones de **El Trovador**, con la soprano Joan Sutherland. En diversas ciudades de Estados Unidos actuó con enorme

éxito en **Cavalleria**, **Payasos** y **El Trovador**, esta última en Detroit. En Canadá, durante todo el mes de septiembre, obtuvo una de las más grandes acogidas, con la ópera **Manon**, en Hamilton, y **Tosca**, en Toronto, volviendo de nuevo a Alemania para cantar dos representaciones de **Tosca**.

Actualmente prepara su presentación en Portland (Oregón), donde durante los meses de febrero y marzo realizará **Un Ballo in Maschera**, ópera que cantará por primera vez y que recientemente ha decidido incorporar a su repertorio.

Siempre estimé que no me iría, no sé por qué, pero una vez METIDO A FONDO en el personaje, compruebo que me encuentro cómodo y me gusta. Pero firmemente que tendré una buena acogida con esta obra. La estudio con gran ilusión pues me dirigirá un gran director a quien admiro: Mario Bernardi, de la Opera de Ottawa. Tengo gran cuidado con la elección del repertorio, pues procuro que mi voz sufra lo menos posible. No me gusta de ningún modo cantarlo todo».

Francisco Ortiz ha cantado y canta con las sopranos más reconocidas del mundo. En el 84 ha actuado, entre otras, con la Obratzsowa, Martina Arroyo, Iliana Cotrubas, y Joan Sutherland.—M.L. ORTEGA



A la izquierda, el Fairfield Quartet. Abajo, Elly Emeling.

V Festival de Música Romántica

Alicia de Larrocha, una de las más internacionales pianistas de nuestro país, abrió el pasado 10 de enero, en el Palau de la Música de Barcelona, el V Festival de Música Romántica que organiza la Caixa de Pensions. Este evento está dedicado a los compositores de las escuelas nacionalistas europeas en la última centuria. El Trío Italiano, formado por Carlo Bruno, Felice Cusano y Enzo Altobelli actuaron a continuación. De acontecimiento puede calificarse el concierto de la soprano holandesa Elly Ameling, una de las voces actuales más apreciadas por la crítica y los aficionados, acompañada del pianista Rudolf Jensen. The Fairfield Quartet, con la colaboración de Albert Guinovart (piano) y Oriol Romaní (clarinete) ofrecieron un programa con obras de Dvorak y Howells. Otras actuaciones corrieron a cargo de la Orquesta de Cámara Reina Sofía, el Cuarteto de Varsovia, el dúo de pianos formado por Lluís y



María Lourdes Pérez Moya, María Romá (piano) e Iñaki Fresán (barítono) y Mark Friedhoff (viloncello) y André Guasch (piano). Actividades complementarias fueron el Curso de Interpretación para Cantantes y Pianistas sobre **El nacionalismo español en la canción de concierto** y el ciclo de audiciones comentadas sobre **El legado romántico: las escuelas nacionales del siglo XIX**. Paralelamente, la Caixa de Pension organiza un Ciclo Bach con motivo del Año Europeo de la Música que abrió el organista alemán Wolfgang Zerer en la Iglesia de Santa María de Jesús y que durará hasta el 17 de junio.

Plazas para profesores de orquesta

Dos orquestas: la Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós) y la Nacional han convocado pruebas para cubrir plazas de profesores. La Orquesta Arbós realizará oposiciones, los días 25 al 28 de febrero, para plazas de oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, arpa, violín y contrabajo. Para mayor información hay que dirigirse a la sede de la Orquesta, de 4 a 7 de la tarde, excepto sábados y festivos. Esta sede está en la calle Los Madrazo, 16, 2º A, de Madrid. Los teléfonos son: (91) 429 60 02 y 429 80 13. La Nacional quiere cubrir plazas de solistas, aunque hasta el momento no ha divulgado las condiciones para acceder a estas pruebas.

El Misterio de Elche, subvencionado por el Ministerio de Cultura

La Dirección General de Música y Teatro ha concedido una subvención de dos millones y medio de pesetas a la celebración del Misterio de Elche. La Junta gestora de este espectáculo ha aprobado un proyecto de estatuto que ha sido remitido a la Consejería de Cultura de la Comunidad Valenciana y al Obispado de Orihuela-Alicante. Según esta Junta gestora la Consejería pretende ampliar la representatividad de los cantores en la gestión del Patronato encargado del Misterio de Elche.

Por Gonzalo Badenes

PIETRO MASCAGNI

VIDA Y OBRA

Nacido en Livorno, el 7 de diciembre de 1863, en el seno de una humildísima familia, Pietro Mascagni fue iniciado en el solfeo por Pratesi y Softredini, dos modestos maestros y pronto evidenció dotes musicales que fueron respaldadas por la ayuda del conde Florestano de Larderal. Este pagó los estudios de Pietro en el Conservatorio milanés, donde asistió a las clases de Ponchielli y Saladino y tuvo como condiscípulo al joven Puccini. Pero su carácter independiente le hacía aborrecer la disciplina académica y así, abandonó el centro antes de haber concluido los estudios.

Mascagni encontró empleo como director sustituto, en una compañía ambulante de opereta, contrajo matrimonio y fue a parar a Ceriñola como director de la banda y superintendente del Teatro Municipal. Al mismo tiempo, daba clases particulares de piano y componía canciones (*La tua stella*, 1882), alguna pieza escénica, como el idilio en dos actos *Pinotta* (1883), etc. En julio de 1888 trabajaba en la primera versión de un *Guglielmo Ratcliff*, cuando supo del concurso musical organizado por el editor Sonzogno para premiar una ópera en un acto. De los amigos de Mascagni, tan sólo Giovanni Targioni estuvo dispuesto a colaborar en un proyecto a todas luces aventurado. Targioni consiguió del reticente dramaturgo Giovanni Verga el permiso para adaptar a un libreto de ópera el sangriento dramón rural *Cavalleria Rusticana*, que ya Gastaldon había puesto en música, con escasa fortuna, bajo el

título de *Malpasqua*. Es conocida la habilidad con la que Targioni, ayudado por Menasci, alcanzó a construir un libreto conciso y funcional que sirvió a Mascagni para componer, en cincuenta días, una partitura que se impuso con facilidad a un exigente jurado, en el que figuraban los maestros Galli, Sgambati, Marchetti y Platania. Leopoldo Mugnone cuidó de la preparación del estreno, verificado en el Teatro Constanzi de Roma el 17 de mayo de 1890. El éxito fue inmediato y clamoroso. A él contribuyeron, sin duda, Roberto Stagno («Turiddu»), Gemma Bellincioni («Santuzza») y Mario Ancona («Alfio») intérpretes apasionados de una obra que iba a hacer palidecer toda la producción posterior de Mascagni.

Hanslick señaló algunas claves del éxito: «talento fresco, enérgico, sincero», «inconfundiblemente italiano» y «modernamente europeo». Lo cierto es que *Cavalleria*, quizá a despecho de su autor, era una ópera destinada a formar escuela. Nació el «verismo musical», una forma de teatro lírico que en Nápoles tuvo su antecedente, en el siglo XVIII, con las óperas buffas en dialecto napolitano de Faggiolo, Dominici, Vinci, Leo, Pergolesi, etc., en las cuales aparecían tipos de la vida diaria, observados con una fina psicología. También la *Carmen* de Bizet y en parte, *La Gioconda* de Ponchielli podrían ser invocadas como precedentes inmediatos. Aun más, si cabe, el naturalismo literario y el crudo realismo de la novelística de Zola. En *Cavalleria*, estos elementos dramáticos confluían con una serie de rasgos musicales algo rudimentarios: simplicidad de la textura armónica, empleo de motivos recurrentes y armonías cromáticas, predominio de la melodía sobre el recitativo de intensidad e intento de síntesis entre el sinfonismo y la escuela wagneriana, con la tradición vocal italiana (empeño tentado ya por Alfredo Catalani, en su *Loreley*). Pero el verismo no habría triunfado sin sus cantantes. Y es fundamental recordar cómo el deterioro de la escuela vocal italiana del ochocientos —que había alcanzado cumbres tan notables como la gran trilogía belliniana, *Sonambula*, *Norma* y *Puritani*— caminaba paralelamente a la implantación de una nueva técnica de canto, en la que predominaba el registro central y las notas de paso, así como la interpretación realista, apoyada en una dicción y un fraseo más destacados, que conduciría a una «búsqueda maníaca del efecto» (Massimo Mila), a «lo patético llevado a su último extremo» (Marcel Sénéchaud).

En Italia, el verismo fue seguido por Leoncavallo, Giordano, Zandonai, Montemezzi y sólo en parte, por el Puccini de *Tosca*. Smareglia, Franchetti y Wolf-Ferrari se mantuvieron al margen de la nueva escuela. En Francia,



Alfred Bruneau, con *Le Rêve* (1891) y *L'attaque du moulin* (1893) y Gustave Charpentier, con *Louise* (1900) y *Julien* (1913), cultivaron un estilo realista, a mitad de camino entre el verismo italiano y la ópera lírica francesa. En Alemania, curiosamente, tan sólo Eugen d'Albert se aproximó al estilo verista, con su ópera *Tiefland*, (1903).

Conviene subrayar, en este punto, que los autores citados —a excepción de Puccini, éste por otros motivos— pueden ser encuadrados dentro de una esfera conservadora, cuando no claramente reaccionaria, frente a las nuevas estéticas musicales. Aun cuando se haya afirmado que el verismo es «la forma italiana del expresionismo», resulta obvio que los logros máximos de la escuela iniciada por Mascagni no alcanzan el grado de tensión y renovación del lenguaje que se han de producir en un Berg o en el Schoenberg de *Erwartung*, como tampoco igualan la feroz crítica social de un Weill, el escepticismo de un Prokofiev, la introspección psicológica de un Bartók o la indefinible fantasía de un Ravel. Frente a estos caminos, divergentes pero progresistas, Mascagni encarnará, de forma altamente patética, un tipo de esclerosis creativa que, en manos de un Strauss, condujo a una nueva formulación del hedonismo pero que, atezada por el provincianismo intelectual del músico italiano, desemboca en una larga sucesión de fracasos, en su momento alabados y aplaudidos por una sociedad musical —la italiana— que, al fin y a la postre, siempre retornaba a la fresca espontaneidad de la *Cavalleria*.

De 1891 es el encantador *Amico Fritz*, sobre la novela de Erckmann y Chatrian. Pieza idílica, en la que Mascagni despliega un vuelo melódico y un colorido instrumental de raro refinamiento. No olvidemos que en

ella hallamos una de las últimas grandes efusiones líricas del romanticismo italiano, el duetto de las cerezas, con la hermosísima frase «*Tutto tace, eppur tutto al cor mi parla*», en la que el divino Fernando de Lucía alcanzaba resonancias bellinianas, o la romanza de Suzel «*Son pochi fiori*», con la peculiar «melancolía toscana», compartida por Puccini. Se comprende la admiración de un Mahler, quien señalaba los avances armónicos respecto a **Cavalleria**. Con **I Rantzau** (1892), retoma Mascagni la atmósfera realista, si bien hay un final feliz. **Guglielmo Ratcliff** se estrenó en la Scala, el 16 de febrero de 1895, en una versión totalmente remozada. El clima de tragedia se remansa en el lírico intermedio instrumental titulado «*il sogno di Ratcliff*». De ese mismo año es **Silvano**, drama totalmente verista, situado en un pueblecito de pescadores de la costa adriática. Nuevamente, el libreto de Targioni da lugar a una música patética, desprovista aquí de la riqueza melódica de **Cavalleria**. En cambio, **Zanetto** (1896) supuso una deliciosa incursión al mundo fantástico y poético, para el que nadie creía dotado a Mascagni. De ahí la sorpresa de la crítica, comparable sólo al injusto olvido en que ha permanecido esta comedia lírica.

Mientras tanto, el escenario verista contaba con ejemplos tan popula-

res como **Andrea Chénier** (Giordano, 1896), **L'Arlesiana** (Cilea, 1897) o **Fedora** (Giordano, 1898). Y de 1898 es **Iris**, melodrama sobre excelente libreto de Luigi Illica, ópera simbolista no ajena al movimiento pro «liberty», en la cual Mascagni bascula entre el lirismo más diáfano y la opresiva grandilocuencia. Una nueva pirueta estilística le llevó al mundo de Cimarosa y Rossini, con **Le Maschere**, ópera estrenada simultáneamente en seis ciudades italianas, con un aparato publicitario exagerado que no se vio recompensado por el éxito. En 1905, **Amica** fue saludada con entusiasmo por Arrigo Boito. Pero el verismo se estaba consumiendo en su propio fuego. Franchetti, con su **Germania** (1902), había traspasado los límites de la sobriedad. La **Adriana Lecouvreur** de Ciléa (1902) resultaba un drama descolorido, frente a la fantasía del **Pelléas** debussysta, la pujanza de la **Jenufa** de Janacek o la renovación psicológica y tímbrica de la **Butterfly** pucciniana. Así que Mascagni se volvió hacia la estética de D'Annunzio e intentó una renovación de su lenguaje en **Isabeau** (1911). En **Parisina** (1913), estrenada por nuestro Hipólito Lázaro en la Scala, culmina la colaboración entre Mascagni y D'Annunzio. El músico intenta emular al último Verdi, el exotismo de Rimski, la orquestación pucciniana y el virtuosismo de Strauss.

Cromatismo, modulaciones enarmónicas, frecuentes cambios de clave, son notas que contradicen la naturaleza íntima del estilo mascagniano y su inclusión aquí conduce a unos resultados desiguales, dentro de una partitura de una extensión desmesurada. De **Lodoletta** (1917) se recuerdan todavía el aria de «*Flammen*», «*Si Franz dicesse il vero*» y la escena de la muerte de la heroína, sobre la nieve, «*Ah! Il suo nome*». Con **Il Piccolo Marat**, alcanzó Mascagni su último gran éxito, en 1921. Drama popular y realista, tuvo en Hipólito Lázaro un intérprete excepcional.

El advenimiento del fascismo coincidió con el agostamiento de la creación mascagniana, tardíamente reflejada en un pálido **Nerone** (1935). Su acercamiento al régimen le proporcionó honores. Académico de Italia (1929), exponente oficial del «genio italiano», Mascagni fallecería, en la mayor indignancia, en el hotelito Piazza di Roma, el 2 de agosto de 1945. Su entierro motivó apasionadas polémicas, ya que el gobierno italiano le negó todo tipo de honores. En 1963, con motivo del centenario de su nacimiento, las autoridades devolvieron a su nombre el honor y el reconocimiento oficiales, que siempre albergara el público italiano por el «italianissimo genio», por el músico espontáneo y popular de la **Cavalleria**.

OBRAS

Además de las óperas citadas, Mascagni compuso, entre otras, las siguientes obras: **In filanda** (cantata) (1881). **A Giacomo Leopardi** (cantata) (1898). **Misa de Requiem** (1906). **Rapsodia satánica para cine** (1915). Música para el film **La Canción del Sol** (1933). Canciones. Piezas diversas para orquesta.

BIBLIOGRAFIA

- G. BASTINELLI: **Pietro Mascagni**. Nápoles, 1910.
- E. POMPEI: **Pietro Mascagni** Roma, 1912.
- G. ORSINI: **Vangelo d'un mascagniano** Milán, 1926.

- G. COGO: **Il nostro Mascagni** Venecia, 1931.
- A. DI DONNO: **Mascagni nel 900 musicale** Roma, 1936.
- A. JERI: **Mascagni** Cernusco sul Naviglio, 1940.
- D. CELLEMARE: **Mascagni** Roma, 1941.
- S. DE CARLO: **Mascagni parla**.
- E. GRAGNANI: **Ben tornato, maestro** Livorno, 1951.

DISCOGRAFIA

L'amico Fritz

Tagliavini, Tassinari, Meletti. Coro y Orq. Eiar/Mascagni (grabación histórica de 1941) Cetra LPC 1203.
Pavarotti, Freni, Sardinero. Coro y Orq. Covent Garden/Gavazzeni (1968) EMI SAN 242-3 (+).

Cavalleria Rusticana

Bruna Rasa, Gigli, Bechi. Coro y Orq. Scala/Mascagni (grabación histórica de 1940) EMI ALP 1610/12.
Milanov, Björling, Merrill. Coro y Orq. RCA/Cellini (1953) RCA VICS 6044.
Callas, Di Stefano, Panerai. Coro y Orq. Scala/Serafin (1953) EMI 191-01493/5 (+).
Tebaldi, Björling, Bastianini. Coro y Orq. Maggio Musicale Fiorentino/Erede (1958) Decca GOS 634/5 (+).
Simionato, Del Monaco, Mc Neill. Coro y Orq. Academia de Santa Cecilia/Serafin (1960) Decca GOS 588/9 (+).
Victoria de los Angeles, Corelli, Sereni. Coro y Orq. Opera de Roma/

Santini (1963) EMI SAN 108/9 (se completa con fragmentos corales e instrumentos de **Iris**, **Guglielmo Ratcliff**, etc.).

Cossotto, Bergonzi, Guelfi. Coro y Orq. Scala/Karajan (1965) DGG SLPM 205/07 (+).

Caballé, Carreras, Manuguerra. Coro y Orq. Philharmonia/Muti (1980). EMI 161-03800/2 (+).

Scotto, Domingo, Elvira. Coro y Orq. Filarmónica Nacional/Levine (1980) RCA RL 13091 (+).

Guglielmo Ratcliff

Mazzoli, Mattioli, Tatone. Coro y Orq. RAI Roma/La Rosa Parodi (1963) Cetra LAR 42 (3).

Iris

Petrella, Di Stefano, Christoff. Coro y Orq. Opera de Roma/Gavazzeni (1956) Cetra LO 15 (4).

Isabeau

Pobbe, Ferraro, Rola. Coro y Orq. Sinfónica de Sanremo/Serafin (1962) Cetra LPC 53034.

Lodoletta

Tavolaccini, Campora, Fioravanti/Coro y Orq./Paoletti MRF Records 110.

Il piccolo Marat

Rossi-Lemeni, Zeani, Gismondo. Coro y Orq. Sinfónica de Sanremo/Ziino (1962) Cetra LPC 1268.

Zanetto

Arias, Malgarini. Coro y Orq. RAI Petralia EJS 571.

Determinadas editoras «pirata» ofrecen grabaciones, en cinta o casette, de óperas mascagnianas prácticamente desconocidas. Así, «Mr. Tape» anuncia: **Le Maschere** (703), **Parisina** (2382), **Silvano** (790). Ni que decir tiene que la calidad técnica de los registros no es elevada, por lo cual no sería desaconsejable aguardar a su posterior edición en formato discográfico.

El signo (+) indica que ha estado publicado en España.

Directorio comercial

pianos, órganos y acordeones

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.

Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Teléfs. 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto.
Avda. Francisc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfs. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).
Teléfs. 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



ROIG-SEDILES

Instrumentos de música
y partituras.
c/ de los Reyes - 5.
Teléf. 232 29 95
MADRID-8.

VIETRONIC, S.A.

Bolivia, 239.
Teléf. 307 47 12.
BARCELONA-20.



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

guitarras, cuerdas y accesorios

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laud
y afines.
Padre Urbano, 1.
Teléf. (96) 366 80 12 VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

La gama más estensa

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.



GARRIDO

Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3 (detrás
Telefónica).
Teléf. 222 72 02.
MADRID-13.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

instrumentos de viento, percusión y varios

LETURIAGA

Corredera Baja 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

Todo para bandas, orquestas, etc.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51.
MADRID-13.



INSTRUMENTOS MUSICALES

Pianos y Organos.
Central: Carretera, 13.
Teléfs. 22 29 72-79.
MALAGA.
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

instrumentos de arco

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

material didactico musical

instrumentos
musicales

Garijo

Completísimo para la iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

editores, libros y partituras

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfs. 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

empresas discográficas

DISCOS COLUMBIA, S.A.

Avd. de los Madroños, 27.
Parque Conde Orgaz.
Teléf. 200 80 40.
MADRID-33.

hi-fi



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.
Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna.
¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

mecánicos y afinadores

MAXPER S.A.

Carretera Andalucía, Km 12,600.
Teléf. 695 91 00-04-08
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19
MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

HAZEN	2
CENTRO MUSICA	19
PRO CINES	21
CBS	33
SALVAT	39
CAEMISON	42
ZARZUELA	51
IBERCAMERA	55
LA MA DE GUIDO	51
OBIOLS	54
AYUNTAMIENTO	
SEGORBE	71
FERYSA	79
FESTIVAL PAQUES	83
ADAGIO	99
BILBAO TRADING	100



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein

Dietmann

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

Pearl River

RIPPEN

SAUTER

TOYO

ORGANOS

CASIO®

HOHNER

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

 **viscount®**

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas: Laforja, 75. Tels. 209 33 00 - 200 18 67. Telex: 97 193 ADAG
BARCELONA-21.
Almacén: Central esq. calle B Polígono LA FERRERIA, Telf. 564 60 12
MONTCADA I REIXAC (Barcelona)



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.