

RITMO

AÑO LII • NUM. 519 • FEBRERO 1982 • PRECIO: 275 PTAS.



Hi-Fi

**La enseñanza
del saxofón**

**Festival
Internacional
de Jazz
en Valencia**

Consuelo Rubio

**Historia de
los «seises»**

Serguei Prokofiev

**Discoteca Básica
«EL BARBERO
DE SEVILLA»**

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

RITMO

AÑO LII • NUM. 519
FEBRERO 1982

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Fundador:

Fernando Rodríguez del Río.

Director:

Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:

Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Jefe de Redacción

Amelia Die.

Colaboran en este número

Gonzalo Alonso Rivas, José Manuel Barea, Joan Company, Martín Codax, Francisco Chacón y Marín, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Pedro Iturralde, José López Calo, Marisa Manchado, Angel Medina, Agustín Muñoz, Alfredo Orozco, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter, Samuel Rubio, Colectivo «Tartessos», Antonio Vergara y Francisco Villalba.

Diagramación:

Antonio Roca.

Fotografías:

Pedro Guardón y Agustín Muñoz.

Corresponsales:

Ricardo Ruíz-Barquero (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**). Lorenzo Galmés (**Baleares**). «I Taddei» (Roger Alíer, Xosé Avíñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilar-del) (**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisco Vicent Domenech (**Castellón**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), Francisco J. Monreal Arizmendi (**Navarra**), Juan Urteaga (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santander**), Francisco Melguizo (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Domenech (**Valencia**), José Urquijo Respaldiza (**Vizcaya**), Nicolas Koch Martín (**Bélgica**), Didier de Cotignies (**Inglaterra**), Nikos Vallisiotis y Fausto Barzaghi (**Italia**), Leticia Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Argentina**)

Director Comercial

Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad

José María Ketterer

Delegado Comercial para Cataluña

Jordi Padrol.

Distribuye

Comercial Atheneum, c/General Moscardó n. 29. **MADRID.**

Suscripciones: ESPAÑA: Año 2.650 Ptas.; número suelto 275 Ptas.; atrasado 300 Ptas.; extraordinario 350 Ptas. **Estranjero:** Vía terrestre o marítima, 45 dólares USA; vía aérea 65 dólares USA.

Redacción y Administración:

Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla), Madrid-34.

Teléfonos: (91) 729 15 52 y 729 15 56.

Impreso por Pentacrom S. L. Hachero, 4, Madrid-18

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

La ilustración de la portada está tomada del libro **La Opera. Enciclopedia del Arte Lírico** de Editorial Aguilar. Representa al actor Luigi Lablache en el papel de «Figaro».

Sumario

EDITORIAL México y España	5	FESTIVAL CORAL DEL PAIS VALENCIA	41
INTERPRETES Consuelo Rubio	6	DON TADDEO IN BARCELONA El Liceo «recuperado»	46
ENSAYO Música, lenguaje...	9	DE MADRID AL CIELO Músicas infrecuentes	50
MUSICA CONTEMPORANEA Pablo Rivière: «Cartas de amor a Colombia»	12	LIBROS	54
MUSICOLOGIA Los «mozos de coro»	14	HI-FI La patente Van de Hul y la cápsula Goldring G-900-IGC	56
PEDAGOGIA La enseñanza del saxofón	16	INTERNACIONAL	59
JAZZ II Festival Internacional de Valencia	20	CURSOS, BECAS Y CONCURSOS	65
DISCOTECA BASICA «El Barbero de Sevilla», de Rossini	23	DISCOS CRITICADOS	65
CRITICA DISCOGRAFICA	29	PAIS MUSICAL	68
		CARTELERA	73
		NOTICIAS	76
		MUSICOS DEL SIGLO XX Serguei Prokofiev	79

NUESTRO PROXIMO NUMERO

Especial dedicado a Joaquín Turina

HI-FI SELECCION

*LENTEK, MICHAELSON &
AUSTIN, QUAD, ORACLE,
NAKAMICHI, KEF, ALLISON,
B & W, MISSION, NAIM,
DYNAVECTOR,
AUDIOCONTROL, LINN
SONDEK, MAYWARE,
MERIDIAN, ARISTON, REGA
PLANAR, LUXMAN, THORENS,
ROGERS, MICRO SEIKI,
HAFLER, TEAC, MORDAUNT
SHORT, A.E.C. ...*

*VENGA A VERNOS, Y
HABLAREMOS DE HI-FI,
EN SERIO, PORQUE LA
DENOMINACION
ALTA-FIDELIDAD
NO SE DEBIERA USAR
TAN ALEGREMENTE.*

Condesa de Venadito, 18
Tel. 404 78 19
MADRID-27



COMPHOTO

MEXICO Y ESPAÑA

Los gobernantes españoles, desde hace muchos años, parecen siempre muy atareados con complejos y vidriosos problemas internos y caseros, y olvidados de lo que suele llamarse «política internacional». Lo cual es una gran desgracia, pues España renuncia así a toda planificación en sus relaciones culturales exteriores y con ello a toda posible influencia dirigida en el mundo. El dejar a su propio destino la cultura española en América es, por ejemplo, un caso flagrante de desidia (los hay más sangrantes todavía, como el incalificable abandono del idioma español en Filipinas). América mantiene una corriente de comunicación con España relativamente fuerte, pero no precisamente por una planificación política, sino más bien por el espontáneo acercamiento de los pueblos americanos a las fuentes culturales españolas.

El caso de México es especialmente ilustrativo. No olvidemos que la capital, México D.F., es hoy el mayor núcleo humano de habla española (es también, con sus catorce millones de habitantes, la población mayor del mundo). No olvidemos tampoco que, pese a dificultades de todo tipo, y a problemas étnicos, sociales y económicos largo tiempo arrastrados y aún lejos de resolverse, México constituye ya, en muchos aspectos, una entidad cultural en pleno crecimiento. En el terreno musical, y sobre la base de una tradición folklórica notablemente rica y de un arte colonial importante, México se ha situado en la primera línea de los países americanos. Desde los compositores popularistas hasta las modernas escuelas vanguardistas, sin olvidar la aportación de los músicos españoles exiliados, como Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, Baltasar Samper o Jesús Bal y Gay, la historia de la música mejicana ha recorrido un camino en el que hay ya valores universales como Silvestre Revueltas o Julián Carrillo.

Las relaciones musicales hispano-mexicanas, como otras semejantes, han sido siempre fruto del azar, de los contactos personales librados a una actividad esporádica. Pero, a diferencia de lo que sigue ocurriendo con los demás países americanos, desde hace ocho años existe entre México y España un auténtico puente musical que mantiene vivo el conocimiento mutuo de nuestros compositores e intérpretes: el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea. Sus creadores e infatigables mantenedores, Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro, han buscado y conseguido, año a año, las ayudas y colaboraciones precisas para la realización del Festival, que alcanza actualmente un volumen tal que puede ser considerado como la más importante manifestación del arte musical contemporáneo en el área hispana. Baste decir que en sus ocho ediciones se han dado a conocer cerca de cuatrocientas obras de un centenar de compositores mexicanos y españoles; y que, como consecuencia, la creación contemporánea de ambos países es recíprocamente conocida y valorada a los dos lados del Atlántico.

No han faltado, es verdad, las colaboraciones oficiales por parte de ambos países, pero muchas veces insuficientes y trabajosas, y suplidas con una gran dosis de esfuerzo y de ingenio por parte de los organizadores. Parecería justo, aunque no fuese más que como reconocimiento de una labor cumplida con eficiencia y seriedad, que los poderes públicos españoles apoyasen con generosidad este hermoso puente musical que se tiende todos los años entre México y España y que contribuye, más que toda palabra altisonante o que todo buen deseo, a una real hermandad de los pueblos hispánicos y a un preciso y enriquecedor conocimiento mutuo de nuestros dos países.

Intérpretes

CONSUELO CONSUELO CONSUELO

Por Arturo Reverter

El 1 de mayo del pasado año desaparecía la cantante española Consuelo Rubio, nombre que, quizá, a muchos no diga nada o diga poco, pues llevaba ya mucho tiempo retirada, dedicada al estudio y la enseñanza. Pero Consuelo Rubio, que tuvo una carrera fulgurante, tras una rápida ascensión, y que fue durante una década una avanzadilla, junto con Victoria de los Angeles, de la eclosión de voces españolas que mucho más tarde iba a producirse y poblar los escenarios del mundo, fue un nombre que debe quedar inscrito con grandes letras en la historia del arte vocal hispano, una cantante de indiscutible importancia, una personalidad y una voz verdaderamente singulares y dignas de estudio. Las líneas que siguen intentan, modesta y brevemente, traer aquí su recuerdo, que para los viejos aficionados todavía sigue vivo.

Nacida en Madrid, el 15 de mayo de 1927, en el seno de una familia acomodada, Consuelo Rubio sintió desde muy niña, una gran atracción por la música. Después de unos años en Francia, a donde emigró, junto con sus padres, a consecuencia de nuestra guerra civil, retornó a Madrid, comenzando entonces sus estudios de manera seria y constante. Sólo más tarde los centró en el canto, al descubrir que poseía una voz natural fácil, potente y extensa. Estudia en el Conservatorio y recibe clases de Angeles Oteín, teniendo entre sus discípulas a dos jóvenes que, más tarde, habrían de hacerse también famosas: Pilar Lorengar y Marimí del Pozo. Finaliza sus estudios en el centro oficial con el primer premio de interpretación lírica. Se traslada después a Barcelona, en donde comienza sus actividades profesionales. Sin embargo, habría de ser fuera de España en donde comenzara a adquirir renombre. Y ello a raíz, fundamentalmente, de recibir, en 1953, el primer premio del Concurso Internacional de Canto de Ginebra (que había sido concedido cinco años atrás a Victoria de los Angeles), decisión que se toma por unanimidad. Enseguida, París, Londres, Milán, Amsterdam, Colonia, Munich, Viena....., en el espacio de unos meses, la reclaman. Y ella, ya, pese a su juventud, artista segura, preparada y competente. Lanzada, alternando el murido del lied con el de la ópera, da pronto el salto a los Estados Unidos, actuando en Chicago, San Francisco y Los Angeles y, más tarde, en Buenos Aires, en cuyo Teatro Colón interpreta cinco conciertos con música de Paul Hindemith, que el propio compositor dirige. Hacia 1956, puede colocarse el ápice de su carrera, actuando en París y recibiendo los parabienes de la crítica más exigente. Jaques Bourgeois la compara a la Schwarzkopf y a la De los Angeles, no considerándola inferior ni a la una ni a la otra. Inaugura los Festivales de Glyndebourne, con **Alceste**, de Gluck; Aix-en-Provence, con **Don Giovanni**, y el Maggio Musicale Fiorentino, con **Don Carlo**, y se hace famosa como Carmen de primera línea. En

1959, tras una actuación en New York, Paul Henry Lang, escribe: «Una artista que causa una gran impresión. Voz en plenitud, seguridad, estilo perfecto». Viena la ensalza en 1960. Poco después, es invitada a inaugurar, en Ginebra, el Nuevo Teatro de la Opera, participando en el **Don Carlo**.

A lo largo de todos esos años, las actuaciones de Consuelo Rubio en España fueron escasas. La razón era doble: el estrecho campo que en nuestro país existía por lo que respecta a la lírica —si-



Consuelo Rubio, en el papel de Alceste (Glyndebourne, Festival de 1958).

DO RUBIO DO RUBIO DO RUBIO

tuación que se mantiene hoy prácticamente igual— y el continuo reclamo que de su voz hacían los teatros y salas de concierto extranjeros. También las salas de grabación contaban con su presencia. Gracias a ello podemos escucharla hoy —aunque los discos estén ya descatalogados en su mayoría— en interpretaciones de canciones españolas y francesas, arias de ópera y versiones completas de **La condenación de Fausto**, de Berlioz; **Carmen**, de Bizet, y **Goyescas**, de Granados, así como con una selección del **Alceste**, de Gluck. Pero la cantante, aunque no se prodigara en España, seguía residiendo aquí y, año tras año, pasaba sus vacaciones en Madrid. En 1962 se la pudo escuchar en Valladolid cantando la «Doña Elvira» en una representación extraordinaria del **Don Giovanni** mozartiano.

Inesperadamente, aunque se trataba de una decisión que ya venía madurando desde hacía tiempo, Consuelo Rubio anunció su retirada de los escenarios a mediados de los 60. Decisión en verdad extraña considerando que se encontraba en el apogeo de sus medios, en plena juventud (36 años) y que se abría todavía ante ella un futuro espléndido. De repente, extraños temores y dudas comenzaron a asaltarla: cada vez que salía a escena pensaba en que, quizá, no podría superar una dificultad determinada, dar una nota concreta, resistir hasta el final. No era nada físico, desde luego; se trataba de una cuestión psicológica,

probablemente de la misma naturaleza que la que provocó, en 1937, la retirada de Rosa Ponselle, temerosa de no alcanzar el Do natural, nota que ella poseía de sobra. Consuelo Rubio se dedicó desde entonces a su familia (marido, hermanos, sobrinos...) y a sus alumnos; y siguió estudiando, porque en su fuero interno, quizá, pensaba retornar algún día a la actividad profesional. La muerte, tras una penosa enfermedad, nos privó de saber si tal posibilidad se hubiera podido hacer realidad.

UNA VOZ SINGULAR

No es fácil clasificar la voz de Consuelo Rubio. ¿Soprano dramática? ¿Soprano «spinto»? ¿Soprano lírico-dramática?... ¿«Mezzosoprano»? ¿Soprano lírica? Poseía realmente un instrumento de difícil encaje, ya que contaba con propiedades que participaban en cierto modo de las características de distintos tipos vocales. Era, sin duda, una voz singular, dotada de atributos que raras veces se encuentran reunidos en una sola. El timbre era más bien oscuro, aunque no lo suficiente como para clasificarla, sin más, de «mezzo»; y menos de contralto. Sin embargo, poseía una anchura y una densidad en el centro y una solidez y compactibilidad en los graves que podían hacer pensar, en efecto, en una voz de tal naturaleza. En contrapartida, y sin que el timbre perdiera ni consistencia ni brillo, la zona aguda poseía poder, amplitud y vibración. Tenía un Do natural como un castillo, ancho, rotundo y poderoso. Chocaba el carácter cálido y pastoso de la materia, que era capaz de flexibilizarse hasta extremos propios de una voz lírica, sin que por ello se perdiera en ningún momento la homogeneidad y la igualdad del color. Técnicamente, y apoyándose en unas dotes naturales incuestionables, todo o casi todo funcionaba, pues la emisión era normalmente muy correcta y canónica, con un buen asentamiento en la columna, tanto en graves como en agudos, sorteándose con habilidad y común facilidad los escollos del paso sin que se produjeran, como suele suceder en la mayoría de las voces oscuras, diferencias de posición en cuanto a la direccionalidad y al apoyo del aire (diferencias que son las que normalmente provocan las desigualdades en el color).


La crítica que tuvo ocasión de escucharla a lo largo de sus años de actividad no llegó a ponerse totalmente de acuerdo en cuanto a la verdadera naturaleza del instrumento. Pueden recogerse algunas opiniones autorizadas que, en cualquier caso, señalan la importancia de sus propiedades. Percy Carter, comenta-



Rubio tenía una voz de difícil encaje.

rita del londinense **Daily Mail**, escribía: «Su voz es de una calidad poco común, de una enorme vitalidad y posee uno de los timbres más bellos que se puedan oír». El crítico de **Depeche du Midi**, de Toulouse, exponía: «Voz de soprano, con timbre aterciopelado, rica en sonoridades graves, que posee la médula y el color de una «mezzo», pero que sube, se aclara, se aligera, se tiñe de una sombra deliciosa para culminar en el magnífico brillo de un agudo ancho, vibrante y generoso». Por su parte Dominique Machuel exponía que el arte de la cantante consistía en saber «modular su voz entre matices de lo más opuestos y con un timbre muy variado en su color. ¡Qué fuerza de voz en los pianísimos, qué timbre capaz de sostenerse, sin extinguirse! Pero al mismo tiempo ¡qué brillo en la fuerza y en el agudo!, ¡cuánta generosidad en la interpretación!». El **Express**, de Viena, indicaba que poseía «una maravillosa voz natural, un mezzosoprano suave, con extraordinario sonido en los bajos y en el centro». El **Neue Tageszeitung**, de la misma capital, destacaba «el extraordinario sonido de esta soprano que, aparte de su plenitud y brillo en los agudos, tiene un registro de excelsa categoría verdaderamente fascinador. La técnica es perfecta y la recitación muy cultivada, pero jamás artificial».

Como vemos, la mayoría de las opiniones coinciden en destacar la calidad, la amplitud y la belleza del timbre, así como la anchura y la intensidad. Sin embargo, no se ponen de acuerdo en cuanto al tipo de voz. Cosa que, después de todo, no debe considerarse tan importante, ya que a ella la que poseía le servía para, en base a una técnica sobria



OPÉRA DE MONTE-CARLO
Sous le Haut Patronage de
 S. A. S. LE PRINCE RAINIER III DE MONACO
 Directeur: Maurice BESNARD

MARDI 25 FÉVRIER 1958, en soirée à 20 heures 30

CARMEN

Opéra en quatre actes
 Livres de JEAN MEILLAN et L. HALÉVY
 sur de la nouvelle de PROSPER MÉRIMÉE
 Musique de GEORGES BIZET
 L'ouvrage sera donné avec les records de CHARLES GUIRAUD

Carmen	M ^{me} CONSUELO RUBIO
Micaëla	ANNIE LAURENS
Frasquita	VIVIANE BARTHÉLEMY
Mercedès	JOSYF GAZON
Don José	MM. RICHARD MARTELL
Escamillo	ERNEST BLANC
Dancette	JEAN-PIERRE LOMBARD
Remendado	ROGER COPPINI
Zuniga	GUY GRINDA
Morales	HENRI BODINI
Lillas Pastia	DANIEL NAIME

Chef d'Orchestre: M. JEAN FOURNET
 Chef des Chœurs: M. ALBERT LOCATELLI

Dimanche 2 Mars, en matinée à 15 heures
 Mardi 4 Mars, en soirée à 20 heures 30
 Pour le centième anniversaire de la naissance
 de Giacomo PUCCINI

TURANDOT
 M^{me} LÉONIE RYSANÉK, GIULIETTA MAZZOLENI
 MM. CARLOS GUICHANDUT, IVO VINCIG
 RENATO CESARI, GIULIO SCARINCI, VITTORIO PANDANO
 Chef d'Orchestre: M. GIUSEPPE RIVOLI

Programa de la ópera Carmen (1958)

y segura, verter, sin ningún tipo de amaneramientos, sus concepciones musicales a lo largo de un ancho, amplio y variado repertorio, que abarcaba tanto partes de soprano lírico como de soprano dramático, pasando por las de auténtica «mezzosoprano» o las de soprano lírico-dramático. Naturalmente, se incluían «lieder» de diversos autores y también oratorios y cantatas, de Bach a Honneger.

Si hubiera que definir, a ultranza, el instrumento de Consuelo Rubio, habría que hablar probablemente de una soprano lírico-dramática. Su timbre, como se ha dicho, poseía una atractiva pastosidad, aunque carecía de brillos e irisaciones metálicos. El volumen y la anchura —que exigen un mayor esfuerzo, un mayor *gasto* en instrumentos que los poseen— podía hacer que, en ocasiones, los ataques tuvieran un punto de aspereza, un punto de desabrimiento y que, en determinados momentos, la pureza tímbrica se perdiera, quedando el sonido un poco *cogido* en la garganta y faltándole, por tanto, la redondez y la colocación idóneas. Ciertas dificultades podían presentarse también a la hora de frasear en la zona aguda, cosa lógica considerando igualmente la magnitud de la materia, cuya flexibilidad y elasticidad no pueden ser ilimitadas. Quizá por ello las medias voces, normalmente logradas, no conseguían la pureza y la penetración perfectas. Quizá por ello también, a pesar de la

corrección y justeza del fraseo, no se llegaba siempre a la máxima exquisitez y delicadeza en los acentos, como otras cantantes (léase Scwarzkopf o De los Angeles, arriba citadas), dotadas de instrumentos más ligeros y por ello más elásticos, podían alcanzar. Pero la concisión en la exposición de las frases, el equilibrio y claridad fonéticos en la pronunciación, la continuidad en la línea musical e interpretativa, la total falta de amaneramiento, hacían que el canto de Consuelo Rubio tuviera una solidez, una corrección y una concreción musical incuestionables, aun cuando pudiera desearse, en determinadas ocasiones, una mayor efusión o un mayor intimismo (pensemos, por ejemplo, en la «Margarita» de **La condenación de Fausto**). Estas características la hacían una excelente intérprete de un parte tan difícil como la de «Alceste», en la que podía brillar la claridad de su fonética y hacer gala de su buen francés, y en la que la solidez y extensión del instrumento quedaban perfectamente resaltadas. Su visión, verdaderamente clásica, hacían justicia a lo escrito por Gluck, y continuaba, instintivamente, la línea de una cantante francesa, quizá más sutil, famosa en este papel: Germaine Lubin, que, a su vez, continuaba la estela prodigiosa de la Litvinne. Determinadas irregularidades y dificultades en el fraseo en zona aguda, y concretas faltas leves de afinación no empañaban una interpretación que, por

muchos conceptos, habría que calificar de magnífica, y en la que las cualidades de la voz de la cantante española podían expresarse al máximo. Como podían hacerlo en **Carmen**, otra de las óperas de las que el disco nos ha dejado muestra, a la que, aparte de las características expuestas, podía prestar un españolismo de la mejor ley, un contenido erotismo y una gracia controlada, si bien pudieran echarse en falta algunas dosis de matización psicológica (escena de las cartas, por ejemplo).

En el mundo de la canción española, de la que también nos han quedado algunos registros (**canciones playeras**, de Esplá, entre otras), Consuelo Rubio, haciendo gala de una notable facilidad para amoldarse a los más diversos estilos, prestaba claridad de dicción, contraste y línea, no exentos de cierto gracejo.

Dentro del panorama español, no hallamos una voz que posea las características de la de Consuelo Rubio. Victoria de los Angeles es más claramente una soprano (aunque no deje de tener unos graves dotados de anchura y pastosidad) y es, evidentemente, más exquisita y refinada. Teresa Berganza, más joven, una «mezzosoprano acuto», posee un timbre más luminoso y un mayor vibrato; también una mayor gracia expresiva, y su repertorio es mucho más estrecho. Montserrat Caballé es, ahora, una lírico-«spinto», con propiedades vocales muy distintas: timbre más bello y color más desigual. Tampoco encontramos en las antiguas sopranos españolas nada que nos adelante el fenómeno Rubio. Ni la de Hidalgo, ni la Barrientos, por citar sólo dos, dada la ligereza de su timbre, podían hacerlo. Tampoco la Supervía, «mezzosoprano acuto», precedente de la Berganza. Modernamente, aunque con voz de menor entidad y belleza, quizá pudiera citarse a otra cantante hispana coetánea de nuestra protagonista: Toñi Rosado. Habría que remontarse unas cuantas décadas hacia atrás y, buscando en el archivo de la historia, señalar como voces en cierto modo similares —aunque, naturalmente, muy distintas— a la de Consuelo Rubio, la de una Edyth Walker y la de una Margarete Matzenauer, capaces de abordar, desde unas cualidades de mayor penetración y dramatismo, esas partes ambivalentes de «Kundry», «Ortrud», y, al tiempo, una «Isolda» o una «Brunilda», sin dejar por ello de atender una «Salomé» o una «Elektra». Precisamente Consuelo Rubio tenía en repertorio la primera de estas dos obras strausianas, como tenía los papeles líricos de Wagner, el «Dido» de Purcell, la «Liu» de **Turandot**, la «mezzo» del **Barbero**, la «Margarita» de la **Condenación**, la «Magdalena» de **Andrea Chenier** o la «San-tuzza» de **Cavalleria**.



Dentro del panorama español, no hallamos una voz que posea las características de la de Consuelo Rubio.

Por Marisa Manchado

Entendemos la música como un medio del cual nos servimos para expresar-comunicar algo a alguien. Nos valemos así de un determinado material cuyos diferentes elementos se encuentran ordenados en torno a un criterio ya prefijado, induciéndonos a hacer, decir, pensar, sentir,... algo.

Si hablamos de elementos, hablamos de signos. Si decimos que hay que ordenarlos y establecer un cierto criterio, nos estamos refiriendo sin duda a un código o sistema. Y desde un punto de vista estructural y semiológico, solamente con que exista tal sistema de signos se puede hablar de la existencia de un lenguaje. Podríamos añadir que es nece-

música, porque es aquí donde se nos manifiesta su estructura sintáctica.

El tiempo subjetivo, la duración psicofisiológica del tiempo, justamente por su percepción inmediata y su carácter inaprensible, no posee un código de signos musicales, entendiendo por éstos la sintaxis musical (alturas, duraciones, dinámica, etc...), por lo cual no posee un sistema analizable desde el punto de vista de la expresión, aunque sí lo sería desde el punto de vista de la Motivación y de la Respuesta, esto es, desde un punto de vista psicológico. E indudablemente también desde el punto de vista sociológico, pero de ninguna manera desde un ángulo óptico sintáctico-musical. Remito a la lectura de Boulez **Penser la musique aujourd'hui...** basar sistemas musicales sobre criterios exclusiva-

decidimos....?; el sonido de un río ¿es música porque nosotros, o yo, o tú queremos que así sea, o porque *en sí* es ya música?; y si cualquier fenómeno sonoro es música, lo hayamos ordenado nosotros o no, ¿a qué tipo de lenguaje pertenece, en cuál lo podemos encuadrar?

Con estas preguntas se nos abre un interesantísimo y enorme abanico de teorías y prácticas, aunque en principio no era éste el objetivo de mi trabajo y solamente lo enuncio apuntando estudios futuros. Aquí solamente me referiré al fenómeno sonoro provocado y ordenado (o desordenado) voluntariamente por nosotros.

Es un viejo problema el de la semántica de la música, pero quizá hasta hace muy poco no ha sido abordado con el suficiente rigor y cientificidad. Por otra

Música, Lenguaje...



saria o conveniente una coherencia interna en esta ordenación de elementos (signos), y que esta coherencia vendría dada por la *Norma*. Más adelante hablaré sobre los dos tipos de *Norma* que a mi juicio existen, pero no perdamos de vista que ésta es una categoría «a posteriori», no necesaria para que exista un lenguaje.

La música es un medio de expresión temporal, ya que su desarrollo única y exclusivamente puede darse en esta dimensión, que constituye su parámetro principal. Distinguiré dos tipos de tiempo: aquel subjetivo e individual, y aquel objetivo y colectivo.

El tiempo subjetivo es el tiempo constituido por el tiempo psicofisiológico del oyente, es *mi* tiempo; y estos factores son muy complejos: periodicidad de las ondas cerebrales y de los ritmos orgánicos, capacidad de la memoria, poder de atención, y, quizá el más importante, el carácter *visceral* del oyente, que está íntimamente relacionado con el ritmo cardíaco, respiratorio, etc. Todo esto condiciona absolutamente el *cómo* yo vaya a percibir eso que está sucediendo en el tiempo objetivo.

El tiempo objetivo sería esa serie ilimitada de sonidos, físicamente realizables, que cada sistema establece. Y es precisamente en este tiempo objetivo, común a todos los oyentes, donde reside el poder codificable y analizable de la

mente musicales..., para mayor comprensión de este tema.

Pero en este tiempo objetivo no solamente estamos en disposición de estudiar su estructura sintáctica, sino también la semántica (a qué objetos son aplicables los signos que ahí aparecen), y su estructura pragmático-social (qué relación se establece con los intérpretes de estos signos, con sus receptores, en qué circunstancias se producen, etc...).

¿QUE TIPO DE LENGUAJE ES LA MUSICA?

¿Dónde podríamos encuadrar el lenguaje musical? ¿Toma sus elementos formales y sintácticos de la naturaleza, del entorno sonoro, y lo que expresa, por tanto, puede ser traducido mediante los mismos elementos de los cuales ha tomado su origen, o, por el contrario, estos elementos que conforman su morfología y su *sintaxis son absolutamente convencionales y, por lo tanto, no pueden expresar nada fuera de sí mismos?* (un ejemplo evidente de este tipo de lenguaje es el actualmente hablado). Todas estas cuestiones nos llevan automáticamente al problema del significado, de la semántica, del *contenido* y *la forma*; pero también nos llevan a plantearnos *cuándo algo es música*; ¿cuando nosotros lo

parte, el problema viene planteándose fundamentalmente a partir del Romanticismo, época en que el enriquecimiento del código llega a tal complejidad que el oyente termina por no conocerlo, y, por lo tanto, por no comprender qué es lo que está sucediendo. Consecuencia de este estado de cosas: se aplican categorías extramusicales a expresiones única y exclusivamente musicales. Quizá otra consecuencia sea la catastrófica idea de asociar sintaxis musical con leyes armónicas, consecuencia que aún hoy sufrimos. Y un desgraciado intento de este tipo lo tenemos en el libro de Derick Cooke, **The language of music**. Para Cooke, la música tonal y las leyes de la armonía representan la única posibilidad para la música. La música no tonal ni siquiera hay que tenerla en cuenta, ya que la tonalidad es un hecho *natural*, pues como todos sabemos se fundamenta en el fenómeno acústico de los armónicos superiores. Una vez dejado bien claro el carácter natural de la música tonal y el no natural de la atonal (y cabría suponer también de todas las otras músicas que no se rijan según las leyes de la armonía), pasa a un exhaustivo *análisis* de lo que podría ser el vocabulario musical, compuesto por términos fijos y recurrentes, unívocamente interpretables. Demasiado ingenua y, al mismo tiempo fatigosa, esta labor de asociar un vocabulario musical al verbal.

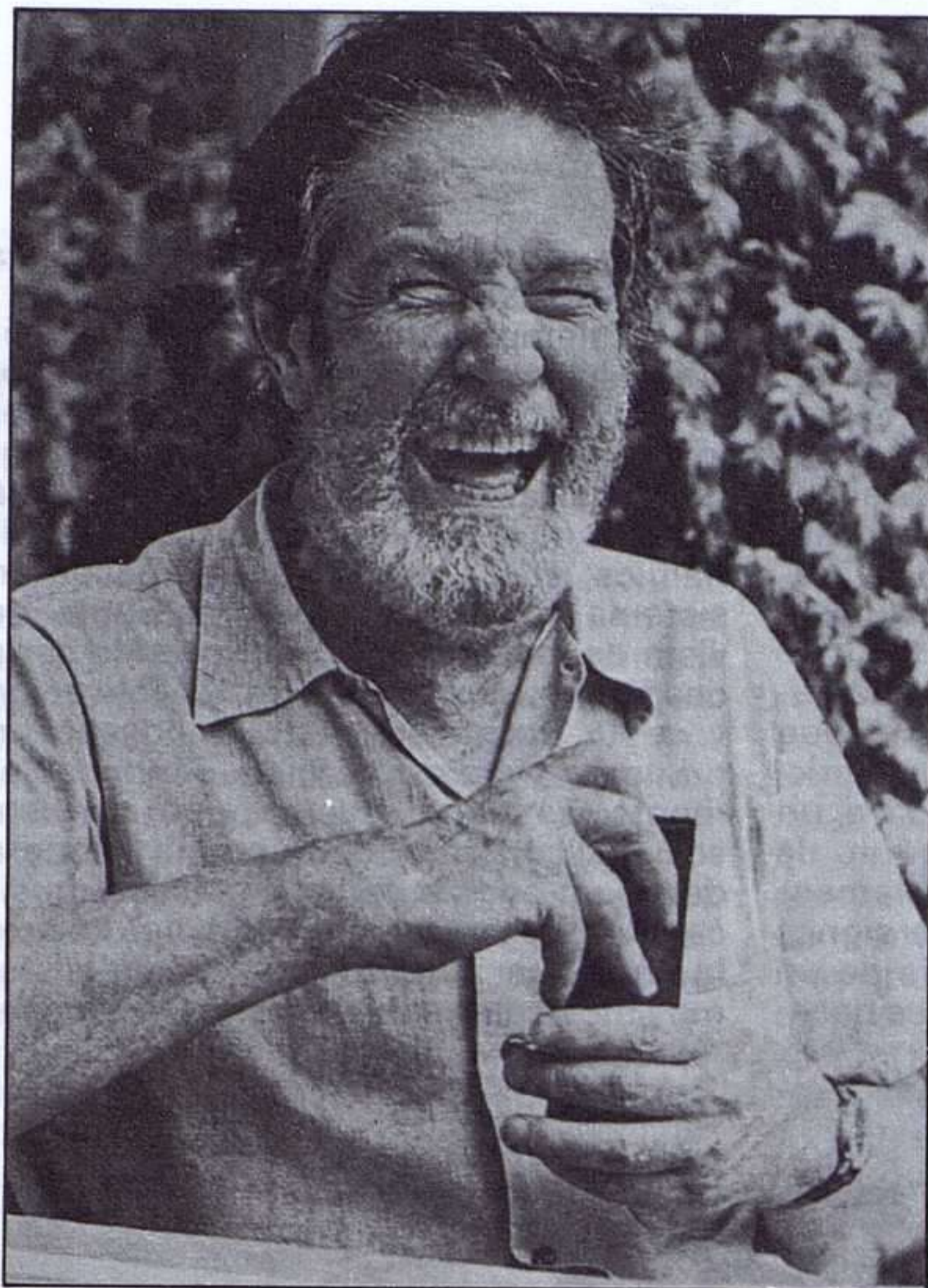
EN TORNO A LA SEMANTICIDAD

Algo en lo que parece que todos estamos de acuerdo es en que las relaciones fundamentales en la música vienen dadas por el carácter de sus contrastes, esto es, por el conjunto de «*tensiones y relajaciones*» (¿por qué no utilizar estos términos?); tensiones y relajaciones, más o menos sutiles, que tejen el discurso musical con mayor o menor interés (calidad formal y expresiva) según las expectativas se vean cumplidas o no. La música no posee un vocabulario. Incluso los formalistas más estrictos admiten que la música transmite un mensaje, indeterminado quizá, pero inexpressable e intraducible a palabras. Lévi-Strauss (*Lo crudo y lo cocido*), ya dice que la música es entre todos los lenguajes el único que posee los caracteres contradictorios de ser al mismo tiempo *inteligible, pero intraducible*; «*El contenido obtiene su realidad de su estructura y lo que llamamos forma es la puesta en estructura de las estructuras locales en que consiste el contenido*».

La música es el lenguaje del tiempo. Para que esto suceda se necesitan unas fuentes sonoras que provocan la llegada a la realidad de objetos sonoros que antes no existían y que modifican de alguna manera la conducta del que escucha al producirse una transformación del entorno sonoro. ¿De qué manera sucede esto? Mediante dos procesos: primero, estableciendo cuáles son los parámetros que rigen este tiempo musical (*significantes*), y segundo, *determinando de una manera previa* la organización de los significantes, dotándolos así de una *estructura sintáctica*. Los parámetros (*significantes*) serán: una *altura* determinada o indeterminada del sonido, una *duración*, y una cualidad o cualidades *tímbricas*; y la combinación de los tres: el poder de *densidad* de los mismos. ¿Y cuál sería esta determinación previa de la organización de los significantes? Pues a esta organización previa la llamaremos «*Norma*»; y aquí distinguiremos los dos tipos que había apuntado al principio del trabajo. Una «*Norma externa*» o forma exterior ya prefijada que aceptamos todos de común acuerdo para poder entendernos, y donde, a mi juicio, lo que existe es una capacidad *significativa*, pero no comunicativa ni expresiva. Para que exista tal capacidad de comunicación es necesario que se dé una «*Norma interna*», esto es, que la norma se viva como una forma individual de organizar el material.

A mi juicio, sólo existe capacidad creadora y comunicativa si la normativa que rige esta ordenación es interna.

Y después de esto, al menos, se puede llegar a una conclusión: que el significado de la música emerge del propio juego de relaciones de sus elementos (*significantes*). Que su código de signos, por su carácter convencional y arbitrario, no expresa nada fuera de sí mismo, y que la música, suponiendo que pretenda decir algo acerca del mundo externo, tendría que hacerlo, al no disponer de un vocabulario musical traducible al verbal, exclusivamente mediante elementos sonoros sacados del entorno al cual nos queremos referir, y modificarlos o no según nos diga nuestra «*Norma interna*». Pues lo que no podemos olvidar es que dentro de ese que llamamos hábitat, o



John Cage: «Hay que dejar que los sonidos sean sonidos. Ya que no deben ser portadores de una idea, o de una asociación, o de lo que sea».

entorno físico, o medio, etc... existe una realidad sonora perfectamente conjugada con la realidad visual, táctil, olfativa, etc.

EL LENGUAJE DE LO INEFABLE

Teniendo en cuenta que el lenguaje musical no trata de imitar la naturaleza (lo cual no impide reconocer que en sus orígenes, como por otra parte casi todos los signos, surgiera de una imitación lo más aproximada posible al exterior), y aun sabiendo que su código es arbitrario y convencional, deberíamos recapacitar acerca de otra posibilidad de entendimiento del discurso musical.

Podría suceder que el lenguaje musical sí pudiera referirse a algo extraño a sí mismo, y en este caso la única posibilidad que nos queda es considerarlo como el lenguaje de lo inefable. Pero entonces el nivel de entendimiento se realiza en un plano *diferente* al racional: esto es, en un nivel más bien intuitivo y sensible. A este conocimiento desprovisto de lo racional habría que añadirle un significado simbólico. Este es el nivel de conocimiento que Jean-Jacques Nattiez llama *nivel estético (Fondements d'une sémiologie de la musique)*, al cual pertenecen muchas de las músicas de otras culturas. En nuestra cultura, nos guste o no, el desarrollo ha ido por el camino de lo racional, dejando muy en segundo plano el conocimiento intuitivo, y es por esto por lo que es nuestra música se impone la necesidad del conocimiento del código que se utiliza, si queremos «comprender» lo que se nos dice.

ESCUCHAMOS, «ENTENDEMOS», PERO ¿COMO?

Y aquí entramos de lleno en el problema de la *falsa comprensión* que sufre el discurso musical, hecho claramente manifiesto, sobre todo, desde que la sin-



taxis musical pasó del ordenamiento tonal de los elementos al ordenamiento atonal o libre de los mismos, dando prioridad a la norma individual. El hecho de que el discurso musical esté dotado de coherencia no depende de la aceptación rigurosa de la norma colectiva o incluso de la individual, sino del conocimiento que se tenga de la sintaxis y morfología que en cada momento se decida usar.

La música es un fenómeno cultural, está inserta en los hábitos del hombre y en los distintos tipos de sociedad que él ha creado. Volvamos a la función simbólica y al conocimiento estético de algunas músicas. «*La producción musical de las culturas exóticas pertenece a aquel tramo de la evolución en que ningún fenómeno sonoro se encuentra aislado y separado de las tensiones comunes de toda la colectividad, de los sentimientos y de las ideas de cada uno de los miembros de la comunidad; ningún sonido se concreta sin un impulso interior. Y algo más aprenderemos de ellas: que no existe un solo camino, sino muchos, y que la música, más estrechamente enraizada en la manera de sentir y de actuar del hombre que cualquier otra de sus exteriorizaciones, es tan variada e infinita como la vida misma.*» Transcribo esta larga cita de la **Musicología comparada**



Manolo Escobar: música de consumo.

de Curt Sachs, ya que, además de aclaratoria, me sirve de introducción a lo que yo llamaría los tres grandes tipos de músicas.

- 1) Músicas que no participan de la evolución occidental, y que, por lo tanto, se mantienen en el nivel de comprensión estético.
- 2) La llamada música *culta*, cuyo conocimiento del código yo casi diría que se hace inevitable si no queremos caer en lo que antes he denominado falsa comprensión.
- 3) Música de consumo o música de poder, cuya finalidad más cercana es el consumo y el encubrimiento de determinados casos de alienación, músicas cuyo desarrollo va paralelo al sistema de producción capitalista.

La función del primer grupo de músicas que he citado es simbólica, de ritual, sagrada en muchos casos; la comprensión de su código tiene lugar en un nivel intuitivo.

En cuanto a la llamada música *culta*, su evolución va pareja a la de la cultura europea, y para hacer una pequeña introducción sociológica necesitaríamos un mínimo estudio de la ciencia, las artes, y la cultura de estos más de dos mil años de historia. Todo esto sería necesario para comprender que, con la evolución, el sistema de signos, se va complicando cada vez más, lo que supone que el pequeño grupo al que éste se dirige se va reduciendo. Al hacerse más complejo el sistema, su lenguaje se aleja del oyente al que se supone se dirige.

Nuestro momento actual es una herencia directa del siglo XIX; si entonces se dió la falsa comprensión, ahora, debido al cambio de sintaxis, es aún más frecuente; si entonces no se entendía el código tonal-funcional, debido a las libertades que «*últimamente se tomaban*», cómo se va a entender el momento actual, que en el campo de la música es el de la gran libertad, el de las infinitas posibilidades...

Y en cuanto al tercer tipo de músicas, entramos de lleno en el campo de la sociología musical.

COMO SE USA Y QUIEN LA USA

Las grandes multinacionales, las ocho horas de trabajo, cuatro de desplazamientos diarios, las ciudades monstruo, la población que sobrevive hacinada en bloques-dormitorio y todo el capital que esto genera; el consumo del ocio, el consumo de la llamada cultura, su cultura, el consumo, el consumo, y el

consumo, en una palabra, la integración o el rechazo. Y el sistema utiliza los medios a su alcance, que son todos, o casi todos, para conseguir asimilar el más pequeño brote de disensión, de protesta. Y así surge la música de entretenimiento, con los diferentes apelativos que en cada momento le sean puestos. El hombre moderno vive en la angustia, en el miedo, en el desorden, en la docilidad sin protesta, y estos huecos sirven para ser rellenados por esta música. Su única función es de huída del vacío y horror que arrastra su existencia. Ya nadie habla, y por lo tanto no escucha, a veces ni siquiera oye.

«*Nos invaden los ruidos y controlarlos no es imponer el silencio banal, sino un silencio sonoro. En una sociedad en la que el poder es tan abstracto que ya no puede ser tomado, en la que la peor de las amenazas es la soledad, no la alienación, la conformidad con la norma se convierte en goce de permanencia; la aceptación de la impotencia instala el confort de la repetición.*» Jacques Attali: **Ruidos.**

Esta música no es inocente, como tampoco lo es la elección de una sintaxis determinada o de una forma; éstas guardan una relación directa con la utilidad que a esta música le queramos dar, pues no podemos olvidar que la música se ha convertido en algo útil y necesario. Esta música no es más que una forma de dominar *los ruidos tensos de la vida*. Un ejemplo casi grosero de esta «*utilidad y necesidad*» lo tenemos en la existencia de la Muzak.

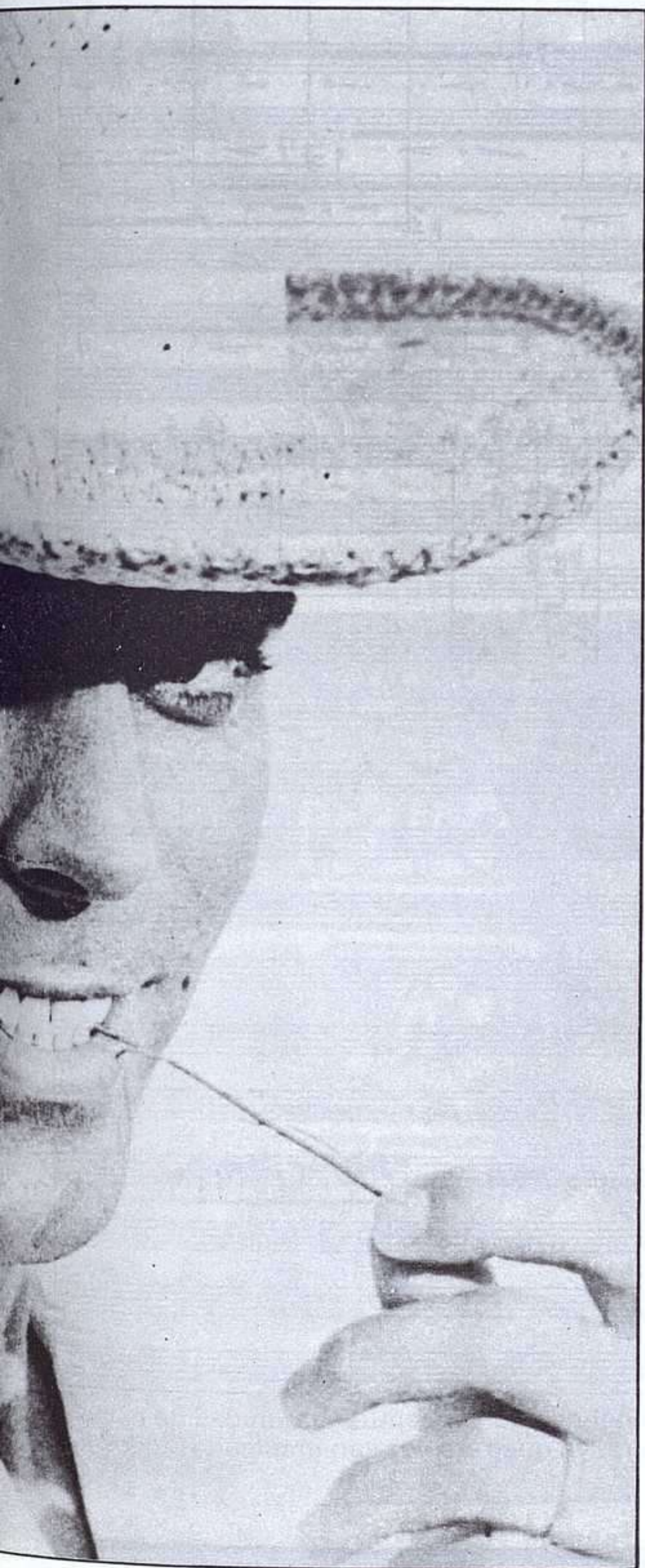
Todo el sector de la población al que va dirigido este tipo, o más bien estos diversos tipos de música, rechaza, automáticamente la música *culta*, buscan en su *tiempo libre* algo que se asemeje de algún modo a su cotidiano proceso laboral. «*El omnipresente odio contra todo lo complicado es un síntoma de regresión controlada y dirigida*». Pero debemos entender que la actual incapacidad de este sector por entender lo *complicado* es una herencia de su exclusión forzosa de la cultura.

Y por otra parte, tenemos al llamado público de concierto, de música seria, que tampoco entiende *su música*. Más bien la utiliza como estandarte de poder, como símbolo de clase. El público de concierto en la actualidad juzga más que goza. La música se convierte en un pretexto para la afirmación de su cultura. «*El concierto es la mediocridad camuflada en el sucedáneo de fiesta*».

Es decir, si por una parte encontramos un público que no entiende lo que se le dice, ni le interesa aprenderlo, por otra, hay público que consume una pseudomúsica.

Así, pues, si queremos que la música sirva para expresar algo, resulta imprescindible el conocimiento del código que se está utilizando, que no es susceptible de ser explicado mediante otro lenguaje. Es decir, hay que conocer todos los elementos de la sintaxis musical, en el nivel de la vida cotidiana. Ese conocimiento excluye cualquier aplicación de categorías extramusicales a lo que es exclusivamente musical.

«*Hay que dejar que los sonidos sean sonidos. Ya que no deben ser portadores de una idea, o de una asociación, o de lo que sea.*» John Cage.



Música contemporánea

Pablo Rivière:

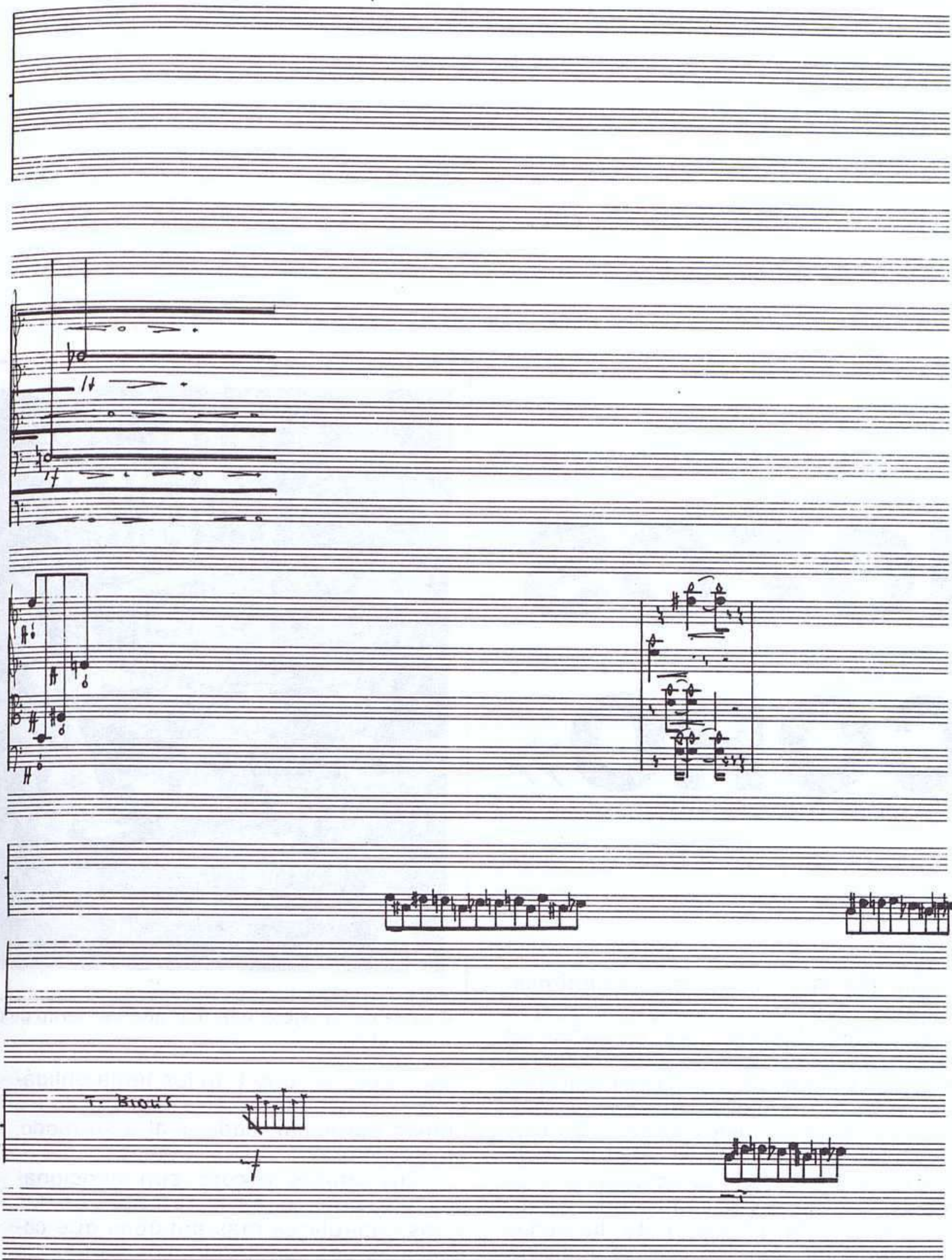
CARTAS DE AMOR A COLOMBINA

Por José Manuel Berea

Este título marca la reaparición pública de este músico madrileño, nacido en 1951, tras su alejamiento por algún tiempo de la creación activa y su profundización en el estudio de la música tradicional. Esta circunstancia planteaba ya un primer interrogante previo a la escucha: ¿reencontraríamos aquí al Rivière cuya personalidad, original y renovadora, tanto interés suscitó hace varias temporadas o se habría operado un cambio general de ideas, una drástica ruptura con el pasado? El conflicto se resuelve en términos nada esquemáticos. Hay, ciertamente, un enriquecimiento del lenguaje que se manifiesta en diferentes aspectos, pero también una imaginación sonora que no es precisamente nueva en este autor, por lo que bien puede hablarse de una evolución controlada y sujeta a los condicionamientos del proyecto en cuestión. Se trataba de una composición destinada a concurrir al Premio «Italia» 1981, en representación de Radio Nacional de España, y este hecho es el que ha movido a Pablo Rivière a utilizar las posibilidades propias al medio radiofónico, que él conoce a fondo por motivos profesionales. El resultado, **Cartas de amor a Colombina**, es un trabajo concebido para ser escuchado exclusivamente a través de la radio, ya que sus características técnicas hacen inviable cualquier interpretación en directo de la partitura. La parte de campanas, grabada en la iglesia segoviana de San Miguel de Bernuy, y algunos efectos sonoros como el ruido de agua y un fragmento pianístico reproducido al revés, confirman lo dicho.

Las **Cartas...** están escritas para coro, dos recitadores, trompeta, dos trompas en do, dos trombones, dos violines, viola, violoncello, órgano, piano, percusión y las ya mencionadas campanas. Hay una parte literaria, formada por unos poemas amorosos del propio Rivière y por los **Sonetos V y XXIII** de Garcilaso de la Vega. Esos poemas guardan una estrecha relación con los toques de campanas que escuchamos, pues lo que en el texto es tiempo verbal en pasado, presente y futuro, encuentra su respectivo equivalente en los toques de Clamor, de Rebato y de Vísperas. De esta manera, el autor entiende la composición como el acto de recorrer un itinerario que nos lleva del ayer al mañana, algo que viene

La obra de Pablo Rivière, caracterizada por la homogeneidad conceptual, la unidad de estilo y una limitación consciente de la potencialidad sonora, ya que rara vez son empleados todos los elementos vocales e instrumentales.



Rivière, alejado algún tiempo de la creación activa, vuelve con un lenguaje enriquecido.

a estar muy cercano a la naturaleza misma del hecho musical. Las campanas cumplen, pues, una función estructural con una doble dimensión: como elemento de comunicación y participación social y como objeto resonante de incalculable valor acústico. Y es esta energía la que impulsa todo el discurso sonoro, en el que los armónicos naturales de las campanas y las formaciones acordales tradicionales se oponen, contrastan o superponen con un grado variable de elaboración.

El tratamiento vocal es distinto para los poemas de Rivière, que son leídos por los recitadores, que para los sonetos de Garcilaso, encomendados al coro en una gran simultaneidad de versos, que hace deliberadamente ininteligible su significado. No puede hablarse de música sobre un texto, sino de una fecunda convivencia entre ambos, un complejo entramado de relaciones físicas e intelectuales en continua transformación.

La homogeneidad conceptual, la unidad de estilo y una limitación consciente de la potencialidad sonora, pueden definir bien la escritura musical de las **Cartas...**, contra lo que pudiera hacer pensar la magnitud de los elementos vocales e instrumentales puestos en juego, que rara vez son empleados a pleno rendimiento. El coro canta casi siempre sobre notas tenidas, con ligeras variaciones de altura o afinación, y adquiere un papel protagonista con la interpretación de un bello madrigal que aparece solitario hacia la mitad de la obra. Los metales usan con profusión la sordina en notas de larga duración y en pasajes tan interesantes como un contrapunto de los dos trombones con acompañamiento alternado del resto del conjunto. La percusión actúa siempre en consonancia con las demás partes instrumentales, mientras que el órgano combina las notas largas con los grupos melódicos y los acordes repetitivos. La cuerda aporta una extensa gama de recursos tímbricos, convirtiéndose en muchas ocasiones, como el piano, en una suerte de espejo armónico de las campanas.

La grafía de la partitura es métrica-mente abierta, no hay compás, salvo alguna que otra excepción, no hay apenas figuras, pero las referencias temporales quedan explícitas con absoluta claridad. La duración de las notas reflejada en la mayor o menor longitud del trazo que las acompaña, los anillos individuales y colectivos, los grupos de valor aleatorio y las notas indeterminadas en ciertos fragmentos corales nos informan de un grafismo que, si bien no se propone el rigor como meta, sí logra una indiscutible eficacia en el momento de transmitir la idea musical. En este punto se hace obligado mencionar la versión que pudo escucharse en las antenas de Radio 2, de RNE, dirigida por José Ramón Encinar, al tratarse, como queda dicho, de una producción irreplicable en público.

Cartas de amor a Colombina, siendo una música sugerente y diáfana, prescinde de un factor tan decisivo como el de la representación, pero no por ello pierde calor y emotividad su audición. Aunque sería difícil, en verdad, que sucediera así, porque, por encima de unas y otras razones, un mismo hilo conductor nos remite siempre a ese viejo campo, no muy hollado, de la ternura, el sueño y la pasión, tan queridos de Pablo Rivière.

Musicología

LOS «MOZOS DE CORO»

Por Samuel Rubio

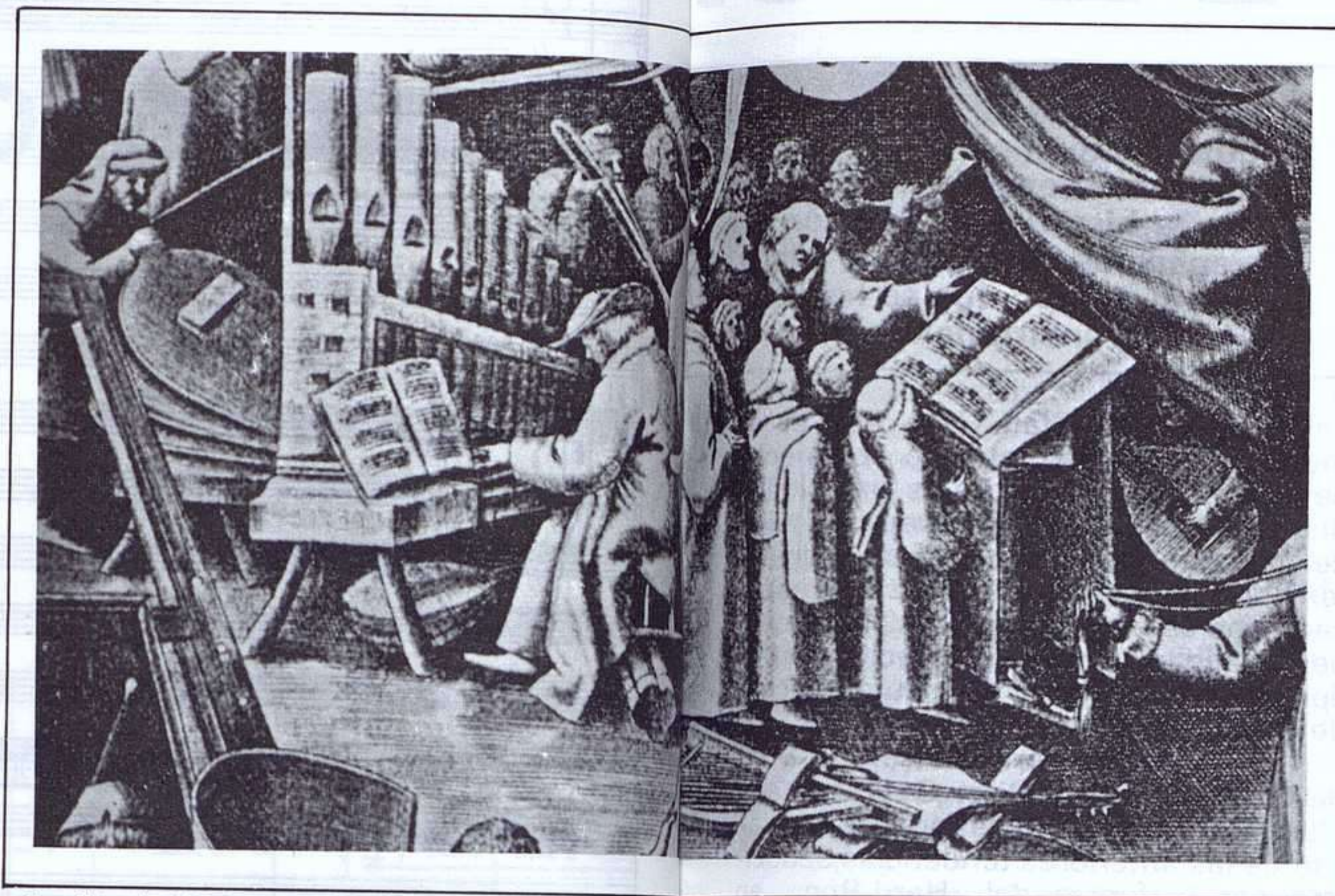
La composición numérica y específica de las capillas musicales españolas, cuya razón de existencia no era otra que la interpretación de la música polifónica en los actos del culto divino, no es suficientemente conocida, derivándose de esto en nuestro días consecuencias bastante nefastas a la hora de cantar la música de los siglos XV y XVI. Tanto es así que, en términos genéricos, no tendríamos reparo en afirmar que su adecuada ejecución está más cerca de los cuartetos, dígitos quintetos, sextetos, etcétera, en los respectivos casos, que de los grandes coros al estilo o nivel del Nacional, del de la RTV, o del Orfeón Donostiarra.

Se componían las capillas de los siguientes grupos: «mozos de coro» y «cantores», además del maestro, todos asalariados, todos con poca o muy escasa estabilidad y todos de número pequeño, aun en los casos de mayor abundancia.

Si bien es cierto que los mozos de coro, de los que vamos a ocuparnos aquí, eran un elemento importante, su presencia no era imprescindible, ya que entre el estamento de los cantores, todos adultos, había los cuatro timbres vocales: tiple, contralto, tenor y bajo. Existían, en efecto, tiples clérigos, tiples casados y, por descontado, tiples célibes, no clérigos. También se daban los castrados, aunque, por las noticias que tenemos, rarísimamente.

Por lo que a los llamados «mozos de coro» se refiere, opinamos que no se especifican y definen correctamente sus clases y, en consecuencia, sus nombres

y finalidad. A ello dan pie, lo admitimos, algunos documentos capitulares que usan indistintamente los nombres de «seise» y «mozo de coro», cuando no los escriben unidos, para referirse a grupos distintos. Sin embargo, si se examinan algunos de estos textos a la luz de otros más claros, se llega a la conclusión de que se refieren a dos categorías de «mozos de coro»: una que comprende, exclusivamente, los propiamente llamados «seises», que son los que el maestro debía tener en su casa, llamados en algunos lugares «cantorcicos»; otra, los «mozos de coro», que en Málaga reciben el calificativo de «grandes» y en Burgos de «beneficiados pequeños», cuya misión era servir de acólitos y otros menesteres en el altar. Aun lo clarifican más las actas de la catedral malacitana cuando concretan su número y destino. Admiten hasta dieciocho, distribuyéndolos de esta manera: dos, para proveer de incienso los turibulos; cuatro, para el altar; ocho, para la misa, y, finalmente, «cuatro seises». Este es el significado que, en nuestra opinión, encierran las siguientes frases de la catedral de León al concretar las obligaciones del maestro de capilla, en 1548: «Lo cuarto, que sea obligado a mostrar a los seises mozos que ha de tener en su casa...»; «lo sexto, que sea de su cargo de buscar los seises mozos de coro susodichos, que son los seises que ha de tener en su casa, los que tengan buenas voces...» Esta sería, pues, la primera categoría de «mozos de coro», por otro nombre «seises». Lo quinto, que en tiempo susodicho muestre a los mozos de coro y acólitos...»; segunda categoría, a los que no se llama «seises»; no se dice que vivan con él; no se le obliga a buscarlos, ni se les exige bue-



Capilla de Músicos con acompañamiento de órgano. Los mozos de coro en primerísimo término, junto al facistol.

nas voces, aunque a todos tenía obligación de enseñar música, porque todos debían participar, cada cual a su modo, en el canto.

Los «mozos de coro» son mencionados por unas u otras razones, en las actas capitulares más antiguas que conocemos, de un modo constante. En 1429 se trata en Palencia sobre el repartimiento y distribuciones que se han de dar a los «mozos de coro»; el año de 1445 se autoriza en Burgos la venta de unas casas pertenecientes o destinadas a su servicio; se hace en Sevilla, el año de 1480, el traspaso de una cantoría a Gonzalo Bernal, «mozo de coro». Es de presumir que, si en los primeros volúmenes de las actas se escribe este nombre, su existencia arranque de muy antiguo.

El número de los «mozos de coro» llamados «seises» solía ser de seis, de ahí el nombre de «seises», según quieren algunos. Seis eran, efectivamente, en Oviedo, Palencia y Burgos, por citar unos ejemplos; cuatro fueron en León, aumentados posteriormente a seis; cuatro eran así mismo en Málaga el año de 1580, según hemos visto antes. En Burgos, donde, al parecer, jamás se habla de «seises», sino de «mozos de coro», se eleva su número a doce el año de 1498, con el fin de que haya holgura para que sirvan en el coro y en el altar, caso paralelo al de Málaga antes mencionado.

La forma de su alistamiento abunda, al menos algo, a favor de la distinción que acabamos de sentar. Para reclutar a los «seises» o «cantorcicos», especial-

mente destinados a canto, hacían los maestro grandes viajes fuera de su circunscripción. Francisco Guerrero emprendió varios con este motivo. Debido al frecuente «vagar» de los maestros y cantores por las más apartadas capillas y regiones sabían todos muy bien dónde había «seises» con «buenas voces». Sin embargo, su admisión estaba reservada al cabildo, previa una audición a fin de poder juzgar sobre sus aptitudes: «Y cuando nuevamente trajere alguno de los dichos «seises», los presente en el cabildo y canten en él para que (si a) los señores del dicho cabildo les pareciere que se reciba, le reciban, y sino, se vaya.» Los «mozos de coro», no «seises» propiamente dichos, y, a veces, también éstos, se presentaban solos, o acompañados por alguna persona mayor, a solicitar la plaza. En todo caso, debían ser examinados por una comisión nombrada al efecto por el cabildo, comisión que solía estar integrada por el sochantre, el maestro de capilla y algún canónigo. Las actas de Málaga especifican las materias del examen: doctrina cristiana, leer, escribir y ayudar a misa, materias más propias de niños mayorcitos que de infantillos. A

éstos tenía el maestro obligación de enseñarles tales disciplinas.

Los «seises» vivían con el maestro de capilla, aunque en esto se dieron muchas alternanzas, quien tenía que preocuparse de su alimentación, vestido, disciplina y buena crianza. A veces, sobre todo, en la vejez, disfrutaba de un ayudante, tan poco perseverante como él, para cumplir tan enojosa tarea. Los gastos de estos niños corrían por cuenta del cabildo; además del salario, eran obsequiados por éste, en casos de necesidad sobre todo, con donativos, como ropa, etcétera. En mayo de 1534, son corridos en Oviedo, «vista la extrema necesidad», con dos ducados de la mesa sendos mozos de coro.

También se menciona, de vez en cuando, otro encargado de los «mozos de coro». Así, por ejemplo, en 1527, es retribuido, en Burgos, el cantor Juan de Galdámez, «maestro de los mozos de coro», por el buen servicio que hace con ellos enseñándolos y adoctrinándolos. Ocurre esto cuando apenas hace un año que Francisco de Ceballos había comenzado a ejercer de auxiliar de su padre, Rodrigo, maestro de capilla ya decrepito e impotente. Esta misma dualidad se presenta en Málaga el año de 1580, en cuyo 7 de octubre urge el cabildo, en la misma sesión, al maestro de capilla, Pedro Periañez, su obligación de traer limpios a los «seises», enseñarles urbanidad, y de darles lección de canto de órgano, mientras el cantor Blas Roa recibe 10.000 maravedises para que haga lo propio con los «mozos de coro». Se trata, a nuestro entender, tanto en aquel como en este caso, del cuidado, por distintas personas, de cada una de las dos secciones que componían esta casta.

Las enseñanzas que el maestro de capilla, o su ayudante, debía impartir a todos estos muchachos eran: canto llano, en el que han de estar «bonicamente enseñados» en el breve espacio de cuatro meses, si se ha puesto «buena diligencia» en hacerlo; canto de órgano, que se acometerá «con mucha furia», obligándoles a copiar en sus cuadernos, una

vez conocidas las figuras, pausas y ligaduras, dúos, tríos, versos del Magnificat a cuatro, así como «algunos motetes buenos», «porque apuntándolos los mismos niños tienen más conocimiento de ello y más presto se desenvuelven», pasando luego a cantar todo esto «de muy buen aire» y «con toda osadía». «E como los dichos niños estén un poco diestros en el canto de órgano, luego el dicho maestro les ponga en darles lección de contrapunto, porque esto es con lo que se acaban de hacer hábiles...»

La vida de estos «mozos de coro» crecía rodeada de un ambiente desagradable, de indisciplina, de ejemplos poco edificantes. Los cantores, de alegre vivir, eran irrespetuosos en el coro, hablando mucho y profiriendo palabras malsonantes e irreverentes. Si un maestro, Juan Navarro, propina un bofetón a un cantor en Salamanca; si un ministril golpea con su corneta al maestro Vidal de Arce en Palencia, un organista desahoga sus iras en la catedral de Oviedo, usando sus manos, que debiera haber empleado sólo en «tañer», para «herir», no teclas sino el rostro de un pobre «mozo de coro». Su inestabilidad era tan grande como la de los maestros y cantores, con el grave inconveniente, capaz de desanimar a cualquier maestro, de que con estos muchachos siempre se estaba comenzando de nuevo. Por esta razón en algunas catedrales se estipula una especie de garantía, que liga al fiador del aspirante a «pagar a la iglesia un tanto» en el caso de que éste se vaya antes de cumplir cinco o seis años de servicio.

BIBLIOGRAFIA

Catálogos de las catedrales de Castilla, de J. López Calo; libros y artículos de Lloréns, Llordén, Preciado, Calahorra, Ayarra, Climent, Piedra, Casares, J. M. Alvarez, R. Mota, entre los modernos; Eslava, Pedrell, Rubio Piqueras, H. Asuncion, Artero, entre los de la generación primera.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas
La casa más burlada en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

LA ENSEÑANZA DEL SAXOFÓN

Por Pedro Iturralde

Los primeros especialistas del saxofón soprano fueron Johnny Hodges (más conocido como altista), Otto Hardnick y, sobre todo, Sidney Bechet, que fue uno de los pocos que persistieron tocando exclusivamente el soprano hasta su muerte. El soprano se usó en algunas orquestas por los saxofonistas de las mismas como instrumento secundario para determinados momentos, siendo luego sustituido por el clarinete, instrumento que llegó luego a ser el rey como solista en la época «swing», quedando el soprano casi en desuso hasta que volvió a aparecer en el jazz moderno, gracias a los saxofonistas (casi siempre tenores) como Steve Lacy, Lucky Thompson, Oliver Nelson, John Coltrane, etc...

Actualmente es muy empleado no solamente en el jazz, sino también en la música popular, grabaciones de discos, música de películas, música contemporánea, etc.

El saxofón alto es importante no solamente por su carácter de solista improvisador o como exponente de tantos temas escritos para él, sino también porque en la sección de cinco saxofones de las formaciones «Big Band» es el «leader».

Uno de los primeros en crear un sonido y un estilo propio típico de saxofón alto fue Johnny Hodges, quien pasó casi toda su vida en la orquesta de Duke Ellington. Duke escribió algunas de sus composiciones pensando en la forma de interpretar de Hodges; como, por ejemplo, en el: *Prelude to a Kiss*. Así como el compositor de orquesta sinfónica tiene en su mente el timbre y características generales del instrumento para el cual está escribiendo, el compositor de jazz, piensa más bien en el individuo que lo va a interpretar, en su sonido y estilo personal, pues cada saxofonista de jazz tiene unas características personales aun perteneciendo a una misma época o estilo.

El estilo en el que el saxofón alto adquirió mayor importancia fue en el «Be-Bop», debido a su creador Charlie Parker, quien rompió con todos los estilos anteriores, con unas improvisaciones más interesantes, rítmica y armónicamente, mayor destreza, acentos y ataques inesperados, diferente colorido a una misma nota, énfasis a ciertas notas suprimiendo el vibrato, etc... Se puede decir que todo el jazz moderno parte del estilo «Be-Bop», de cuya escuela proceden saxofonistas como Sonny Stitt, Phil Woods, Sonny Criss, Charlie Mariano, Leo Wright, Jammes Moody, Jackie McLean, Cannonball Adderley, etc...

Como contraposición al estilo de Charlie Parker, apareció el estilo «cool»



Iturralde, en la clase de saxofón.

con el saxofonista alto Lee Konitz como máximo exponente, y cuyas tendencias siguieron otros muchos saxofonistas, como Art Pepper, Paul Horn, Paul Desmond en el alto, y Stan Getz, Bob Cooper, Warner Marsh en el tenor.

El saxofón tenor fue durante mucho tiempo el más importante para improvisar, sobre todo desde que Coleman Hawkins estableció una forma de expresión con un sonido pleno y humanizado, homogéneo en toda la extensión del instrumento, junto con un «vibrato» más lento y más serio del que se venía usando. Este sonido que ahora empiezan a descubrir algunos compositores se llama «subtone».

Coleman Hawkins, además de genial improvisador, fue apreciado por la forma de decir los temas lentos o «baladas», siendo famosa su interpretación e improvisación de *Body and Soul*. Su estilo influyó de tal manera que hasta finales de la década de los años 30, e incluso después, todos los saxofonistas tenores tocaban con la forma expresiva de Coleman (Bud Freeman, Chew Berry, Buddy Tate, etc...), y hasta hace muy poco tiempo pudimos oír a su mejor discípulo, Ben Webster, que exageró algunas de las características de Hawkins.

Después de Coleman Hawkins, apareció Lester Young con un sonido más delicado (propio del estilo «coll»), con menos peso y mayor fluidez en sus improvisaciones, el cual también creó un estilo que influyó en otros muchos saxofonistas, entre los que se encuentran Zoot Sims, Al Cohn, Allen, Eager, etc...,

El saxofón, inventado en 1844 por Adolphe Sax, es un instrumento joven aún y objeto de reformas en su construcción como en sus planes de enseñanza. En el artículo de la historia del saxofón publicado en RITMO, núm. 516, se hace un repaso de los diferentes tipos de saxofones y una historia de su enseñanza, al tiempo que se hacen nuevas propuestas para el aprendizaje de este instrumento.

pero sobre todo Stan Getz, que es el músico más importante, no solamente de aquel estilo, sino que es un saxofonista que ha pasado por diversos estilos del jazz, siendo importante en todos, y teniendo la flexibilidad para adaptarse a cada uno de ellos conservando su propia personalidad, como lo hizo, incluso en su época de Bossa Nova o en su grabación de *Focus*, de Eddie Sauter.

Con la preponderancia del «Be-Bop» de Charlie Parker y Dizzy Gillespie, incluso los saxofonistas tenores se desviaron de las anteriores tendencias, seducidos por la fuerza del «Hard-Bop», en cuya época apareció otro gran innovador, con nuevas progresiones armónicas e improvisaciones de una actividad en tempo rápido inusitadas (como *Giant Steps*), pasando luego a hermosas «baladas» originalmente armonizadas, temas basados en uno o dos «modos» e iniciando el movimiento llamado «free jazz». Casi todos los saxofonistas de estos últimos



El sonido del saxofón es tan suave como los instrumentos de cuerda.

años hemos recibido la influencia de John Coltrane.

El primer saxofonista barítono importante fue Harry Carney, conocido sobre todo por su labor en la orquesta de Duke Ellington; después le siguen, cronológicamente, Serge Chaloff, Gerry Mulligan y Park «Pepper» Adams. Sin embargo, el que ha sido considerado por muchos años como el número uno en U.S.A., ha sido Gerry Mulligan, que además de ser un gran improvisador al barítono, toca el piano y otros instrumentos y es reconocido su talento como compositor arreglador. Su mayor éxito lo consiguió cuando formó un cuarteto sin piano (cosa poco corriente en el jazz), con Bob Brookmeyer al trombón de pistones, Withlock al bajo, Chico Hamilton a la batería y el propio Mulligan al saxofón barítono, con cuyo grupo se presentó en la sala Pleyel, de París, causando tal sensación que se transmitió al mundo entero, por la frecuencia y originalidad de su



El saxo es un instrumento marginado.

estilo, con una concepción horizontal contrapuntística en las improvisaciones colectivas que se alejaban del jazz para acercarse a Bach, pero conservando el «swing» y los elementos básicos del jazz.

El saxofón bajo sólo se empleó en algunas de las primeras orquestas del estilo «New Orleans», así como en las del Paul Whitman, Joe Venuti y Bix Beiderbecke. El más conocido saxofonista de esta especialidad y que tocó con las tres orquestas antes mencionadas fue Adrian Rollini.

En cuanto a los saxofones como sección de «reeds» (Cañas), se han empleado todo tipo de combinaciones, como alto-alto-tenor, alto-alto-tenor-tenor, alto-alto-tenor-barítono, alto-tenor-barítono, tres tenores, cuatro tenores etc...; sin embargo, la sección más usual es el quinteto que se emplea en las llamadas «Big Bands», que se compone de dos altos, dos tenores y un barítono, y que para la instrumentación llamada «sonido Glenn Miller» se suprime el barítono, colocando un clarinete como «lead» por encima del primer alto.

CONSIDERADO UN INSTRUMENTO «SECUNDARIO»

El saxofón nació demasiado tarde para ser empleado por los compositores clásicos, por esta razón no pudo incorporarse a la orquesta sinfónica cuando lo hicieron los instrumentos tradicionales de la misma. Por consiguiente, el saxofón nunca podrá tocar obras de Bach,

Mozart, Beethoven etc..., como no sea en transcripciones de otros instrumentos, las cuales son siempre mal acogidas por el público y la crítica.

A pesar de su inventor, y de la ayuda de Hector Berlioz, que fue el primero en emplear un saxofón en su obra *Chant Sacré* el 3 de febrero de 1844, dicho instrumento fue menospreciado en el ambiente sinfónico, y habría, probablemente, desaparecido, de no haber sido adoptado oficialmente en Francia para las bandas militares del país, después de un concurso público en el Campo de Marte, organizado por el Ministerio del Ejército en abril de 1845.

Ya incorporado en las bandas militares, y habiéndose creado en 1857 una clase anexa al Conservatorio con el propio Adolphe Sax como profesor, el saxofón seguía siendo un instrumento polémico, y cuando en 1870, por causa de la guerra y por motivos económicos, se clausuró la clase de Sax, el Conservatorio de París se quedó sin la enseñanza de saxofón hasta 1942, en que se nombró profesor a Marcel Mule.

Al ser tratado como un instrumento secundario (considerado por algunos como un híbrido entre el oboe y el clarinete), y estando clasificado como instrumento de madera, su enseñanza fue confiada casi siempre a clarinetistas, quienes al aplicar los conceptos de su instrumento al saxofón, inhibieron la verdadera personalidad de éste.

Adolphe Sax dijo que había inventado un instrumento nuevo, de sonido tan suave como los instrumentos de cuerda, y tan potente como los de metal; pero en las bandas, tocando generalmente transcripciones de obras escritas originalmente para orquesta sinfónica, en cuyas adaptaciones los saxofones desempeñan el papel de violoncello, viola, oboe, fagot u otros instrumentos, el saxofón no pudo mostrar su personalidad, ya que los saxofonistas, tratando de hacerlo sonar según las exigencias del contexto (y empleando generalmente boquilla cerrada y cañas excesivamente blandas), redujeron la posibilidad de matices, la personalidad tímbrica, y la plenitud de sonido que el saxofón posee debido a su constitución.

El saxofón es un amplio tubo cónico, cuyo sonido contiene la gama de armónicos naturales (sonidos concomitantes) de frecuencias múltiples enteros pares e impares de la fundamental, que generan el timbre característico del instrumento. Mientras que el clarinete es un tubo cilíndrico que produce un sonido (llamado de onda cuadrada en electrónica), el cual contiene solamente los armónicos de frecuencias impares.

Compositores como Berlioz, Bizet,

Ravel, etc., debieron ser conscientes de la personalidad tímbrica del saxofón, cuando, en lugar de integrarlo en la madera, prefirieron emplearlo, sobre todo, como solista, siendo todavía más significativo el hecho de que Sergei Rachmaninoff, en sus **Danzas sinfónicas**, confiase al saxofón alto un hermoso *solo*, acompañado exclusivamente por la madera.

Tal vez el saxofón no habría sido marginado durante tantos años en el ambiente sinfónico si, en lugar de tratar de convertirse en un instrumento clásico, sometiéndose al pasado, hubiera asumido la diferencia defendiendo su carácter para mostrar sus posibilidades expresivas a los nuevos compositores del futuro, pues Claude Debussy, en 1904, un año después de que Elise Hall le encargara una fantasía para saxofón alto (la cual terminaría llamándose **Rapsodia**), todavía se lamentaba de no conocer las posibilidades del instrumento: «*le Saxofón est un instrument a anche, dont je connais mal les habitudes*» («*el Saxofón es un instrumento de caña, del que conozco mal sus maneras*»).

SAXOFONISTAS SIN PREJUICIOS

En la música de jazz es donde el saxofón pudo mostrar su variedad de matices y desarrollar sus propias características, gracias a los primeros saxofonistas (fundamentalmente negros), quie-

Sin embargo, cuando los saxofonistas llamados clásicos adoptaron aquel «vibrato», los músicos de jazz ya no lo usaban, pues, según los diversos estilos y el gusto personal del solista, en el jazz se usan varias formas de «vibrato», llegando incluso a suprimirse totalmente en el estilo «coll».

Los saxofonistas de jazz, a lo largo de la evolución de su música por las diferentes épocas y estilos, fueron creando diversas formas de sonido, así como gran variedad de matices, algunos de los cuales (al igual que el vibrato, el «subtone», etc...) están siendo adoptados por los saxofonistas llamados clásicos, así como por algunos compositores modernos que han descubierto las posibilidades del saxofón a través de los saxofonistas de jazz.

A los saxofonistas de jazz se debe igualmente el uso de los armónicos superiores a la tesitura básica del instrumento, a lo que fueron, por lo general, tan reacios los saxofonistas clásicos, a excepción de Sigurd M. Rascher y saxofonistas actuales como Jean Marie Londeix, Donald Sinta y otros.

Es también en el jazz donde el saxofón se independiza de la madera para formar un grupo de su propia familia, compuesto, generalmente, por dos altos, dos tenores y un barítono, y funcionando como sección de «reeds» o cañas en las «Big Bands», tanto de jazz como de música de baile.



La enseñanza del saxofón fue erróneamente confiada a los clarinetistas.

nes, al no tener prejuicios clasicistas, ni un sonido preconcebido del instrumento, lo hacían sonar intuitivamente, expresándose de manera espontánea para emular las voces humanas de los cantantes de «blues».

El gran maestro de la escuela francesa Marcel Mule dice: «*En aquella época el saxofón se tocaba como el clarinete, es decir, sin ondulación en el sonido. Fue el jazz quien aportó el «vibrato», evidentemente demasiado pronunciado.*».

El «vibrato», al cual se refiere Marcel Mule, es el procedente de los músicos de Nueva Orleans como Sidney Bechet.

La música de jazz no es solamente una manera de tocar, sino que es una forma de sentir, tan universalizada que compositores como Ravel, Strawinsky, Hindemith, Milhaud, etc. se han interesado por esta forma de expresión, e intérpretes como Friederich Gulda y Benny Goodman alternan sus actuaciones de clásico con las de jazz. Jehudi Menuhin y otros muchos músicos sinfónicos actuales tratan de conocer y practicar el jazz. Por otra parte, el músico de jazz actual, es, por lo general, un músico con una amplia formación, que, además del jazz, aprecia tanto a los grandes compo-

sitores sinfónicos, como a la música popular y folklórica interesante de cualquier país; a su vez, tanto los compositores como los improvisadores de jazz, han encontrado muchas veces la inspiración en la música popular o folklórica. Se ha dicho, incluso, que tal vez en un futuro próximo, la música no será ni clásica ni de jazz, sino ambas cosas a la vez.

Un violinista, si no quiere aceptar otra forma de expresión, dispone de suficiente literatura para pasarse la vida interpretando música que no pase del siglo XIX, pero un saxofonista profesional necesita mayor flexibilidad interpretativa, pues no puede eludir, sobre todo, la influencia del jazz; y la forma de expresión (o el vibrato) que resultando sublime en un tipo de música, puede ser ridículo en otro.

Por todo lo anteriormente expuesto, sería recomendable la reestructuración del plan de estudios para la carrera de saxofón, respetando, por supuesto, lo bueno de la formación clásica, pero añadiendo material con otras formas de expresión propias del instrumento.

También habría que incluir en el programa de estudios la práctica de los armónicos que amplían la tesitura del saxofón más de una octava superior a la básica empleada en los métodos tradicionales, proporcionando al alumno mayor flexibilidad y dominio de la embocadura, mayor riqueza sonora y posibilidad de matices, y habilidad para el uso de sonidos simultáneos y otros efectos requeridos en la música contemporánea.

Al finalizar la carrera de saxofón, el alumno debería estar capacitado, no solamente para tocar el repertorio clásico del instrumento, sino también para poder actuar profesionalmente en una sesión de grabación (para disco, cine, televisión, música contemporánea, publicidad, etc...) o formar parte de un grupo de jazz o una formación tipo «Big Band».

Después, el alumno se especializará en uno u otro tipo de música según el camino que decida seguir.

LA CONSTRUCCION DEL SAXOFON

Habría que reconsiderar la construcción del saxofón, pues a pesar de las mejoras introducidas por los fabricantes (especialmente Selmer), la diferencia entre el que inventó Adolphe Sax y el último modelo actual es mínima en cuanto a lo fundamental.

Los fabricantes han mejorado la disposición de las llaves, los pulsadores, etc., pero la disposición de los taladros en el cuerpo continúa igual (y en algunos casos peor), sin haber solucionado notas defectuosas como el Re grave y medio, cuya imperfección repercute en los armónicos naturales y artificiales, porque nunca se tuvo en cuenta el empleo del registro superagudo.

Por consiguiente, habría que reconsiderar la fabricación de los saxofones, disponiendo los taladros de forma que los armónicos naturales (sonidos concomitantes) suenen tan afinados como los correspondientes al Si bemol grave, y teniendo en cuenta que el saxofonista actual va a emplear, por lo menos, una octava más de extensión superior al Fa (o Fa sostenido) agudo de la tesitura básica del instrumento.



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza

II FESTIVAL INTERNACIONAL EN VALENCIA

Por Antonio Vergara

Valencia es en la actualidad la capital del jazz en España. No es chauvinismo. Primero, porque detesto los chauvinismos, aunque sean jazzísticos, y segundo, porque la constatación es el resultado de un simple recuento de los conciertos dados en Valencia durante los tres últimos años y de la comparación con los ofrecidos en otras ciudades. Varios factores han confluído para que este fenómeno se produzca: la incansable labor promotora de Julio Martí y Concha Sánchez (responsables de prácticamente todo el jazz que pasa por Valencia y por buena parte de España), la existencia de publicaciones no especializadas que desde hace nueve años se han ocupado de esta música (pienso en **Cartelera Turia**: la evidencia es la evidencia, amigos/as), y el gran apoyo que la Diputación de Valencia (de mayoría socialista) viene prestando a la organización del Festival Internacional de Jazz en Valencia, que este año ha celebrado la segunda edición, con un éxito de público muy notable y una calidad musical excelente, salvo un par de excepciones. De otro lado, se ha conseguido aglutinar a la *avanzadilla* de la afición, que colabora de manera desinteresada en la redacción del programa de mano del Festival, que es, sin duda, el único no tópico de los que se escriben por ahí. Y perdón por la inmodestia, tal vez *provinciana*. Pero así son las cosas. Y precisamente por esto, este año se ha detectado una especie de guerra sorda por el control del mercado del jazz.

En cuanto al Festival en sí, no comparto el entusiasmo de Guillermo Cabrera Infante por Paquito D'Rivera, el saxofonista alto cubano, a pesar de que su brillante prosa es capaz de vender no importa qué producto. Paquito D'Rivera es un saxofonista técnicamente pulcro, al que, sin embargo, le falta «swing» (ese elemento rítmico que caracteriza fuertemente al jazz, y que han explicado tan bien André Hodeir en Francia y Rosa Solá en España), inventiva (sólo con la mitad de la que posee Jackie McLean se convertiría en una «jazzman» digno de consideración) y espontaneidad, porque las citas que introduce en sus solos no dejan de resultar forzadas. Pero como la CBS le ha grabado ya un disco en líder y ciertos cronistas musicales —particularmente de rock— se dejan impresionar por la última moda o novedad (o lo que

ellos creen que es novedad), Paquito D'Rivera ha tenido una buena, exagerada, acogida en algunos sectores. Sin embargo, el tiempo demostrará que el saxofonista alto cubano es, simplemente, un aplicado profesional. Lo que no es poco. Afortunadamente, Dizzy Gillespie, tan «showman» últimamente como tacaño en sus prestaciones musicales, se sintió moderadamente estimulado por el protagonismo de Paquito D'Rivera y tocó un poco más de lo normal. Su improvisación sobre **Be-Bop** nos trajo al extraordinario Gillespie de siempre. El resto de temas (excepto un lírico **My funny Valentine**), montados sobre estructuras rítmicas más o menos binarias, truco que le permite respirar adecuadamente, fue una repetición de la última etapa de Gillespie, que, pasados los sesenta años, se toma con calma su profesión, al mismo tiempo que dosifica su esfuerzo físico.

GARY BURTON QUARTET

Las giras recientes de algunos «jazzmen» nos han mostrado cómo a menudo se rodean de músicos jóvenes y baratos. De esta forma, la mayor parte del «cachet» es para el líder, porque ¿cómo le van a exigir a Stan Getz los retoños de su cuarteto un sueldo alto? No sólo no tienen tal atrevimiento, sino que están agradecidos de poder tocar con un «jazzman» de su talento.

Esto es lo que sucedió con el cuarteto de Gary Burton, formado por jovencísimos músicos de Berklee, de un nivel creativo más que discutible, por más que fueran buenos lectores y técnicos dignos. Con este planteamiento, no cabe más que asombrarse de que Gary Burton hiciera un gran concierto, sobre todo en los temas que interpretó en solitario. Se sabe ya que este vibrafonista renovó la técnica interpretativa de este instrumento, incorporando cuatro mazos, lo que le permite elaborar armonías igual que un piano y complejizar enormemente las líneas melódicas improvisativas. En este sentido, Gary Burton es un virtuoso, pero no un virtuoso maquinal, sino que en su caso técnica instrumental y proyecto musical están dialécticamente interrelacionados. Hay en su juego evidentes influencias impresionistas, vía Bill Evans. Esta realidad ha conducido a que algunos comentaristas hablen de *frialdad*, el mismo absurdo reproche que se le ha hecho

a Lee Konitz. No cabe hablar, sin embargo, de *frialdad*, sino de clima armónico refinado y de lirismo introspectivo. Otra cosa es que la nefasta política editorial de la ECM haya acentuado —o, mejor, degradado— el lirismo intimista de Burton, hasta convertirlo en un buñuelo de viento. Como ha hecho con la música negra del Art Ensemble Of Chicago, que bajo la férula de Manfred Eicher se convierte en una coca de aire.

GEORGE ADAMS-DON
PULLEN QUARTET

Este cuarteto es una inteligente combinación de vanguardia y tradición. No podía ser de otra manera tratándose de músicos que tocaron con Charlie Mingus. Desde mi punto de vista, tal vez erróneo, solamente el pianista Don Pullen no acaba de decantarse claramente. En su caso no cabe hablar de síntesis, sino de eclecticismo, con frecuentes incursiones hacia el pianismo contemporáneo, en ningún modo integradas funcionalmente ni en su discurso ni en el conjunto de la música que hace el cuarteto. Y a mí no me gustan los eclecticismos ni la hibridez. Sí que me entusiasma, sin embargo, la coherencia. En cualquier caso, esperaremos a que Pullen se defina —o redefina—. Otra cosa es George Adams, el saxofonista tenor, con un pie sólidamente incrustado en la tradición negra del blues y el gospel, y el otro jugueteando con propiedad con los ecos inagotables de John Coltrane. Es una voz personal llena de interés, a pesar de que cantara una composición del peor corte *humanista* en favor de la infancia, plena de cursilería. Dannie Richmond, el batería de Mingus durante veinte años, sólo es merecedor de los mayores elogios, porque pocos percusionistas tienen tanta inteligencia y precisión en los cambios rítmicos y de «tempo» como él. Formado en la estética de Mingus, cuya música tenía como característica principal la diversidad rítmica y de «tempis», Richmond es un maestro total.



Higgins, batería del Cuarteto Coleman.

GEORGE COLEMAN OCTET

Música arreglada por los componentes del octeto, por Frank Foster y por Bill Lee, autor del delicioso tema **José Johnson**. Este conjunto remitía a un «Hard-Bop» corregido tímbricamente por la West Coast: el «sound» de los Four Brothers, para entendernos. Nada nuevo, pero perfectamente servido por unos lectores excelentes, algunos tan expertos en el trabajo orquestal como el saxo tenor Sal Nístico, solista principal de la orquesta de Woody Herman entre 1963 y 1967, y Mario Rivera, un saxo barítono que ha tocado con Tito Puente y Pérez Prado, entre otros. ¿Qué más se puede pedir? Por mi parte nada más, porque uno aprecia mucho el trabajo orquestal bien resuelto y los «ensembles» donde todas las voces melódicas suenen carnosas y sensuales. Y los dos tenores, el alto, el barítono y la trompeta me transportaban a esa voluptuosidad educada de la West Coast. El octeto tenía sus defectos: la excesiva duración de los temas, para dar cabida a las improvisaciones de todos los solistas, y la calidad de los solos, no siempre destacable.

CARLOS GONZÁLBIZ TRIO

La única participación española. Carlos González, como ya sabrán los aficionados al jazz, es un guitarrista valenciano de indudable talento, para gran parte de la crítica es el mejor especialista de este instrumento que existe hoy en nuestro país (y no Max Suñé, que sigue sin tocar jazz). Sobre él ha escrito Rosa Solá: «*Con veinticuatro años, haber reunido prudencia, esencialidad e imaginación en un estilo coherente, no es, desde luego, una mala tarjeta de visita. Otros con mucho menos bagaje musical tienen abiertas las puertas de la industria discográfica*». Carlos González es un músico que conozco bien por obvias razones de vecindad. Sus progresos han sido constantes, a pesar de que, en general, ha tenido que tocar con secciones rítmicas lamentables. El concierto que dio en el marco de este Festival no tuvo la altura que cabía esperar. Hubo imponderables: se programó a la una y media de la madrugada (una decisión pintoresca) y el guitarrista acababa de llegar de un concierto dado en Granada. De otro lado, el batería Juan Luis (o José Luis) Galicia acabó por arruinar todo intento de Carlos González por remontar su fatiga física. Este Juan Luis (o José Luis) Galicia no tiene ni idea de lo que es un batería de jazz. No sabe marcar mínimamente el «tempo» y su mano izquierda tiene una notable habilidad para colocar acentuaciones fuera de lugar. No sé por qué se dedica al jazz. En tal contexto —y con una sonorización horrenda— Carlos González cumplió como pudo. Fue la suya una prestación atípica. Ahora va a grabar un disco con el organista Lou Bennett. Elegid bien al batería.

STEVE LACY TRIO

El que es, sin duda, el primer saxofonista soprano del jazz en la actualidad tocó toda la primera parte en solitario



Steve Lacy.

temas de Monk. Un «tour de force» riguroso y sin concesiones al respetable, que terminó por impacientarse y ponerse nervioso. Menos mal que Steve Lacy, desde una cierta actitud distante, siguió su aventura como si tal cosa. El saxofonista soprano declaró hace años que «*la verdadera libertad se consigue limitándose uno voluntariamente*». Y este es su planteamiento musical. Desengañado del «free» histórico, Lacy se ha marcado unos límites razonables a partir de los cuales construir un jazz avanzado, integrando en su discurso algunos elementos del «free» —particularmente sonoros—, pero no descuidando en absoluto lo que en aquel movimiento consideró que eran *corsés* armónicos, melódicos y rítmicos. Lástima que una floja rítmica, compuesta por Ze Eduardo (contrabajo) y Zlatko Kaucic (batería) no secundara la complejidad del universo de Lacy.

LARRY CORYELL Y MICHEL URBANIAK

La neumonía clásica —no atípica— que afectó repentinamente a Chet Baker obligó a la organización a buscar precipitadamente unos sustitutos, con tan mala fortuna que fueron el guitarrista Larry Coryell y el violinista Michel Urbaniak los elegidos. Un tormento soporífero, lo que ya es difícil. Ambos compadres hacen lo que ahora se llama *música total* o *sin etiquetas*. Es decir, que igual tocan **El sitio de Zaragoza**, **Sister Sadie**, **El concierto de Aranjuez** o **Nuages**, todo con idéntico desparpajo. Y si hay que atreverse con el flamenco —pasado por Manhattan—, pues se atreven. Es lo que ha hecho Coryell en esas giras circenses con Paco de Lucía. De lo que se trata, en suma, es de vender desatino y eclecticismo. Y, al parecer, se vende. Y muy bien. Larry Coryell tiene además otra cualidad: es capaz de tocar cien notas por compás sin que ninguna tenga un sentido musical o lírico. Es el *guitarrista-metralleta* que tanto gusta a los catetos.

GREAT GUITARS QUINTET

Barney Kessel, Herb Ellis y Charlie Byrd dejaron en peor lugar, si cabe, a Larry Coryell. La cosa sucedía al día siguiente. Los tres guitarristas —bien acompañados desde la discreción por Joe Byrd, contrabajo, y Chuck Redd, ba-

tería— dieron un concierto demostrativo de que la coherencia estilística y los resultados artísticos van íntimamente emparejados. Tras cuarenta años de oficio, los tres dominan con sabiduría todas las reglas —y también los *trucos*— de la música que interpretan. Tanto Barney Kessel como Herb Ellis, formados profesionalmente antes del «Bop», son el eslabón que une la guitarra «post-Bop» de Tal Farlow y Jimmy Raney con la precursora del modernismo, es decir, la de Charlie Christian. Los dos —Kessel y Ellis— son, todavía, evidentes discípulos de Christian. De él aprendieron —prácticándolos con inteligencia y oportunidad— los «riffs» (frase melódico-rítmica). El mismo repertorio (**Air mail special**, **Flyng home**, **A smooth one**, tres composiciones emblemáticas del tándem Christian-Goodman) revela por añadidura las preferencias estilísticas de Kessel y Ellis. Ambos han realizado la síntesis de Kansas City (el blues, en suma) con el «Pop». El plan del quinteto era tan simple como perfecto en su ejecución: exposición de los temas a dos o tres voces (al unísono, siendo de destacar la bella armonización del standard **I'm getting sentimental over you**) e improvisación, corta por lo general, yendo no más allá de los tres o cuatro «coros». Durante las improvisaciones de Barney Kessel y Charlie Byrd, Herb Ellis, experto acompañante —con trabajos importantes durante seis años en el trío de Oscar Peterson— animaba rítmicamente su desarrollo con «riffs» y otras figuras de acompañamiento. Charlie Byrd, que toca la guitarra española —y que ha estudiado con Andrés Segovia y Sophocles Papas—, ha asimilado con habilidad el fraseo jazzístico. Le ha costado, porque en sus primeros discos (**The guitar artistry of Charlie Byrd**, por ejemplo) utilizaba una serie de procedimientos (arpeggios decorativos, punteados contrapuntísticos, etc.) y un fraseo clásico que le alejaban no poco de la estética jazzística. De lo que no cabe duda es de que toca la bossa-nova como nadie. Un concierto perfecto. El clasicismo, nada más y nada menos.

CHICK COREA Y GARY BURTON

Chick Corea, decididamente ya dentro del ámbito del piano contemporáneo (por lo menos en este concierto), hizo un irreprochable ejercicio compositivo, por más que a nadie se le escape quiénes son sus fuentes. Como solista jazzístico no funcionó jamás, si exceptuamos el **Bub Powell**, tema escrito en memoria del pianista «Bop» por excelencia, el gran subestimado. Se me puede motejar de *subjetivo* (¿quién no lo es?), pero este Chick Corea, el que pretende borrar los antagonismos musicales, pasando alegremente del «Bop» a Bartók, no me interesa jazzísticamente. He dicho jazzísticamente. Musicalmente podría ser que sí. Ellington dijo algo sobre el swing y el jazz (los aficionados ya saben a qué me refiero) que sigue teniendo vigencia. Menos mal que la fantasía de Gary Burton y, en general, la conjunción entre los dos músicos (que han tocado en dúo en multitud de ocasiones) insufló un poco —o un mucho— de vitalidad y sensualidad a la geometría de Corea. Si hay algo incompatible es el jazz y la geometría.

LOWREY

tiene el orgullo
de presentar el MX1
el organo que se adelanta al futuro



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 435.89.20 - 435.89.89 Madrid-1

Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

«EL BARBERO DE SEVILLA»

Por Blas Cortés

IL BARBIERE DI SIVIGLIA de Gioachino Rossini

La extensa discografía de **Il barbiere di Siviglia** justifica su elección para una «Discoteca Básica» antes que otras obras de Rossini no menos atractivas. Dentro del repertorio bufo, es la obra más representada junto a **Le nozze di Figaro**, de Mozart. Algo, pues, permanece intacto en la obra desde su estreno: el interés escénico y su frescura musical. Aunque carece de la matización dramática de las obras de Mozart, es indudable que los personajes aparecen bien dibujados, las situaciones se suceden con fluidez y el interés teatral no decae. No corresponde aquí hablar de los aspectos puramente teatrales de la obra. Sí interesará destacar la expresión dramática a través de la interpretación musical. Esta capacidad interpretativa puede percibirse, acaso, con más claridad en las grabaciones discográficas, ya que en ellas aparece *desnuda* de toda apoyatura escénica y gestual.

Il barbiere di Siviglia se estrenó en Roma, en 1816, con libreto de Cesare Sterbini basado en la obra homónima de Beaumarchais (primera de la trilogía que incluye **Le nozze di Figaro** y **La madre culpable**). Los intérpretes en el estreno fueron: M. García, tenor, en «Almaviva»; G. L. Zamboni, barítono, en «Figaro»; G. Giorgi-Righetti, contralto, en «Rossina»; B. Boticelli, bajo, en «Basilio»; Z. Vitarelli, bajo bufo cantante, en «Bartolo». La obra se estrenó un año antes que **La Cenerentola** y después de las siguientes óperas bufas: **La pietra del paragone**, **L'italiana in Algieri** e **Il turco in Italia**, entre otras. **Il barbiere di Siviglia** ya había sido puesta en ópera por Paisiello con gran éxito. Rossini encontró un terreno, el bufo, en el que pesaba la música de Cimarosa y Paisiello, los últimos *grandes* del género. No tuvo que competir con Mozart, que sólo por entonces, y muy lentamente, se iba conociendo en Italia. Rossini tuvo que aportar *novedades* y



Gioachino Rossini (1792-1868).

sorpresas estilísticas, con las que llamó ciertamente la atención: el uso de la percusión y el metal, el recurso del «crescendo», la rapidez en el canto, la vivacidad de los conjuntos y algunos rasgos de ingenio, sorprendentes si se consideran históricamente («Largo al factotum» de «Figaro»). Los rasgos de ingenio despertan el interés, pero no bastan para asegurar la permanencia. Las obras de Rossini, y concretamente, **Il barbiere di Siviglia**, contienen, ante todo, calidad musical y una inspiración indiscutible. El encanto formal y la riqueza y variedad de ideas tuvo que ser reconocido desde Beethoven hasta el octogenario Verdi. Hoy, los juicios tendenciosos sobre el género ligero están, en gran parte, superados.

Soy consciente de que para muchos aficionados **Il barbiere di Siviglia** es la única obra de su género que poseen en una primera discoteca básica. Hay que adelantar ya que se interpreta muy mal en general. Por ello, hay que plantear dos puntos básicos: la orquestación y el canto. La orquesta rossiniana es inconfundible por su claridad de texturas, su atractivo tímbrico y su adecuación al acompañamiento de las voces. El colorido orquestal debe matizarse al máximo y evitarse el aumento de espesor del

sonido (sobre todo de la percusión), que busca una ampulosidad inadecuada. Las ediciones críticas y la orquestación con instrumentos originales son puntos de partida y vías eficaces para *desintoxicar* de todos los vicios interpretativos al uso. El canto rossiniano responde al estilo de la época, que arranca del siglo XVIII y concluye, en gran parte, en el primer tercio del XIX. Rossini le añade un particular manierismo. EL proceso de intercambio entre los estilos serio y bufo hace que, en la época de Rossini, las exigencias vocales del estilo bufo sean altas. Exceptuando algunos papeles (particularmente los asignados a bufos parlantes), la mayoría eran interpretados por cantantes que abordan ambos repertorios. El estudio del canto rossiniano exigiría un tratamiento histórico que aquí no es posible. Sólo haré algunas referencias a cantantes antiguos para apoyar determinados problemas interpretativos. Tampoco creo conveniente un análisis prolijo de las veinte grabaciones enumeradas al final. La mayor parte son irrelevantes, alguna descabellada. Me centraré en las recomendables y sólo de pasada hablaré del resto.

ORQUESTACION Y TIPOLOGIA VOCAL

Alberto Zedda, de la Fundación Rossini, de Pesaro, nos advierte, en las ediciones críticas de obras de Rossini, de los abusos, cambios y aditamentos practicados sobre la orquestación original. Recordemos los siguientes casos: sustitución de los flautines por otros instrumentos de madera de distinto color, la sustitución de la guitarra (arias de «Lindoro») por varias o por otros instrumentos, y la del sistro (de sonido punzante) por el triángulo; la obtención de sonoridades retumbantes, en contraste con la «*límpida textura orquestal de Rossini*», mediante instrumentos no previstos en la partitura original, como trombones, timbales, o platillos en casos no indicados; doblamientos de las partes de flauta, oboe o fagot. Hay que añadir cam-

bios de fraseo, de dinámica y de numerosas indicaciones «staccati» o «legati». A partir de aquí, se deriva un cambio global del estilo.

La tendencia que trata de aproximarse a la orquestación original, y, en mayor medida, incluir instrumentos originales, puede parecer pedante o baladí. Es, por el contrario, una base que condiciona progresivamente todo un estilo interpretativo y un gozo musical distinto. Pone también de relieve unos valores musicales y unos matices completamente diferentes. En muchas ocasiones, las pretensiones de fidelidad y el uso de instrumentos de la época no garantiza la calidad. Puede ser una operación snobista y auténtico «bluf» lanzados por un director vulgar y unos intérpretes insuficientes. En caso contrario, los resultados son bien convincentes (véase el artículo **Harnoncourt, buscador de tesoros**, de Santiago Martín, en RITMO, núm. 517, con el que coincido en gran parte). Hay casos demostrativos en nuestro caso, tales como **Il barbiere** dirigido por Abbado o la reciente **L'italiana in Algeri** de Claudio Scimone, cuya dirección me parece excelente, aunque desigual, y que, en algunos momentos, logra transmitir mágicamente ese *elan* vital propio de la obra y del estilo rossiniano. Gran parte de las versiones de **Il barbiere di Siviglia** se conciben con una óptica gratuita, con sonoridades sinfónicas románticas y expresividades extemporáneas. Hasta tal extremo, que nuestra sensibilidad es casi incapaz de captar mil sutilezas propias de la obra. Nada mejor que un ejemplo: imagínese el lector, un **Trovador** o un **Otello**, de Verdi, interpretado por una orquesta de la época de Mannheim o por unos cantantes de la escuela del siglo XVIII.

Las versiones discográficas que recomendaré al final, las de Abbado, Gui y Galliera, pueden considerarse felices aproximaciones. Lo que el rigor interpretativo y el compromiso musicológico nos va a deparar en los próximos años, en ésta y muchas obras, es algo que habrá que ver, pero que apasionante. Más problemático es el futuro de las voces. Se dice que las voces wagnerianas se han extinguido. La escuela de canto capaz de abordar la ópera del XVIII y primera mitad del XIX se ha perdido. En los últimos

años, es abordada por cantantes mediocres, tenorianos con buena intención o aisladas figuras.

«ROSSINA»

Este papel está escrito, originalmente, para contralto con coloratura, lo que constituye una voz frecuente en la época de Rossini. La capacidad para la coloratura se da por supuesta si estudiamos la mayor parte de las «particellas» de la época. Puede corresponder muy bien a las voces de algunas mezzosopranos actuales. La voz de mezzo o de contralto, al igual que en **L'italiana in Algeri**, proporciona equilibrio vocal entre las partes. Téngase en cuenta que las voces de tenores procedían de la tradición sopránica del siglo XVIII y contrastaban con las voces graves en la mujer. También, como rasgo propio del XVIII, la mujer solía ser el tipo dominante en muchas óperas. Claro que identificar voces graves con caracteres fuertes es simple convención y no impide que en otro momento se nos acostumbre a otro artificio. Las disquisiciones sobre la educación entre tipo de voz y personaje (caso de **Le nozze di Figaro**, de Mozart, y **Barbiere di Siviglia**) me parecen simples bagatelas a posteriori. El papel de «Rossina» fue escrito para Giorgi Righetti, que era contralto. Había entonces excelentes cantantes de esta cuerda, entre las que destacaba la Pisaroni. Ahora bien, el papel se aceptaba cantado por una soprano como Pasta (más tarde la primera «Norma»), voz de varios registros y gran sentido dramático como María Callas. También se abordó el papel desde el principio por sopranos, y una intérprete famosa como Fodor añadía gran profusión de adornos; el mismo Rossini, si hubiera dispuesto de Colbran, más tarde su mujer, lo hubiera adaptado para su voz de soprano y su facilidad en las escalas agudas. Con ello se deduce que en estas obras, escritas para determinadas cantantes y que el propio compositor variaba en determinadas representaciones, el concepto de *fidelidad* ha de ser distinto al aplicado en épocas posteriores. Hoy me parecen válidas ambas versiones, para contralto y soprano, aunque yo prefiera la versión primitiva.

El papel exige una extensión desde el Sol grave al Do agudo; más de dos octavas, flexibles, con dominio de los trinos, escalas ascendentes y descendentes, «grupetti» y otros adornos. Piénsese en las dos arias o en el dúo con «Figaro». En «Una voce poco fa» hay frases que deben articularse con nitidez y sensación de facilidad:

Ejemplo 1:

o la belleza de esta serie de notas descendentes:

Ejemplo 2;

«BERTA»

Ha sido interpretada por sopranos y contraltos; su papel es secundario, pero su aria, difícil. Es mejor por una soprano y, además, favorece en los conjuntos el equilibrio tímbrico si la voz de «Rossina» es de contralto. Su extensión abarca desde el La gravea hasta el La, aunque las notas graves son de pasada.

«BASILIO»

Es voz que requiere un bajo de voz sólida. En ningún caso debe ser un «payaso», como, a veces, vemos en escena, sino un cantante. Su aria «La calunnia» lo exige con creces. Véanse frases como «come un colpo di cannone» o las escalas sobre la frase «flagello per gran sorte ha crepar», cuyas notas picadas (dos por sílaba) deben decirse con musicalidad y no con mero martilleo. El sentido agógico en correspondencia con el texto y el acoplamiento con la orquesta son fundamentales a lo largo del aria. Su extensión es Sol grave a Fa sostenido agudo. Muchos intérpretes bajan su semitono o un tono para aligerar los pasajes agudos.

«BARTOLO»

Es un bajo bufo con extensión Sol grave Fa agudo. Su «particella» es amplia, variada y con numerosas intervenciones en recitativos y conjuntos. Su canto, aunque a veces es próximo al «parlando», exige: a) intención y comicidad, pero no exageración esperpéntica;

Rosina

(1)

Lin - do - vo mio sa - rà lo qui - ra - i, la vin - ce - rò

Rosina

(2)

vi - pe - ra, sa - rò,

Figaro

(3)

for - tu - na - tis - si - mo per ve - ri - tà.

Figaro

(4)

del - la cit - tà, del - la - cit - tà - del

b) expresión resuelta *a través del canto*, por más que se apoye en la gesticulación escénica, y c) dominio del estilo «silábico», la pronunciación rápida y el acento justo, pero nítidos (basta como prueba su aria «A un dottor della mia sorte»).

«FIGARO»

Barítono lírico con extensión grande: Sol grave a La³ *esta última nota* —en «Largo al factotum»— es optativa y suele substituirse por un La² o puede darse en falsete, como hacía muy bien Giorgio Taddei. El papel exige una voz brillante y flexible (a veces, una endiablada agilidad) y, en muchos momentos, incluyendo todo el recitativo, debe tener «mordente», muchos recursos expresivos, uso de la media voz, elocuencia y colorido. De entrada, la «cavattina» es una pieza engañosa, más difícil de lo que parece, si nos atenemos a su carácter ligero y su estilo entrecortado y con frases próximas al recitado. Cualquier barítono habrá sufrido su difícil escritura, tensa en el agudo, así como las dificultades de esas «escalas de trinos» casi permanentes. Obsérvese la dificultad del registro agudo en la primera parte del aria, o las exigencias de articulación en pasajes como éste:

Ejemplo 3:

o para mantener el aliento suficiente en el final del aria y cantar «*todas las notas*» de:

Ejemplo 4:

antes de abordar los agudos finales impuestos por la tradición. Estas dificultades se repiten a lo largo de la obra, y baste recordar frases como «Oh, che volpe sopraffina ma l'avra de far con me» (dúo con «Rossina», «Dunque io son...», acto I) y que sólo T. Gobbi frasea con perfección. Muchos intérpretes se *comen* la mayor parte de las notas e incluso cambian la entonación. El canto se reduce, así, a una grosera caricatura (oíase el aria de Mustafá «*Gia d'insolito ardore*» en *L'italiana in Algeri* de la que sólo se nos daba una mera caricatura, caso de Corena, hasta que la hemos oído completa y bien cantada por Samuel Ramey en la reciente versión de Hispavox, dirigida por Claudio Scimone). Los ejemplos precedentes, como citas aisladas, pueden parecer detalles técnicos secundarios. En el conjunto de toda la interpretación, la suma de casos semejantes configura toda la belleza y los matices del canto rossiniano.

El papel de «Fígaro» era celebrado en voces como las de Zamboni (primer intérprete) o Pellegrini, barítono flexible, de verbo ágil e imaginativo en apoyaturas y adornos propios. También en voces de bajo-barítono suaves y modulados como Zucchelli. El papel fue abordado por el célebre Galli (entre sus «roles» se cuentan «Mahometto II» y «Moisés» adaptándolo a su voz grave y poderosa. La partitura exige para mostrarse en toda su riqueza la voz de barítono lírico o ligero. Estimo, sin embargo, que la adaptación para otras voces es siempre interesante si se trata de grandes cantantes (en el pasado, el papel de «Don Juan» de Mozart fue cantado por algún famoso tenor; el de «Werther» fue adaptado por Massenet para el barítono Battistini, y no entiendo por qué hoy no lo aborda



Claudio Abbado.

ninguno. El concepto de *fidelidad* que hoy se maneja es falso o equívoco).

«ALMAVIVA»

Parte para tenor lírico-ligero o ligero, es la voz que plantea mayores problemas. Su extensión es de Si grave a Do₃. Todos los melismas propios de la escritura rossiniana se dan cita a lo largo de la partitura. La agilidad y la capacidad para frasear en el registro agudo que aquí se requiere, no suele encontrarse en los tenores actuales.

Podemos inferir, repasando algunos datos históricos, que las voces de mujer en la época de Rossini *sonaban* como las actuales. Se utilizaba tanto la emisión «*de pecho*» hasta en el sobreagudo, como las medias voces y los filados. Sólo el estilo de canto, más o menos adornado, variaba según intérpretes o al abrigo de determinadas modas. Las voces masculinas de bajo o barítono tampoco debían diferenciar gran cosa de las que hemos escuchado, aunque en las baritoniales se permitían más los adornos y los efectos falsetísticos en los agudos. Podemos pensar que la escuela de canto representada por un Batistini, antes de la personal aportación de Ruffo, recogía la tradición con pocos cambios relevantes. El caso del tenor es distinto, no ya por el estilo, sino por la misma forma de emisión. Heredero de la tradición sopránica, de los castrados, las voces se buscaban claras, fáciles en el agudo, y el recurso era habitual. Que aquellos papeles nos parezcan hoy sólo abordables por voces muy ligeras y blanqueadas no significa que entonces fueran así todas las voces; que todas, por ejemplo, sonaran a lo Tito Schippa. Había también voces potentes, llenas, con mordente, y otras ligeras, suaves, aflautadas o veladas. Sólo que todas ellas se orientaban, lógicamente, al repertorio existente y que éste es muy distinto al actual. Hoy las mejores voces, aun para este repertorio, tienden a orientarse hacia el repertorio triunfante. Con ello aquellos papeles son ocupados por tenores; hay excepciones que en el repertorio hoy habitual sólo accederían a papeles secundarios o de tenorino.

M. García, primer «Almaviva», tenía una primera octava sonora y voluminosa (como «*fogosa*» y hasta con sonidos «*demasiado fuertes*» se nos describe su interpretación en el «Otello» de Rossini); pero alternaba los sonidos fuertes «*de pecho*» con las filaturas y los sonidos falsetísticos. En *Il barbiere*, su voz brillante de pecho debía utilizarla en el recitativo y en contados pasajes; otros exigen la voz adelgazada y flexible y el matiz reñido muchas veces con la fuerza. Donzelli (primer «Pollione» en *Norma*) era considerado tenor potente, pero sabemos que sólo, a veces, se permitía

alcanzar el La agudo con voz franca de pecho, lo cual no le diferencia de algunos tenores actuales. Ello era sorprendente en su época, como más tarde, en 1830, lo fue el Do de pecho de Duprez en *Guillermo Tell*, y que desagradó al propio Rossini. El gran Rubini (después primer «Arturo» en *I Puritani*) abordó con gran éxito *Il barbiere de Siviglia*. Sabemos que alternaba sonidos fuertes con otros casi inaudibles; que su voz era en muchas ocasiones poco audible en los conjuntos; que el registro agudo se basaba en el falsete más o menos reforzado (Bellini escribió para él hasta un Fa sobreagudo, que debía sonar aproximadamente como el de Pavarotti en su grabación de *I Puritani*, para Decca). También sabemos que en *Il barbiere* deleitaba y triunfaba por sus «*graciosos falsetes*». Evidentemente, el estilo era algo impensable hoy y la exigencia actual de cantarlo todo en primer registro (sin falsete) es un mero prejuicio. Esto no significa que nuestros falsetistas ligeros sean siempre aceptables, ya que en ellos el uso del falsete, además de mala calidad, puede ser producto de una voz insuficiente y no de una técnica deliberada y coherente, orientada a los requerimientos de las partituras. Con todo, parece claro que la «*fogosidad*» de García o la potencia de Donzelli poco tendría que ver con los efectos de los tenores veristas o con el dramatismo de los verdianos. Basta comprobar las partituras. Las más exigentes para tenor las escribió Rossini para la Opera de Nápoles, y hemos de condecir que los García, Nourrit, Davide..., para los que fueron escritas, eran capaces de cantarlas. De David, quizá el tenor más admirado en la época de Rossini, sabemos que debía su fama a su extraordinario registro «de cabeza», lo que quiere decir una voz de proyección falsetística, hábil en la media voz, con dominio de reguladores y de la emisión mixta. Sabemos también que prodigaba los adornos de todo tipo, que incluían desde los más elementales, trinos, «gruppetti», «mordentes», hasta la fantasía en las candencias, y que gustaba siempre de la improvisación. No es por ello caprichoso que hoy aborden este repertorio los tenores ligeros. Que una voz pequeña como la de Alva haya grabado el mayor número de *Il Barbiere di Siviglia* tiene su justificación. Con toda su insuficiencia, es capaz de aproximarse más a la partitura que otras grandes voces. En la grabación de *Elisabetta*, de Rossini (Philips), en el dúo entre ambos tenores, resulta sorprendente comprobar cómo la voz pequeña y nada bella de Ugo Benelli destaca más y canta con mayor nitidez que la potente de Carreras, que aquí aparece áfona, quebrada, incapaz de seguir la línea de canto. Hay que remitirse a los hechos. A priori, es indiferente el timbre, la potencia y el volumen del cantante. Debemos valorar, partitura en mano, su capacidad para interpretar, al menos, lo que está escrito, ya que pedir hoy una inteligente improvisación es imposible. Resulta evidente, con todo lo dicho, que en la actualidad no existe una escuela de canto orientada a las obras de aquella época, como no la hay para Donizetti y Bellini, si se exceptúan casos como A. Kraus. Es para nosotros impensable lo que sería hoy una gran voz (Lauri Volpi en su primera época) orientada a aquel repertorio y en la escuela de

un García o un Davide. De momento tenemos que conformarnos con las aproximaciones de algunos tenore ligeros, a ratos buenas, a veces insuficientes, pero en todo caso más matizadas que las de mejores figuras.

LAS VERSIONES DISCOGRAFICAS

Con todos los supuestos enunciados, podremos hablar de las distintas versiones. Dejaremos a un lado las versiones en ruso (1953), en francés (EMI, 1955 y 1976), en alemán (Columbia, 1960) y la de la de 1960 en Electrocord, dirigida por M. Brediceanu. Desconozco la de Bruno Bertolotti (DG, 1960) y la de Arturo Basile, cuya dirección fue elogiada en su momento. Por último, la de Gianfranco Rivoli (1970), de la que carezco de referencias y que, a priori, considero poco interesante.

Conozco la de Tullio Serafin (HMV, 1952), en la que hay que agradecer el sentido teatral y el acompañamiento al canto característico de este director. No hay que esperar interés estilista ni sorpresas geniales. Rossi-Lemeni es una excelente voz para «Basilio» (fue un excelente «Selim» en *Il turco in Italia*, grabada para EMI), sin la exageración histriónica de su versión con C. M. Giulini. Correctos, Nicola Monti y Victoria de los Angeles, que, diez años más tarde, con V. Gui en la dirección, ostentará una voz menos pura, pero una mejor interpretación. He escuchado fragmentos de la versión Ricordi, dirigida por Renato Fasano, lo bastante para percibir su carácter «de cámara» (como la posterior de V. Gui), esto es, matizada, ajustada a las voces disponibles y sobria en lo expresivo. Lo propician las voces pequeñas, pero con rasgos de exquisito gusto de Nicola Monti y, sobre todo, Graziella Sciutti, en una «Rossina» aniñada, ligera, pero siempre deliciosa. No queda atrás el buen gusto de R. Panerai, en «Fígaro». La versión Decca dirigida por Silvio Varviso sólo tiene interés por escuchar a T. Berganza (de la que hablaremos al final) y a N. Shiaurov, que se afirma como uno de los mejores «Basilio». Manuel Ausensi, ya en franca decadencia, ni siquiera puede exhibir su bello timbre, y el registro agudo aparece muy deteriorado. La edición de Columbia, 1929, muestra una dirección gris, con momentos muy malos (véase el descontrol en «Dell'allogio sul biglietto»). Stracciari está en plena decadencia y sus recursos expresivos carecen de gusto. Como todos los grandes barítonos, desde T. Ruffo a E. Bastianini, demuestra incapacidad y desinterés por plegarse al estilo de la obra. Mercedes Capsir es la voz ideal para una «Rossina» ligera, pero le falta el sentido de la medida, y su coloratura parece muchas veces mecánica e inexpressiva. A Dino Borgioli (Almaviva) hay que agradecerle su facilidad en el agudo, su media voz y su fantasía, aunque el resultado me parezca muchas veces de mal gusto y el timbre feo. La edición Cetra, 1950, dirigida por Fernando Previtali, sólo muestra interés por las voces de Simionato y G. Taddei. Hay que agradecerle a Simionato su aproximación al papel, magnífica entre las abundantes y banales interpretaciones de las sopranos, pero a su gran

voz le falta la delicadeza y la perfección estilística de muchas mezzos actuales, encabezadas por T. Berganza. Taddei, aun con sus limitaciones en el agudo, era, a priori, un «Fígaro» ideal. Tiene excelentes momentos, pero, en conjunto, me ha desilusionado. Sea por la dirección y la versión en general, que no le acompañaba, sea porque no tuvo su momento. En cualquier caso, un «Fígaro» a apuntar entre los primeros. El «Conde» de L. Infantino, lamentable (aunque los hay execrables como el Ryland Davies, que lo ha cantado en el Metropolitan Opera House). Poco que decir de la versión de A. Erede (Decca, 1956), antrirrosiniana donde las haya, petulante, exagerada y con fallos elementales (véase la arritmia en el acompañamiento del dúo «All'idea di quel metallo» o en el aria de «Bartolo»). A olvidar el «Conde» de A. Misciano y el «Bartolo» de Corena, en el que sólo algunos momentos de comicidad me parecen conseguidos. Estos momentos le han permitido a este cantante ser, durante años, el rey en el país de los ciegos. Hay que escucharle en una grabación pirata, en el Metropolitán 1976, para ver hasta qué punto se convierte a Rossini en una vulgar payasada, que el público, claro está, ríe en abundancia. De la Simionato ya hablamos. Sobre Bastianini, hay que constatar: no interpreta a «Fígaro», sino a Bastianini. Utiliza el papel como mero pretexto para una demostración de fuerza, en la que la belleza de la voz y la facilidad en todo el registro es, desde luego, admirable. Desde Titta Ruffo, no hemos escuchado un «Largo al factotum» tan grandioso, ni con tales facultades. La adecuación al personaje y las exigencias pequeñas de la partitura es algo que consigue raramente. En el mismo estilo, aunque con inferior calidad, el «Fígaro» de R. Merrill, en la versión de E. Leinsdorf, que resulta monótona, carente de personalidad y a la que se le puede aplicar el juicio sobre A. Erede. Lo único interesante, la voz de C. Valletti, que, para sus posibilidades, canta un estimable «Conde» y resuelve con corrección el aria «Cessa di più resistere», que siempre suele suprimirse.



Teresa Berganza.

La versión de Giulini (Cetra, en directo) me parece muy discutible y no la tomaría jamás como referencia, aunque le reconozco una virtud: es teatral, tiene vida, no carece de impacto si se comparte con el entusiasmo del público en la escucha directa. Su crítica ya la realizó Angel-Fernando Mayo en estas páginas (RITMO, 1980), y creo que resumió dos aspectos importantes: el histrionismo de la versión y la sensación de que a Giulini se le escapa de las manos. El reparto es sensacional si se tiene en cuenta el elenco disponible en estos últimos treinta



Hermann Prey.

años. Hasta L. Alva exhibe una voz con un volumen y garra no habituales, pero a costa de matizar menos, ya que fuerza los límites de su voz. El estro de los intérpretes logró aglutinar bien el tono histriónico de la representación, pero no olvidemos que, comenzando por el vestuario empleado, fue un apoyo funesto para toda la manera caricaturesca que hoy sufrimos en las interpretaciones del **Barbero**. De la versión de Levine (1974), me quedo con la dirección, a ratos muy inspirada, refinada y vivaz. No me gustó la interpretación vocal, aunque reconozco las buenas intenciones de Gedda, con una voz ya claramente insuficiente.

Nos quedan las tres versiones de referencia, ya que cada una nos aproxima en algún aspecto a lo deseado. En primer lugar, la de Galliera, en conjunto la más equilibrada y que es la que yo recomendaría como primer **Barbero** a escuchar. Las de V. Gui y la de Claudio Abbado son imprescindibles como complementarias. Hay algo común en las tres y que no parece darse en las demás versiones: el amor a la obra. Al menos, dan esa sensación. Galliera, como Gui, utilizan una orquestación tradicional, no existe una postura crítica ni una inquietud filológica como las que hoy se vislumbran, pero toda su dirección respira al estilo rossiniano. Galliera mantiene siempre el interés, no tiene *baches*, no tiene un especial interés por el refinamiento tímbrico, no es analítico como Abbado, pero la fluidez del conjunto y la adecuación global entre voces y orquesta es admirable. Cuenta con la baza de los cantantes. En primer lugar, Tito Gobbi. Concedamos la cortedad de su agudo y el timbre nada bello en este registro, su



Victoria de los Angeles.

escuela verista, su técnica irregular. Aquí hemos de atenernos a los hechos. Y el caso es que no sólo hace un buen «Fígaro», sino que es el mejor de toda la discografía, y hoy no hay nadie que se le aproxime. Como dice Lauri Volpi, Gobbi ha logrado de una exigua voz sonoridades y efectos arriesgados estimables. Excepto en algunas notas agudas (en «Largo el factotum») la voz aparece, incluso, plena y llena de sonoridad y colorido, gracias a una inteligente emisión a la «maschera»; nadie como Gobbi, en los recitativos, por intención, variedad, vitalidad, y gracia; nadie como él logra seguir los melismas de la partitura, y me remito a la cavatina, al «All'idea di quel metallo», al dúo de «Rossina». Resuelve las frases con el tono que esperamos más adecuado y, caso siempre, cumple con las expectativas que ponemos en la musicalidad de cada una de sus intervenciones (véase toda la escena del afeitado de «Bartolo»). Por agilidad, elocuencia en el *verbo* e intención, me parece, sin duda, el primer «Fígaro». María Callas diferencia muy bien el carácter astuto y hasta *viperino* de «Rossina» cuando dialoga con «Bartolo» o «Fígaro», y la ternura y la emoción más directa que debe expresar cuando se enfrenta a «Lindoro». Quizá, en algún instante, le falte sinceridad en estos segundos momentos. Su voz le permite una variedad de color y una amplitud dramática superiores. Vocalmente, hay «Rossinas» más perfectas por detalles, perfeccionismo y adecuación a la partitura (como Berganza), pero la suya es de gran calidad. Luigi Alva está mejor, en su conjunto, en la versión de V. Gui.

Vittorio Gui ha hecho una versión basada en las representaciones de Glydenbourne, algo blanda en lo teatral y exquisita en lo musical. Se ha adecuado inteligentemente a la dimensión de las voces, a las que no convenía exigir riesgos expresivos ni brillantes ostentaciones. Ha hecho un **Barbero** algo miniaturizado, *de camera*, una vía perfectamente válida. Un **Barbero** que imaginamos en un teatro pequeño, con una orquesta atenta y suave, en la que los cantantes, sin forzar la voz, puedan matizar al máximo dentro de una línea sobria. Dentro de estas coordenadas, las voces se adecúan perfectamente. Victoria de los Angeles es una «Rossina» elegante, dulce, algo apagada. Bruscantini nos deleita con su agradable timbre, levemente nasal, y con la maestría de su estilo matizado, aunque, le falte «squillo». Alva, de voz pequeña, demasiado linfática en los recitativos y en los momentos más *dramáticos*, nos brinda, sin embargo, el primer «Conde» por lo que toca a exquisita musicalidad y matización. Ello es indiscutible en los momentos donde exige gracia y ligereza: «Ah venisse il caro oggetto»; escena «Cento smanie io sento adesso», con «Rossina», el dúo con «Bartolo», Acto II, desde el arranque «Ah mio bene! fra pochi istanti»; trío final, con «Rossina» y «Fígaro», etc. La modulación de muchas de estas frases es completamente ignorada por otros tenores con mayores facultades. Hay momentos, como las dos arias o el delicioso trío con «Rossina» y «Fígaro», donde el tenor debería improvisar algunos adornos. Alfredo Kraus, al que podemos escuchar en grabaciones piratas, tiene facultades para ser el pri-

mer «Almaviva». Como en el caso de Mozart, su dedicación a este repertorio no tendría competencia. Ahora bien, en Rossini, sobre todo, su interpretación es elegante y su voz excelente, pero resulta falta de fantasía, algo frío y con excesivo control de la medida. No se olvide que aunque Rossini fue de los primeros en escribir con exactitud los adornos del cantante (antes al arbitrio de éste), sólo lo hizo para evitar los abusos, pero no para prohibir las pequeñas variaciones o los añadidos que la inspiración del momento permitía al cantante. Por otra parte, el mismo compositor los variaba según los cantantes. La exacta fidelidad a la partitura es el mínimo exigible cuando los cantantes la esquivan por comodidad o por incapacidad para seguirla. Pero no basta si buscamos no una falsa fidelidad, sino una más amplia que tenga en cuenta el estilo y la época. Esto es también válido para Donizetti y Bellini. Tiene razón el crítico R. Celletti cuando considera que en la versión de **I Puritani** (Decca, dirigida por Bonyngue) la Sutherland brilla en el conocimiento de las antiguas reglas de ejecución, por fantasía, diferenciación de las indicaciones (corona, arbitrio, media cadencia, etc.), variaciones en el «da capo»; pero se pregunta por qué Pavarotti no hace lo mismo; cita como ejemplo la falta de colores y acentos diversos en la segunda parte del «A te o cara», o en el aria «A una fonte afflitto e solo» le falta de una cadencia a improvisar, al término de la segunda estrofa. Bellini no la ha escrito, pero no porque no la quisiera. Después de la corona en el sol agudo de «suo dolor», dejaba la posibilidad a Rubbini (en la primera representación) para que improvisara la cadencia. El concepto, pues, de *fidelidad* que se esgrime con frecuencia me parece bastante falaz y es más complejo que como suele enunciarse.

Volviendo al **Barbero**, el tenor debe saber en las repeticiones. Sólo la versión de Abbado no las amputa (suelen cortarse, por ejemplo, la del dúo «Conde», «Fígaro», Acto I, o la del concertante «La testa gli gira»). Estos cortes son hoy inexcusables. Pondré un ejemplo de lo que puede ser la variación en el tenor, aunque el caso sea leve. Obsérvese la perfecta intención (ya que está lejos de conseguirlo) de Ernesto Palacio en la reciente **L'italiana in Algeri** dirigida por C. Scimone: en la primer aria, primero cantada a plena voz y la repetición a «mezza voce», en las sutiles variaciones en la repetición de la «cabaletta» y del primer dúo con «Mustafa». Me parecen un buen

ejemplo por gusto y propiedad, dentro de la línea melódica. Perfecto, por intención y mediocre, en la realización, ya que Palacio tiende a desafinar y la calidad de su voz no es nada extraordinaria. En el **Barbero** de Abbado, Alva trata, al menos, de seguir todas las indicaciones de la partitura. El resultado es desastroso, sobre todo porque la voz en esa época es ya tremolante, más clareada que antes, y la ejecución parece un penoso ensayo amanerado y mecánico, no integrado en el discurso musical. Prey es un «Fígaro» inadecuado, incapaz de las mínimas agilidades que impone la partitura, aburrido, de voz «aspirada» y completamente desplazado. Enzo Dara es uno de los raros «Bartolos» que *canta* su papel, aunque le falta intención en muchos momentos. Teresa Berganza es lo único interesante en el plano vocal. Es la mejor «Rossina» bajo el plano estrictamente vocal, por estilo, belleza en el timbre, perfección en la coloratura, agilidad, dicción y *precisión geométrica*, como dice Celletti. El estilo es excelente, la caracterización fría, linfática, escasamente teatral. A ello favorece el tono general de la dirección de Abbado. El gran interés de esta versión reside en los efectos orquestales conseguidos por Abbado. Nunca hemos escuchado tan bien la riqueza de la orquestación rossiniana, las texturas tímbricas, los planos sonoros; nunca habíamos percibido tanta nitidez y precisión en los concertantes ni tantos matices exprimidos. Los ejemplos serían innumerables; baste recordar la obertura, la entrada de «Fígaro», el acompañamiento del dúo «Fígaro»-«Conde» (que es, además, un «text» para el barítono: Prey ya demuestra, en la primera estrofa, su incapacidad), en todos los «tutti», en detalles como la exposición de la cuerda en el momento que «Fígaro» se dispone a afeitarse a «Bartolo», o cuando «Fígaro» exclama «soffiare per pietà». La precisión y el cuidado por el timbre recuerdan al mejor Karajan; pero, como también ocurre en éste, muchas veces, el árbol no deja ver el bosque. La potencia analítica de la batuta de Abbado pierde de vista el discurso global, el talento teatral, el nervio rossiniano. El conjunto resulta un tanto pesado y blando. Se las ha acusado, a esta versión y a la de Gui, de mozartinianas; esto es algo que nunca he comprendido. ¿Por la interpretación de Prey? Yo tampoco considero que su interpretación del «Fígaro» mozartiano sea del todo idóneo. ¿Por qué les falta aliento teatral? Tampoco sería mozartiano. ¿Porque son algo blandas? De acuerdo que Mozart no es Rossini y que sus acentos melancólicos y dramáticos no se encuentran en éste; pero Mozart no es, ningún caso, blandengue. Si el enrazamiento se refiere a un Mozart triston, lánguido y blandengue, impuesto y degustado desde hace años en muchos teatros centroeuropeos, entonces podríamos empezar a comprenderlo. Pero ni éste, ni el Mozart hiperromántico o pesante del algunos famosos directores alemanes es mi Mozart.

Con el material discográfico disponible podríamos hacer las siguientes propuestas. La versión de A. Galliera; en muchos aspectos, la de V. Gui; la de C. Abbado, por sus resultados orquestales y por ser la primera edición crítica y completa que abre perspectivas intere-

santes para futuras versiones. El futuro de las voces es más problemático. De las enumeradas, escogeríamos: el «Fíguro» de T. Gobbi, seguido por Bruscantini y Taddei; el «Conde» de C. Valletti y de L. Alva; la «Rosina» de Teresa Berganza, pero con la intención y la expresividad de la Callas; el «Basilio» de Ghiaurov o de C. Siepi, pero con una pizca de la teatralidad de Rossi-Lemeni, y el «Bartolo» de Enzo Dara, aunque algo más divertido en algunos momentos.

DISCOGRAFIA

Se enumeran el sello discográfico y el año de la grabación original. A continuación la orquesta, el coro y el director. Los cantantes por este orden: «Conde» «Almaviva», «Rossina», «Fíguro», «Bartolo», «Basilio» y «Berta».

- 1— Columbia, 1929. Orquesta y Coros del Teatro alla Scala. Lorenzo Malajoli. Dino Borgioli, Mercedes Capsir, Riccardo Stracciari, Salvatore Bacchioni, Vincenzo Bettoni, Cesira Ferrari.
- 2— Cetra, 1950. Orquesta y Coros de la Rai de Milan. Fernando Previtali. Luigi Infantino, Giuletta Simionato, Giuseppe Taddei, Carlo Badioli, Antonio Cassinelli, Renata Broilo.
- 3— HMV, QALP 10001/3, 1952. Orquesta Sinfónica de Milán y Coro. Tullio Serafin. Nicola Monti, Victoria de los Angeles, Gino Bechi, Melchior Luise, Nicola Rossi-Lemeni, Ana María Canali.
- 4— Mezhdunarodnaja Kniga, D 01550/55 (en ruso), 1953. Orqu. y C. de la Radio de Moscú. Samuel Samosud. Ivan Kozlovskij, Vera Firsova, I. Burlak, V. Malyshev, Michail Rejzen.
- 5— Pathé, DTX 185/87 (en francés), reeditada en Emi (1971). 1955 Orq. y C. de la Opera Cómica de París. Albert Woff. Jean Giraudeau, Liliane Berthon, Michel Dens, Lucien Lovano, Xavier Depraz, Freda Betti.
- 6— Decca, LXT 5283/85, 1956. (reeditada en Decca, 1975). Orq. y C. del Mayo Musical Florentino. Alberto Erede. Alvinio Misciano, Giuletta Simionato, Ettore Bastianini, Fernando Corena, Cesare Siepi, Rina Cavallari.
- 7— Cetra, LO 34, 1956 (en directo, Scala de Milán, 16 de febrero). Carlo María Giulini.



Ettore Bastianini.

- Luigi Alva, María Callas, Tito Gobbi, Melchior Luise, Nicola Rossi-Lemeni Ana M^a Canali.
- 8— Columbia, QCX 10 297/9 (reeditado por Emi, 1975), 1957. Orq. y C. de la Philharmonia de Londres. Alceo Galliera. Luigi Alva, María Callas, Tito Gobbi, Fritz Ollendorf, Nicola Zaccaria, Gabriela Carturan. (*)
- 9— RCA Victor, LM 6143 (reeditada en RCA, 1973), 1959. Orq. y C. del Metropolitan de Nueva York. Erich Leinsdorf. Cesare Valletti, Roberta Peters, Robert Merrill, Fernando Corena, Giorgio Tozzi, M. Roggero.
- 10— Ricordi, MRO 10 6/7, 1960. Collegium Musicum Italicum. Renato Fasano. Nicola Monti, Graziella Sciutti, Rolando Panerai, Renato Capecchi, Mario Petri.
- 11— Electorecord, ECE 0 68/70, 1960. Orq. y C. de la ópera Rumana. Mihail Bredicenu. Valentín Teodorian, Magda Janculescu, Nicola Herlea, Constantin Gabor, V. Laghin, M. Sandulescu.

- 12— DG, LMPS 138665/7 (reeditada en DG, 1975), 1960. Orq. y C. de la Radio bávara. Bruno Bertolotti. Nicola Monti, Giaana D'angelo, Renato Capecchi, Giorgio Tadeo, Carlo Cava, G. Carturan.
 - 13— HMV Angel, AN/SAN 114/16, 1962. Orq. y C. de la Royal Philharmonic. Vittorio Gui. Luigi Alva, Victoria de Los Angeles, Sesto Bruscantini, Ian Wallace, Carlo Cava Laura Sarti.
 - 14— Decca, MET/SET 285/87, 1964. Orq. y C. Rossini de Nápoles. Silvio Varvioso. Ugo Benelli, Teresa Berganza, Manuel Ausensi, Fernando Corena, Nicolai Ghiaurov, Stefania Malagu. (*)
 - 15— Columbia, SMC 91426/28 (en alemán). Orq. de la Staatsoper de Berlín, C. de la Radio de Berlín. Otmar Suitner. Peter Schreier, Ruth Magret-Pütz, Hermann Prey, Fritz Ollendorf, Franz Crass, A. Burmeister.
 - 16— DG, 135074/76, 1968. Orq. y C. del teatro Verdi de Trieste. Arturo Basile. Luigi Alva, María Casula, Marco Stecchi, Afredo Mariotti, Paolo Washington, F. Rafanelli.
 - 17— Guilde Internationale du disque, SMS 2688. 1970. Orq. y C. de la Opera de Montecarlo. Gianfranco Rivoli. Luigi Alva, Chistiane Eda-Pierre, Marco Stecchi, Andrew-Foldi, A. Maddalena, Nadine Denize.
 - 18— DG, 2720/053, 1972. London Symphony Orch. y Ambrosian Opera Chorus. Claudio Abbado. Luigi Alva, Teresa Berganza, Hermann Prey, Enzo Dara, Paolo Montarsolo, Stefania Malagu. (*)
 - 19— Emi, VSM C 167 12884/6 (en francés), 1974. Orq. y C. de la ópera de París. Jean-Pierre Marty. Charles Burles, Mady Mesplé, Matteo Manuguerra, J. Christophone Benoit, Jacques Mars.
 - 20— Emi Angel, SLS 985, 1974. London Symohony Orch., John Alldis Choir. James Levine. Nicolai Giedda, Beverly Sills, Sherril Milnes, Renato Capecchi, Ruggero Raimondi, F. Barbieri. (*)
- Los señalados (*) están actualmente publicados en España o, aunque descatologados como el de la casa Decca, se encuentran fácilmente.

alfa-yébenes, s. l.

Plaza del Callao, 8 — Teléfonos 231 96 36 - 231 18 31 — MADRID

SE SIRVE A PROVINCIAS

- VENTA DE DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION (Especialidad en Música Clásica)
- EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD (Bang & Olufsen - Sony - Tensai - Teac)
- EQUIPOS DE RADIO FRECUENCIA (Decamétricos y 27 Mghz.)
- JUEGOS ELECTRONICOS
- VIDEO

Crítica discográfica

BACH: Oratorio de Navidad, BWV 248. Elly Ameling, soprano. Janet Baker, contralto. Robert Tear, tenor. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Coro del King's College de Cambridge. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Philip Ledger. EMI 167-002890/92, 3 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Se reedita ahora el álbum que ya fue comentado extensamente en el número 481 de RITMO (mayo 1978). Tan sólo insistir ahora aquí que se trata de la mejor versión del mercado, con un coro excepcional, que da a toda la obra un aire muy *británico*; con unos solistas inigualados, con las dos perlas preciosas de Janet Baker y Dietrich Fischer-Dieskau, una orquesta sobre la que cualquier comentario sobra, y un director que supo conjugar a la perfección la utilización de instrumentos modernos con una visión plenamente barroca, viva y muy atractiva. Por otro lado, el sonido está mejor tomado que en el caso de *El Mesías* de Willcocks (con idénticos coros y orquesta), pues tiene mayor reverberación y, al menos tiempo, una presencia mayor de la orquesta, que no queda tan alejada como en esa otra grabación.

Es una lástima, sin embargo, que no se haya aprovechado la ocasión para remediar los espectaculares errores del libreto, que ya se señalaron en la crítica original, tanto de traducción (se traduce «bars» por «barras», no por «compases», etc.) como de ortografía.

La versión de Ledger sigue sin competencia.—S.B.

BACH: Conciertos de Brandemburgo núms. 2 y 5 «Cantata núm. 202 Nupcial». Instrumentistas del Festival de Ravinia, USA. Director, Levine. K. Battle, soprano RCA RL-12788.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

El Festival de Ravinia, al norte de Chicago, data de 1936 y es el más antiguo de Estados Unidos, siendo James Levine su actual Director Musical. Los instrumentistas que intervienen en el presente registro son de notable, aunque no excelente, calidad. El Bach de Levine resulta poco convincente por carecer de la sobria elegancia, profundidad y nobleza del estilo más característico. Los dos *Conciertos* seleccionados están dirigidos de un modo más bien trivial y con escasa claridad, lo cual resta rotun-



James Levine.

dad a la versión. La *Cantata*, dentro de la misma línea, está interpretada por una soprano ligera, adecuada a la difícil tesitura de la obra, de bonito timbre, pero que pierde color en el centro. De aceptable técnica vocal, abusa, sin embargo, de ciertas inflexiones preciosistas en las apoyaturas, de evidente mal gusto y fuera de estilo, que el director debió corregir. Dista mucho de la calidad de la versión dirigida por Peter Schereier con Edith Mathis, en Archiv. El sonido es bastante pobre y carente de graves.—F. Ch. y M.

BACH: Conciertos dobles. Orquesta Bach, Munich. Director, Karl Richter. Archiv Privilege 25 47 030.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Nuevo disco de Archiv-Privilege, aparecido en el mercado en Serie normal en 1964. El programa —bastante sugestivo— incluye el *Concierto para dos violines BWV 1043* así como el *BWV 1060* en la versión *para violín y oboe y para dos claves*.

La versión que se nos ofrece del primero de ellos es mediocre. Los solistas, Otto Büchner y Kurt Guntner, no tuvieron su día (en el primer tiempo se perciben algunos desajustes y el segundo carece de interés), contribuyendo también a la referida mediocridad el acompañamiento que les brinda Karl Richter, que no pasa de discreto.

Otro tanto podemos decir del *Concierto BWV 1060*, tanto en su versión para violín y oboe, interpretado por Büchner y Edgar Shann como en la de los dos claves, con el propio Richter y Hedwig Bilgram, todos ellos miembros de la Orquesta Bach, que demuestran ser unos buenos músicos, pero que están lejos de ser unos verdaderos solistas.

Desde un punto de vista más global, el Bach que se nos ofrece es un Bach algo pesado, serio, como es habitual en las grabaciones del desaparecido director alemán.

Alternativas indiscutibles de estas obras en el orden arriba citado son: Perlman Zukerman-Barenboim; Menuhin, Goossens y Leppard Davis.

Así pues, disco discreto, pero con el individual atractivo de un bello y original programa y de un precio reducido.—L.C.G.

BACH: las 4 Suites para orquesta. Orquesta Bach de Munich. Director, Karl Richter. DG Privilege 27 26 081. 2 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Este álbum doble, aparecido en la serie económica Privilege, es una reedición de la antigua grabación de las *4 Suites* de Bach que realizara Karl Richter en 1962 para Archiv, y que fue galardonada en su día con el «Grand Prix du Disque».

Si el Bach de Richter es a menudo discutible (con honrosísimas excepciones: el *Magnificat* o su reciente *Pasión según San Mateo*), es precisamente en esta *Suite* donde se produce un choque más frontal entre *su* Bach y el mío. Los «tempi» son muy lentos (la *Segunda Suite*, por ejemplo, le dura cinco minutos más que a Leppard); el clave apenas se escucha; la articulación (especialmente en las secciones extremas de las oberturas), no es siempre correcta; el «tempo» varía en las danzas alternativas de la misma especie; el carácter danzable se encuentra a veces ausente, etc., etc.

A pesar de estos —a mi entender— defectos, encontramos también rasgos positivos. Así, la orquesta suena empastada y los solistas de viento cumplen muy dignamente su cometido, logrando así el director alemán una versión muy acorde con sus personales puntos de vista.

Lo que sí hemos de tener en cuenta es la fecha de la grabación y la influencia con que se interpretaban —y grababan— estas obras. Por ello, si en los años 60 estos discos fueron merecedores del «Grand Prix du Disque», hoy, en 1982, sólo lo son de un modesto aprobado.—L.C.G.

BERLIOZ: Las Noches de Estío. RAVEL: Sheherazade. J. Norman, soprano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Davis. Philips 9500 783.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Crítica discográfica

de T. Gohar, seguida por Bruscanini y Tardel al Conde de C. Valletti y de L. Alva la Rosina de Teresa Berganza, para con la intención y la expresividad de la Callas el Basilio de Ulfarina y de C. Siepi, pero con una pizca de la teatralidad de Rosa Lemeni, y el Bartolo de Enzo Dara, aunque algo más di-

Jessye Norman es una de las primeras cantantes de concierto del mundo. Con una voz de gran belleza en las zonas media y grave y algo menos en la aguda, que pierde color y armónicos, lo mejor de Jessye Norman es su condición de gran artista. Su manera de expresar, de decir, logra una elegancia, una adecuación estilística y una calidad interpretativa de excepcional categoría. Todas estas cualidades están presentes en este disco, que nos ofrece dos ciclos de canciones que se encuentran entre los mejores de todo el repertorio vocal. Las bellísimas páginas de Berlioz son desgranadas por Jessye Norman con toda su riqueza de matices. ¡Qué manera de expresar la soledad, el dolor, la esperanza amorosa! Y todo ello sin desgarros, sin exageraciones, con emoción contenida y sin perder jamás la musicalidad. El Ravel, pese a ser bueno, no alcanza la calidad de **Las Noches de Estío**; le falta a mi juicio más sensualidad, y el aire adoptado es en exceso lento. Un defecto que Jessye Norman debería corregir es su deficiente pronunciación de la *d* y la *t*, que realiza con fonética anglosajona (en directo este defecto se acentúa todavía más). El acompañamiento de Davis es fino, atento y discreto. La grabación presenta un desequilibrio entre voz y orquesta a favor de la primera, con lo que se pierde la condición —por otra parte soberbiamente resuelta por Berlioz y Ravel— de unidad entre solista y orquesta, que es uno de los logros de estos dos ciclos. En suma, dos grandes obras cantadas espléndidamente por una gran soprano. Leves reparos compensados por magníficos aciertos.—**M.C.**

BRAHMS: 4 Baladas Op. 10. SCHUBERT: Sonata en La menor D. 537. A. Benedetti-Michelangeli, piano. Deutsche Grammophon 25 32 017, Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Aunque con mucha menos frecuencia de lo que sería de desear, Michelangeli nos va ofreciendo alguna que otra grabación. A su sensacional **Primer Concierto** de Beethoven sigue ahora este interesantísimo disco. Toda la insuperable maestría del pianista italiano está aquí reflejada: sonido bellísimo que jamás se rompe pese a que la grabación dinámica del pianísimo al fortísimo es impresionante, una realización de una increíble nitidez y, lo que es todavía más importante, una concepción de estas obras meditada, de artista hondo y estudioso que logra sacar a la luz los más mínimos matices sonoros. La interpretación que hace Michelangeli de las **4 Baladas** de Brahms es la mejor que yo



Arturo Benedetti-Michelangeli.

he escuchado. Basta el cotejo con las muy buenas de Katchen o Arrau para comprender hasta dónde ha indagado y conseguido llegar la versión del gran artista. En cuanto a la **Sonata** de Schubert —que no es de lo mejor del genio austríaco— confieso mi sorpresa ante la primera audición: Michelangeli, sobre todo en el primer movimiento, ofrece un pianismo extraordinariamente poderoso, casi agresivo, que parece poco adecuado al mundo de Schubert. Cuando se escucha esta **Sonata** por un pianista más clásico, como Kempff, se tiene la impresión de que ese Schubert más amable es el verdadero y, sin embargo, después de varias audiciones de ambos pianistas resulta que se van descubriendo muchos más matices en Michelangeli que en Kempff y que la obra cobra una entidad nueva, como si la **Sonata** hubiese alcanzado una categoría superior a la que en principio parecía. Con Kempff este Schubert llega a hacerse algo monótono, con Michelangeli no. En suma, y como siempre en el italiano, se trata de *otra cosa*, de una visión nueva y distinta, con la que se podrá o no estar de acuerdo pero que supone siempre un enfoque enriquecedor. Si a esto añadimos la calidad soberbia de la realización, el resultado es un disco fascinante. Sonido digital, claro, preciso y un punto levemente metálico. Recomendación absoluta.—**M.C.**

BRAHMS: Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel, Op. 24. Cuatro Baladas Op. 10. Claudio Arrau, piano. Philips 95 00 446.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Toda la vieja sabiduría del gran pianista Claudio Arrau está contenida en este disco. Su Brahms es austero, profundo y, cuando se requiere, contemplativo. La monumentalidad de la **Op. 24** se nos muestra en toda su evidencia y la

riqueza de contrastes de la **Op. 10** le sirve a Arrau para brindarnos acentos quintaesenciados que ha ido adquiriendo y decantando a lo largo de su ya larguísima carrera. Sin embargo, con ser muy bueno el disco y la interpretación de Arrau en general, es necesario señalar también cierta falta de transparencia en el tejido sonoro. La comparación con Michelangeli de las **Baladas** no hace sino confirmar esta carencia. Ciertamente es que el pianista italiano —independientemente de la valoración de su enfoque— se muestra en este aspecto absolutamente inigualable, pero, aun así encuentro a Arrau por lo general y, en particular en este disco, proclive a la densidad sonora y al, para mí, exceso de pedal que otorga mayor unidad pero menos claridad a la textura musical. Los aspectos rítmicos, con ser buenos, palidecen un tanto en el caso de las **Baladas** ante la infalible perfección logrado por el italiano. Con todo, un disco recomendable por su madurez, su poso, y su indudable personalidad brahmsiana. Buen sonido.—**M.C.**

BRAHMS: Motetes: Op. 29 núm. 2; Op. 74 núm. 1; Versículos de alabanza y conmemoración, Op. 109; Tres motetes. Op. 110. Kantorei Barmen-Gemarke. Director, Helmut Kahlhofer. EMI Harmonia Mundi 065-099830.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Es ésta la reedición de un disco publicado hace años por BASF y comentado ampliamente en la Revista por Angel F. Mayo (RITMO núm. 461, 1976). Coincidiendo básicamente con él, resumo lo fundamental de su crítica, a la que remito al lector. El disco, que incluye todos los **Motetes** de Brahms excepto el Op. 29 Núm. 1 y el Op. 74 Núm. 2, resulta muy interesante, pues viene a cubrir, aunque parcialmente, una parcela poco frecuentada, cual es la de este género musical tan vinculado al pasado y al que sólo Brahms y Bruckner hicieron justicia en el Romanticismo. Y es lástima que no se hayan incluido los **Motetes** citados, pues la escasa duración del disco (treinta y ocho minutos) lo hubiera permitido. La interpretación de los Kantorei Barmen-Gemarke es muy buena y transmite una gran dosis de convicción. Es un coro homogéneo, de afinación precisa, que se entrega a estas respetables obras con calor y afecto. La grabación de 1970, a pesar del molesto «pre-eco», es clara y muy *ambiental*. En conclusión, buen disco, sobre todo para aficionados al género.—**L.S.**



Maurizio Pollini.

BRAHMS: Quinteto para piano y cuerdas, Op. 34; M. Pollini, piano. Cuarteto italiano. DG, 25 31 197.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Por fin, y tras muchos años de ausencia, el catálogo discográfico nacional, tan endémico en música de cámara, se enriquece con una de las obras fundamentales de Brahms y de todo el romanticismo que ahora aparece; el **Quinteto, Op. 34 para piano y cuerdas**, a cargo de unos intérpretes cuyo solo nombre es ya garantía de óptimos resultados: Pollini y el Cuarteto Italiano, aunque esperamos que la aparición de este disco no sea tan efímera como la de otros discos de música de cámara.

Compuesto entre 1862 y 1864, la génesis del **Quinteto** fue bastante complicada y muestra hasta qué punto Brahms era autocrítico y dudaba en la búsqueda de su lenguaje. Desde un inicial y desaparecido quinteto para cuerdas a la versión que nos ocupa, es posible escuchar aún la versión intermedia para dos pianos, en la que se pueden apreciar las diferencias y cambios introducidos por su autor.

En síntesis, el **Quinteto** nos muestra a un Brahms camino de su madurez: a partir de este momento Brahms va a ir desnudando su escritura en busca del estilo más transparente y conciso que encontraremos en sus **Cuartetos y Quintetos** posteriores.

La interpretación de Pollini y el Cuarteto Italiano, es de gran altura, especialmente en el caso de Pollini, que si en ocasiones anteriores, al acercarse al mundo de Brahms, se le podía achacar una cierta superficialidad, a pesar de una ejecución impecable, en el presente caso demuestra haber asimilado plenamente el mundo brahmsiano. Compañeros ideales resultan los componentes del Cuarteto Italiano, viejos conocedores de estos pentagramas, cuya sabiduría contribuye al éxito final.

La grabación, en conjunto, tiene buen sonido, aunque el equilibrio sonoro no está plenamente logrado, sobre todo en el caso de las voces graves del **Cuarteto**, que casi siempre se escuchan confusamente.—A.M.J.

BRAHMS: Sinfonía núm. 4 en Mi menor, Op. 98. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Carlos Kleiber. Deutsche Grammophon 2532003 Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Cada disco protagonizado por Carlos Kleiber supone siempre un acontecimiento artístico que rara vez se encuentra en otros registros debidos a directores que parecen «residir permanentemente» en los estudios de grabación. Ahí están para demostrarlo sus lecturas del **Concierto para piano** de Dvorak con S. Richter, del chispeante **Murciélago**, de la polémica e interesante **Traviata**, de las **Sinfonías 3 y 8** de Schubert o del nuevo disco digital que ahora se comenta. En todas ellas, Kleiber hace gala de una honestidad profesional poco común en el mundo musical de hoy, además de una flexibilidad y exquisita musicalidad que hacen recordar los mejores tiempos de la dirección de orquesta. Sus versiones son siempre de una personalidad inconfundible; no siguen patrones establecidos y, sin embargo, expresan contenidos que hasta ahora no se habían hecho evidentes en partituras tan conocidas, y todo ello con una fidelidad absoluta a los pentagramas interpretados.

Su versión de la **Cuarta** de Brahms es vigorosa y ardiente, con un sentido del estilo impecable, noble y con una modélica intervención orquestal que dilucida perfectamente el trágico discurso brahmsiano. Las cuerdas de la Filarmónica de Viena poseen por debajo de «ff» una dulzura como no tenían desde Knapertsbusch. Clemens Krauss o Bruno Walter. En los «tutti» el volumen y la fluidez sonora hacen difícil distinguir esta versión de las más célebres. Kleiber modula bellamente el comienzo de la **Sinfonía**, avivando y animando la esperanza y reprimiendo el «pathos», ambiguamente yuxtapuestos. En el movimiento lento la sutil mezcla de calor expresivo y tranquilo anhelo hacen recordar la humanísima versión de Bruno Walter, aunque quizá Kleiber extraiga de la orquesta más luminosidad. Los movimientos finales son vigorosos, con desusado poderío orquestal, habiendo en ocasiones exceso de adrenalina, aunque las perspectivas están siempre bien juzgadas. Richard Osborne en las páginas de **Grammophone**, dice que «en las páginas finales de la **Sinfonía** un gran drama es sustituido por una inevitable tragedia». Aunque así sea, la interpretación de Kleiber es un modelo en todos los sentidos, que absorbe desde el primer encuentro que el oyente tiene con ella.—E.P.A.

BOCCHERINI: Quintetos para guitarra núms. 4, 5 y 6. Pepe Romero, guitarra. Solistas de la Academia de St. Martin-in-the-Fields. Philips 95 00 621

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Se inicia con este disco la serie de los quintetos completos para guitarra de Boccherini. Para los aficionados a la música de cámara del siglo XVIII es una buena noticia, pues creo es la primera vez que se graban íntegramente como ciclo. Son obras gratas de escuchar, bien hechas, en las que la guitarra no es protagonista sino que está considerada como un instrumento más. Tal vez algunos las desprecien tachándolas de obras de consumo, pero esta etiqueta podría aplicarse a muchas otras composiciones de los maestros del citado siglo incluyendo a Haydn y Mozart. Sin embargo ¡qué consumo tan agradable, tan refinado e incluso, en ocasiones, tan original! No conviene despreciar lo bueno por no alcanzar la genialidad y yo recomiendo estos **Quintetos**, su audición y su disfrute. Con un conjunto de la calidad del de St. Martin-in-the Fields perfectamente compenetrado con P. Romero —que se suma a los demás intérpretes sin intentar ser el divo— dando una adecuación y fiel imagen de esta música cortesana y un sonido nítido y equilibrado, el disco merece la alta calificación arriba consignada.—M.C.

F. COUPERIN «Le Grand»: Lecciones de Tinieblas. Alfred Deller, contratenor. Philips Todd, tenor. Raphael Perulli, viola da gamba. Michel Chapuis, órgano. Edigsa «Harmonia Mundi France» 05L0121.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

El Oficio de Tinieblas es uno de los más atractivos, desde el punto de vista plástico, de la liturgia latina. Durante la medianoche del jueves, viernes y sábado santo se cantan tres «lecciones» correspondientes a los textos de las llamadas «**Lamentaciones**» del profeta Jeremías, con la particularidad de que, al final del oficio, se van apagando progresivamente las velas o luces, discutiéndose si se hace por significar el abandono de Jesús por sus discípulos o si, como ocurría en los monasterios medievales, al cantarse todas las lamentaciones, su final coincidía con la llegada del alba, lo cual hacía innecesaria la luz artificial. De cualquier modo, el efecto que tal manifestación litúrgica podía tener en el alma de un artista sensible se puede comprender que sería grande. Así, innumerables

compositores polifonistas compusieron obras para el oficio, más o menos respetuosos con el canto gregoriano inicial, hasta llegar a la época de Couperin (hacia 1712).

Couperin compuso con las **Lecciones de Tinieblas** su última obra religiosa. El estilo debía ser severo, como correspondía al tema encargado, con una corta instrumentación (un instrumento de teclado, órgano o clavicordio, y uno de cuerda grave), más la voz humana. Con ésta sigue dos tipos de composición: al cantar la letra inicial con que se abre cada versículo, la voz se dedica a una serie de vocalizaciones sobre esta inicial (que no tiene nada que ver con el texto en sí mismo, pues se trata de la letra hebrea que le «daba orden»), para pasar luego en un estilo más recitativo y «comprensible» a desarrollar el texto propio del versículo. De este modo se evita la excesiva monotonía y la diferenciación, al oído, de las distintas partes.

Couperin no llegó a componer todas las lecciones, limitándose a la del miércoles santo, aunque se conoce su frustrada intención de continuar el oficio.

La interpretación, a cargo y bajo la experta dirección musical del desaparecido Alfred Deller, es todo lo buena que se puede desear, acentuando el dramatismo de la composición de Couperin, cantando con gusto, maestría y una dicción impecable. Se incluye un anónimo comentario, muy apreciable, así como el texto latino y su traducción.—**S.B.**

CHOPIN: 20 Nocturnos. Tomás Vášary, piano. DG. «Privilege», 27 26 070, 2 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

La primera memoria de los **Nocturnos** de Chopin por parte de este comentarista, se refiere a la versión de Rubinstein. Su personal «manera» marcó un hito en la interpretación de estas piezas. La tomo, pues, como versión de referencia. ¿Por qué se ha tomado, posteriormente, con reticencias, o se le ha acusado de excesivamente «romántica»? En pocos pasajes puede considerarse que su perspectiva rebase el romanticismo indiscutible de estas obras o que se haya deslizado hasta lo ampuloso o fuera del ámbito contenido y elegante del romanticismo chopiniano. Tampoco la versión de Vášary cae en ese romanticismo autocomplaciente, ajeno al compositor polaco. Tomás Vášary, desprovisto del personal «rubato» de Rubinstein y de su fuerte expresividad, es un pianista nítido, de muy suficiente técnica y perfecto fraseo. No alcanza el sonido redondo a Rubinstein ni la claridad y fuerza de su

mano izquierda; tampoco la clarísima exposición de un Pollini, capaz de transmitir con perfección las sutilezas armónicas y las alteraciones cromáticas del piano de Chopín. (Véase, como ejemplo, el conocido **Op. 9. Núm. 2 en Mi bemol** o el gran **Op. 27 núm. 1 en Do sostenido menor**.) Con todo, se trata, en conjunto, de una gran interpretación, de carácter íntimo y ensimismado (aunque los «tempi» sean más rápidos que en Rubinstein). En nuestro mercado discográfico, sólo puede competir con la versión de Rubinstein (RCA) y la de Claudio Arrau, incluida en un álbum junto a otras obras (Philips). Su inclusión en una serie como «Privilege» la hacen plenamente recomendable para quien trate de aproximarse a estas obras imprescindibles.—**B.C.**



Pierre Boulez.

DEBUSSY: El Mar. Preludio a la siesta de un fauno. Juegos. Orquesta New Philharmonia. Director, Pierre Boulez. CBS 75533.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Este disco, que fue producido en el año 1968, ya dió bastante que hablar en aquel momento. En él, Boulez presenta un **Mar** al que, en el mejor de los casos, se calificó entonces de *raro*. Con la perspectiva que da el paso del tiempo, ante trabajos como éste se impone una más serena matización. No estoy de acuerdo con quien entonces calificó esta versión de **El Mar** de no impresionista o, ni siquiera, de antirromántica (lo que, a mi juicio, dicho simplemente así, sería una manera correcta —por lo menos— de concebirla). Lo que yo veo en ella es un intento de deslocalización estilística con el sano propósito de acercar más todavía a Debussy a las rupturas musicales más importantes del siglo XX. En efecto, Pie-

re Boulez procede a un rigurosísimo análisis sonoro de la obra eludiendo, prescindiendo más bien, de su presunto programa y llevando las ideas a un terreno más esencialmente teatral. Es decir, mirando hacia el expresionismo radical de **Wozzeck** o **Lulú**. El resultado es enormemente inquietante, bastante enigmático, un punto retorcido y un mucho *feís-ta*.

Si lo conseguido con **El Mar** se puede situar en un terreno experimental, con **Jeux** no sucede lo mismo, pues aquí el director-compositor francés no necesita *buscar*, ya que es evidente que lo hay de antemano y con creces: **Jeux** es la obra orquestal más moderna de Debussy, lo que le hace sentirse como «pez en el agua». Su versión está extraordinariamente estudiada hasta los más mínimos detalles; se trata de una de las primeras alternativas existentes hoy en el mercado discográfico.

La de **El Preludio a la siesta de un fauno** es otra cosa. Pienso que **El Mar** es una obra menos específicamente impresionista que el **Preludio** y por eso, digamos, más experimentable; así, si en aquélla, a pesar de las ardetidas *rarezas*, los resultados son encomiables, en ésta Boulez no acierta a conseguir el clima de serenidad, contemplación y lejanía requerido para una atmósfera musical de necesaria fluidez.

La grabación es buena, aunque adolece del consabido y desagradable ruido de fondo propio de un prensado deficiente.—**P.G.M.**

ELGAR: Concierto para violín Op. 61. Pinchas Zunkerman, violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Daniel Barenboim. CBS 76528

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Con el habitual retraso (seis años) nos llega ahora la versión de Zunkerman y Barenboim del **Concierto para violín** de Elgar, que ha sido siempre —y sigue siéndolo— una de mis obras violinísticas preferidas.

El **Concierto**, desgraciadamente poco interpretado y me temo que no lo suficientemente conocido, es de un marcado carácter rapsódico (el primer movimiento, por ejemplo, tiene 6 temas principales) y a lo largo de todo él se advierte una sinceridad fuera de toda duda (el magnífico tema inicial —Fa Sol Re Do Sol Fa— es ya de por sí una auténtica confesión).

La versión que nos ofrecen ambos artistas es extraordinaria. Nos sirven la obra con plena convicción y absoluta entrega, elementos imprescindibles en la ejecución de una obra de este tipo.

La interpretación del primer tiempo es magnífica. El mayor elogio que se puede hacer a la labor directorial de Barenboim es la claridad con que nos ofrece esta música, escuchándose siempre el tema (de los seis aludidos) que se tiene que oír, dotando a la partitura de una lógica interna no siempre fácil de lograr en esta obra. Destacable especialmente la sección lenta de este movimiento. De Zukerman baste aquí decir que se encuentra a su altura.

El segundo tiempo (uno de los más bellos que se han escrito) sigue a la altura del primero. En todo él Zukerman parece no tocar el violín, sino acariciarlo. Los «pianísimos» de éste y los de la London Philharmonic se suceden en una auténtica pugna por ver quién los hace mejor. El fraseo de esta última, bajo la mano rectora de Barenboim, es bellísimo. En fin, hay que oírlo.

Dentro del tercer tiempo, la mención a la larguísima cadencia es ineludible. Zukerman sigue en estado de gracia, prestándole Barenboim un acompañamiento a idéntica altura (óiganse los «pianísimos» de la orquesta al comienzo de la cadencia). Cuando acaba ésta y se retoman los temas del primer movimiento, Zukerman repite la misma frase con que inició el **Concierto**, pero haciendo esta vez los dos portamentos más *descarados*, pero más apropiados y mejor hechos, que he oído en mucho tiempo.

En suma, uno de los mejores trabajos de ambos artistas y uno de los mejores discos que he escuchado últimamente. Aunque ya tenga alguna de las magníficas versiones existentes (Menuhin/Elgar—disco imprescindible para cualquier acercamiento a esta obra—, Menuhin/

Boult, Haendel/Boult o Chung/Solti) no dude ni un momento en adquirir ésta, seguramente la mejor de todas las citadas.—L.C.G.

FRANCK: Sinfonía en Re menor. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Edo de Waart. Philips 95 00 605

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

La **Sinfonía** de César Franck es un magnífico ejemplo de «*compromiso histórico*» musical entre las escuelas francesa y alemana del siglo XIX. Es posible que ninguna otra, dentro del Romanticismo francés, la iguale ni en su construcción ni en su compacto trazado sonoro; algo que Franck recoge no sólo de su escuela sino también, casi seguro, de Brahms. Por consiguiente hay en su interpretación una difícil síntesis a conseguir: equilibrio entre un cromatismo marcadamente contrastado (orgánico, a veces, no cabe duda) y un sustrato sicológico eminentemente germánico.

Y esto es justamente lo que, a mi juicio, Edo de Waart no consigue. Su versión no carece de intensidad expresiva pero le falta poso, madurez; dirige con convencimiento y buen gusto pero no con la suficiente intencionalidad a la hora de modular. En cualquier caso, no debe desprenderse de estas palabras un juicio negativo de su trabajo, al que hay que reconocerle momentos de gran belleza, sobre todo belleza tímbrica. La grabación está a la altura de las circunstancias.

Conclusión: buena versión de la **Sinfonía** de Franck, aunque no primera alternativa discográfica. En la actualidad, el mercado discográfico español sólo

cuenta con otra versión de esta obra: la de Barenboim, con la Orquesta de París; tampoco la puedo recomendar como la más interesante que, para mí, sigue siendo, indistintamente, la de Furtwängler o Klemperer (quizás, afinando mucho, esta última), naturalmente a buscar en el extranjero.—P.G.M.

GESUALDO DI VENOSA: Madrigales. Canciones Sacras. Deller Consort de Londres. EDIGSA, «Harmonia Mundi France» 05L0134

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

En ocasiones, el crítico se encuentra con producciones discográficas interesantísimas desde todo punto de vista artístico, pero que están condenadas a pasar casi inadvertidas por la pobreza con que se presenta el disco. No hago referencia a la mayor o menor belleza de las portadas, que en este caso es grande, sino a la ausencia total de los textos cantados (imperdonable ante la escandalosa sobra de espacio en blanco en el interior de la carpeta) y a la excesiva sobriedad del texto introductorio, insuficiente a todas luces.

Y es una pena, pues, como señala el anónimo anecdotista de la carpeta, el príncipe de Venosa, aparte de haber asesinado a su esposa en delito de adulterio, es uno de los más geniales compositores del quicio de los siglos XVI-XVII. Alejado de toda corriente estilística de la época, constituye un fenómeno aislado y único. Se trata de un noble cultivado, de carácter violento y vida al parecer bastante inmoral, pero con una vivencia religiosa muy *barroca* profunda, violenta, desesperada, desgarradora. Y así es su música re-

Escridiscos

Especialidad en música **CLASICA** y **ROCK**

20% Descuento permanente

Calle Postigo de San Martín, 8 (plaza de Callao)

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13

ENVIOS A PROVINCIAS



ligiosa. Estas canciones sacras con una muestra muy conseguida de ello, magistralmente interpretadas por el Deller Consort, que ha buscado ante todo la claridad de la dicción. el fraseo bien moldeado, la impresión que producen unos contrastes muy bien expuestos por los cantantes. A quien estas canciones sacras le lleguen a interesar, me permito recomendarle que escuche la grabación de los Responsorios de Semana Santa por la Escolanía de Montserrat (Archiv 2723062), en otra faceta de la música religiosa de Gesualdo.

La música profana, concretamente sus madrigales, se mueven en idénticos principios, pero con diversa finalidad. También aquí Gesualdo lleva hasta el fin la posibilidad emocional, acentuando todavía más los contrastes entre conceptos cantados como amargura y alegría, vida y muerte, esperanza y desesperación... Sin embargo, una atmósfera trágica baña los textos de estos madrigales: la muerte es protagonista muy principal. Igualmente vale aquí lo expresado arriba sobre los intérpretes, que saben cambiar notoriamente la sonoridad por otra más festiva y, como contraste, también más amarga.—S.B.

DVORAK: Sinfonía núm. 6, Op. 60.
Orquesta Filarmónica Eslovaca. Director, Zdenek Kosler. Zafiro ZL-371.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

La **Sexta Sinfonía** de Dvorak es mucho más que la consolidación de un lenguaje; también algo más que una obra construida al amparo de Brahms (tiene mucho que ver con su **Segunda Sinfonía**, aunque no tanto como se suele decir). Es, ni más ni menos, una de esas grandes, bellísimas músicas que, no se sabe muy bien por qué, no son apreciadas ni por una gran parte de los aficionados a la música ni, por consiguiente mucho menos, por las compañías discográficas. Así que sea muy bienvenido este disco que se convierte en la única (increíble pero cierto) versión de la **Sexta Sinfonía** de Dvorak existente hoy en el mercado español.

Bienvenida sólo relativa, por desgracia, pues rápidamente queda empañada por la baja calidad del producto ofrecido. Zdenek Kosler se limita a dirigir con corrección pero sin el más mínimo destello de imaginación o chispa de ningún tipo. La vulgaridad es el denominador común y, por si fuera poco, ni la orquesta está en disposición de mostrar nada interesante ni el ingeniero de grabación parece que se entere demasiado de qué va el asunto. Como broche final, decir que el disco en cuestión posee un desagrada-

ble ruido de fondo, producto del deficiente prensado español.

Conclusión: da un poco de pena decirle al aficionado español que, si quiere conocer esta maravilla de **Sinfonía**, recurra a un disco como éste. Pero es verdad.—P.G.M.

HAENDEL: El Mesías. James Bowman, contratenor. Robert Tear, tenor. Benjamin Luxon, bajo. Coro del King's College de Cambridge. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, David Willcocks. EMI, La Voz de su Amo, 167-002389/91, 3LP.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Quien haya tenido ocasión de visitar Cambridge, y concretamente la capilla del King's College, y oír cantar a su famoso coro, habrá tenido la impresión de revivir los días de Haendel en Inglaterra. Por ello no es de extrañar que en el año 1973 la compañía EMI grabara un **Mesías** cantado por dicho coro. Y, realmente, en la grabación que ahora se edita aquí (1981), el protagonista absoluto es el coro, que se muestra soberbio, con esa particular agilidad y afinación de los coros masculinos de las instituciones escolares inglesas. En ese protagonismo, los niños del coro se hacen cargo, cantándolas al unísono, de las arias inicialmente escritas para soprano solista. El comentarista justifica tal decisión en base a la antigua tradición de estos coros, consistente en cantar dichas arias como «anthems» en



Academy of St. Martin-in-the-fields.

los servicios ordinarios en la iglesia anglicana. Y, ciertamente, tal es su única justificación aunque personalmente estimo que no pueden igualar en expresividad a la voz solista, más incisiva en las agilidades en las cuales el coro intantil se muestra en exceso *etéreo*. Tampoco comparto otra de las alternativas de esta grabación, como es destinar contratenor las arias de contralto, en base a una uniformidad total de voces masculinas. Sin embargo, cabe decir que James Bowman hace su parte demostrando su gran dominio del instrumento, su maestría y su clase, quedando mucho mejor que en la mayoría de sus otros registros fonográficos.

Peor el tenor Robert Tear, que exagera en ocasiones la expresión, desviándose del estilo más puro que exige **El Mesías** como repertorio no dramático. Tampoco destaca demasiado el bajo Benjamin Luxon, aunque está correcto, en general.

La dirección de Willcocks se centra totalmente en los coros, donde se muestra ágil, concertando muy bien la orquesta, pero carece, en general, de imaginación en las arias, dando un resultado que ni se acerca a las buenas versiones tradicionales (Klemperer, Richter...) ni a las arcaizantes (Malgoire, etc.), pero tampoco llega a la altura de las de la *vía media* (Leppard, Marriner...).

La presentación, por desgracia, no llega a un mínimo excusable: se incluye sólo la traducción de los textos cantados al castellano, cuando una mejor distribución tipográfica hubiera dado cabida también al original inglés. Por otra parte, el artículo introductorio es excesivamente sencillo y lleno de tópicos, aparte de contener innumerables faltas de traducción.

En fin, recomendable para los interesados en las masas corales, que es el máximo interés de esta grabación.—S.B.

HAYDN: La Creación, Coros y arias.
G. Janowitz, C. Ludwing, F. Wunderlich, W. Krenn, D. Fischer-Dieskau, W. Berry. Cantores de Viena, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG Privilege 25 35 146.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Teniendo en cuenta que Deutsche Grammophon ya ha editado en su serie económica Privilege carpetas de dos discos, que es el mismo contenido de **La Creación**, no me parece muy acertado que se haya decidido a dar una visión incompleta, en un disco, de este oratorio, indispensable en cualquier discoteca, y que, por otra parte, no tiene grandes problemas de asimilación. No obstante,

para quienes prefieran acceder a esta obra de Haydn de una forma fragmentaria, esta es una buena ocasión, sobre todo por lo que respecta al conjunto de solistas vocales, a excepción de Gundula Janowitz, totalmente inadecuada por su falta de agilidades, para este papel. A la dirección de Karajan, muy cuidada, como es habitual en él, le falta sencillez e incisividad y le sobra solemnidad y terciopelo sonoro. La grabación resulta algo apagada. Se incluye los textos cantados pero sin ningún comentario sobre la obra.—T.

HOLST: Los Planetas. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 2532019 Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

La antigua versión del director salzburgués con la Filarmónica de Viena para Decca todavía resiste el paso del tiempo. La dirección y concentración de esta lectura, sin mencionar la claridad de texturas orquestales, hizo de ella una revelación. Sin embargo para aquellos que conocen la partitura, había en la citada interpretación algunos puntos discutibles: portamentos de las cuerdas en «Venus», uniones de secciones indebidas, síncopas de la primera sección en «Júpiter» y extraños sonidos de las campanas en «Saturno» que se asemejaban a cadenas. En esta nueva versión, Karajan se ha replanteado seriamente la partitura con un resultado global que es un auténtico hallazgo, ayudado por el espléndido sonido digital. En la versión de la Filarmónica de Viena, «Marte» era bastante sombrío, pero en la actual es incluso hasta siniestro, soberbiamente controlado en su construcción. «Venus» es más sensual que el de la grabación anterior, con un estilo más puro. «Mercurio», con «tempi» más ligero, posee más incisividad rítmica. «Júpiter» (a mi juicio lo más flojo de la partitura) está magníficamente interpretado. El clímax de «Saturno» es poderoso y viril; los «crescendi» y «diminuendi» están controlados con una concentración sin rival. La Filarmónica de Berlín, más vigorosa que la vienesa, supera a todas las versiones anteriores en un movimiento como «Urano», y los acordes de los instrumentos de viento, cada uno con un «diminuendo», producen una atmósfera inigualable por su magia, mientras que el «glissando» del órgano en el «fortissimo» se oye como nunca hasta ahora. Karajan interpreta «Neptuno» como una auténtica pintura sonora plena de misterio, con un balance de voces-orquesta perfecto. Grabación espectacular e interpretación impecable.—E.P.A.

MENDELSSOHN: Octeto de cuerda Op. 20, Quinteto de cuerda num. 2. Op. 87. Conjunto de Cámara de la Academia de St. Martin-in-the-Fields. Philips 9500 616.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Dos preciosas obras camerísticas de Mendelssohn, un compositor tal vez menos apreciado de lo que merece. Si bien el **Octeto Op. 20** ha alcanzado cierta celebridad, el **Quinteto Op. 87** es obra injustamente relegada, que por su indudable belleza debería conocerse más y mejor. Los instrumentistas, pertenecientes a la famosa Academia de St. Martin-in-the-Fields, ofrecen unas interpretaciones sensibles, de buen estilo, con suficiente contraste y absoluto dominio de las dificultades que en no poca medida ofrecen ambas obras. Personalmente hubiese preferido un aire menos vivo en el «Allegro» inicial del **Octeto** (está marcado moderato) y un sentimiento más meditativo en el «Adagio o tema» del **Quinteto**, pero el conjunto es muy positivo. Puede ser buena prueba de ello la calidad con la que resuelven el difícil «Allegro leggierissimo» del **Octeto**. Buena toma sonora, con cuerpo y equilibrio. Disco pues muy recomendable tanto por las obras cuanto por la interpretación, (es lástima que una seria errata, la confusión de **Octeto** por **Quinteto** en la **Op. 87**, se haya deslizado en la contracubierta).—M.C.

MOZART: Serenata núm. 4, K 203 «Colloredo» Marcha en Re mayor, K 237. Orquesta del Estado de Dresde. Director, Edo de Waart. Philips 65 00 965.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Nueva publicación por separado de uno de los magníficos discos que integraban el volumen 5 (**Serenatas y Diverstimentos**) de la Edición Mozart. En esta ocasión se nos ofrece la **Serenata K 203**, comúnmente conocida como «**Colloredo**», pues al parecer fue compuesta para ser tocada el día de la onomástica de éste.

Cuando comenté la **Serenata «Haffner»** en la versión de estos mismos intérpretes, señalé la grata impresión que me había producido su interpretación, que se caracterizaba especialmente por su frescura y espontaneidad, cualidades ambas inherentes a esta música.

Edo de Waart, con la eficaz colaboración del violinista Uto Ughi, logra así una versión redonda de la obra, si bien puede ser tachada en algunos —esca-

los— momentos de una cierta rigidez métrica.

Al igual que ocurría en la «**Haffner**», también aquí se incluye la marcha que tocaban los músicos antes de acometer la interpretación de la **Serenata** y que, en este caso, no parece haber dudas (como ocurre en otras ocasiones) de que es la **K 237**, ya que uno de sus temas se repite literalmente en la introducción del primer movimiento de la «**Colloredo**».

Si el volumen citado de la Edición Mozart pasó algo inadvertido, sería una pena que estos discos sueltos corriesen igual suerte.—L.C.G.

ORFF: Carmina Burana. Coros y Orquesta de Cleveland. Judith Blegen, soprano; Kenneth Riegel, tenor; Peter Binder, barítono. Director, Michael Tilson Thomas. CBS 76372.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Grabación: ■ ■ ■ ■ ■

Sobre esta archiconocida obra, inevitable e cualquier discoteca, me remito al comentario de mi compañero Pedro González Mira (ver RITMO núm. 512), con el que estoy completamente de acuerdo.

Sobre la versión: Michael Tilson Thomas, con la colaboración de los excelentes Coros y Orquesta de Cleveland y una buena grabación —aunque con ruidos de prensado—, consigue animar este *pastiche* con algún que otro toque original. En cuanto a los solistas: Peter Binder canta con corrección, aunque resulta, a veces, algo inexpresivo; Kenneth Riegel dice su parte del «Cignus» con



Michael Tilson-Thomas.

ampulosidad y Judith Blegen está espléndida en todos sus cometidos. Se incluyen los textos cantados con una buena traducción. Pero la publicación de este disco resulta innecesaria. Existen ya demasiadas versiones de estos **Carmina Burana** y de entre ellas las de Jochum, Dorati y Previn son más que suficientes para nuestro catálogo.—I.

PROKOFIEV: El Amor de las tres Naranjas (Suite). El Teniente Kijé (Suite). Sinfonía Clásica. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, N. Marriner. Philips 95 00 903.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Prokofiev compuso la ópera **El Amor de las tres Naranjas** poco antes de decidirse a abandonar su país, tras los acontecimientos de 1918. Una vez estrenada, extrajo de ella una **Suite** que es la grabada en este disco. Se trata de una música muy rica en cuanto a descripción de estados de ánimo, de sentimientos: se pasa con gran facilidad de lo satírico, lo burlesco o lo simplemente gracioso a lo lírico, lo poético, e incluso a lo dramático. Marriner la dirige con claridad y limpieza (lo que, lejos de ser un inconveniente, está muy bien en una obra tan espléndidamente orquestada como ésta) pero de forma un tanto desvaída y carente de vitalidad. Quizás este defecto sea producto de un excesivo cuidado en no dramatizar demasiado con el propósito de resaltar, sobre todo, el aspecto lúdico de la obra.

Algo parecido sucede con la suite de **El Teniente Kijé** (obra originalmente pensada también para la escena, el cine en este caso) cuyo momento interpretativo más brillante está en el «Romance», el número más poético. El resto parece estar hecho con bastante desgana; la verdad es que Kijé queda más como un *juguetito* que como un pequeño y divertido mito.

Y con la **Sinfonía Clásica**, por desgracia, las cosas van a peor. La versión de Marriner es bastante aburrida, algo verdaderamente sorprendente en un especialista en Haydn. En todo momento falta fluidez, dinamismo y, lo que es más grave, a veces se puede detectar una cierta indefinición sonora altamente peligrosa en una obra —una vez más— de tan exquisita orquestación.

Conclusión: un Prokofiev algo *descafeinado*. Del **Amor** no se dispone ahora de ninguna otra grabación en España. Para **El Teniente**, sin duda Abbado (en DG, con la **Suite Escita**). En cuanto a la

Sinfonía clásica, es extraordinaria —entre otras— la de Giulini que, acompañada de la mejor versión de los **Cuadros de una Exposición** que conozco, está también editada por DG.—P.G.M.

PURCELL: Dido y Eneas. Tatiana Troyanos, Barry McDaniel, Sheila Armstrong, Patricia Johnson, Margaret Baker, Margaret Lensky, Paul Esswood, Nigel Rogers. Coro Monteverdi de Hamburgo. Orquesta de Cámara de la NDR, Hamburgo. Director, Ch. Mackerras. Archiv Privilege 25 47 032.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Al publicar Polydor este **Dido y Eneas** en su serie Privilege, hace honor a la que, creo, debe ser la idea motriz para la construcción de un buen catálogo en serie económica: recopilar obras fundamentales en versiones, si no excep-



Henry Purcell (1658-1895).

cionales sí, por lo menos lo suficientemente dignas. Aunque en el caso presente, más que digna se podría decir que buenísima. Trataré de explicarlo.

Dido y Eneas es una de esas obras discográficamente malditas en el sentido de que las versiones más celebradas lo son sólo parcialmente por tal o cual punto negro. A saber, cuando no falla «Eneas» (lo que sucede casi siempre) falla la dirección; cuando no «Dido», «Belinda» es floja, o cuando ésta cumple bien «Dido» es demasiado *angelical*. Es decir, un verdadero laberinto. En esta ocasión, sin embargo, las cosas, en general, funcionan bastante bien. Mackerras, con su habitual seguridad estilística, nos presenta una versión seria, muy estudiada (incluye además el coro final del

segundo acto, reconstruido con material musical del propio Purcell) y meditada hasta en los más mínimos detalles. Troyanos en una «Dido» de espléndido corte vocal y de una gran talla interpretativa, además de equilibradísima en la concepción psicológica, ni desgarrada ni excesivamente contemplativa. Armstrong construye el personaje de «Belinda» de forma intachable: muy, muy bien, de lo mejor que conozco. Lo más flojo —una vez más, como decía antes— es el «Eneas»: Barry McDaniel, aunque dice bien su papel, es vocalmente algo impreciso y, sobre todo, queda un poco corto por arriba. El resto del reparto está a buen nivel y la grabación, que es de 1968, es excelente.

Ninguno de los «Dido» que he consultado (Bedford, Davis y Barbirolli —no he podido escuchar el de Leppard con la misma Troyanos—) me parecen, por unas razones u otras, claramente superiores a éste. Por consiguiente, y teniendo en cuenta, además, el precio, considero que es una buena alternativa de compra.—P.G.M.

RIMSKY-KORSAKOV: Scheherezade. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director, Constantin Silvestri. EMI Acorde 037-004089.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Una nueva grabación de esta bonita obra que, con su colorido, su brillante orquestación y la fantasía de sus temas, ha cautivado siempre tanto a los aficionados, como a los directores de orquesta. La versión de Constantin Silvestri no tiene ninguna particularidad especial sobre las demás (tampoco la obra presenta muchas posibilidades de *interpretación*; lo que hay que hacer en todo caso es *tocarla* bien); la Orquesta Sinfónica de Bournemouth presta un buen servicio, con su brillantez y perfección. La magnífica labor del violinista Gerald Jarvis merece un gran elogio. La toma de sonido es sorprendentemente buena a pesar del año de grabación (1967), ya algo remoto; es una de esas tomas claras, de gran relieve, que «La voz de su amo» efectuó por esas fechas y que ahora nos rescata la serie Acorde.—L.S.

ROSSINI-RESPIGHI: La Boutique Fantasque. Orquesta Sinfónica de Toronto. Director, Andrew Davis. CBS 35842. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Después del esperadísimo estreno de **Guillermo Tell**, Rossini dejó de producir música para el campo profesional;

es sabido, sin embargo, que —excepción hecha del **Stabat Mater** y de **La Petite Messe Solennelle** obras de cierta envergadura— se permitió todavía algunas *debilidades* que él mismo denominó «*pecadillos de vejez*».

Con algunos de estos *pecadillos*, Respighi construye un ballet que aporta, además de la belleza de los temas rossinianos, una brillante y muy cuidada orquestación. La trama de la obra se desarrolla en una tienda de muñecos, convirtiéndose éstos en protagonistas al quedar animados sobre el escenario.

La versión de Andrew Davis es espléndida, aunque poco danzable. A su lectura, que quizás atiende más a la belleza del sonido en sentido puro (véase el «Valse lente») que a la descripción de un programa, se le puede reprochar, no obstante, algo de falta de *chispa*, por lo demás, orquesta y grabación hacen de este disco un producto bastante recomendable.—P.G.M.

SCHUBERT: Impromptus Op. 90. Momentos musicales Op. 94. Jörg Ewald Dähler, «pianoforte». Claves D 508, Vol. 1. Disco importado por Ferysa.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Excelente disco en todos los sentidos de la marca alemana «Claves». Siguiendo la tendencia interpretativa — hoy muy en boga— del purismo histórico, se ha utilizado en esta grabación un «pianoforte» fabricado por Franz Brodmann en 1820 (en plena vida de Schubert). A pesar del interés que me merecen este tipo de aproximaciones *historistas*, confieso que, en mi futuro interno, siempre he seguido prefiriendo las posibilidades expresivas y la sonoridad del piano moderno. Sin embargo, debo reconocer que este disco ha venido a cambiar mi criterio al respecto, por dos motivos: primero, por el sonido dulce, bellísimo, de este prodigioso «Hammerflügel»; tanto en el registro agudo, como en el grave, o en las octavas medias, la sonoridad de este instrumento es ciertamente cautivadora. En segundo lugar, aunque no por ello menos importante, por la interpretación. Jörg Ewald Dähler se muestra como un consumado pianista, dominador pleno de todos los recursos técnicos y capaz de explotar al máximo las posibilidades del antiguo piano. Es sorprendente cómo puede obtener una gama tan amplia de matices y una transparencia tal en las voces, con un instrumento de esas características. Pero la mayor sorpresa es que, además, estamos ante un schubertiano de primera fila. La versión que nos ofrece de los **Impromptus Op. 90** y de los **Momentos musicales** se halla —sin exagerar—

a la misma altura que la de los dos máximos intérpretes actuales de estas piezas: Brendel y Barenboim. El Schubert de Dähler es variado en la expresión, contenido y meditativo unas veces (**Impromptus 1 y 3**), arrebatado e intenso hasta la emoción otras (parte central del núm. 4); sólo un gran artista sabe combinar con tal maestría una digitación cristalina (**Impromptus núm. 2**), con una claridad absoluta en las voces medias (**Momento núm. 1**), con un sentido del fraseo justo y una gracia, un *saber decir* exquisitos (**Momentos 4 y 6**, asombrosos).

La grabación es realmente muy buena y contribuye a poner de manifiesto las calidades tímbricas del instrumento. La carpeta indica que se trata de un primer volumen, al que es de suponer seguirán otros dedicados también al piano de Schubert. Si es así, sería muy deseable que Ferysa efectuara su importación. En conclusión, podríamos decir que este bello disco demuestra que no siempre la máxima calidad coincide con el prestigio o el renombre del intérprete: de pronto aparece un pianista prácticamente desconocido que hace nuestras delicias tocando Schubert en un Brodmann de 1820. Sinceramente recomendable.—L.S.

SCHUBERT: Sonata para piano núm. 13 en La mayor Op. post. 120 D. 664. Impromptus Op. 90 D. 899. Claudio Arrau, piano. Philips 95 00 641.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

La **Sonata**: obra póstuma que no pertenece al grupo de las últimas obras para piano de Schubert; pero da igual, es, como mínimo, igual de sublime que cualquiera de ellas. La interpretación: hay un disco —por supuesto, no disponible en el catálogo español— que contiene una versión de esta **Sonata** absolutamente traumatizante; su intérprete es Svatoslav Richter. Bien, si digo que he quedado destraumatizado con la versión de Arrau, quien conozca aquél comprenderá que afirmar esto es decir mucho, muchísimo. Y es que, ¿acaso Arrau aporta en Schubert algo fundamentalmente nuevo? Pues, no en sentido estricto; lo que sucede es que la enorme madurez de este músico le permite ver las cosas sin demasiados complejos (o) afanes renovadores. En realidad su Schubert es bastante sencillo de concepción; por ejemplo, yo creo que la versión que Richter hace de esta **Sonata** es más moderna, más compleja, pero no más rica ni más profunda. Esto se pone claramente de manifiesto en el enorme sentido de la tensión musical que se palpa en la de

Arrau (véase, pongo por caso, el trazado que Arrau hace de esa inmensa curva que constituye el segundo movimiento). En resumidas cuentas, y sin querer extenderme más, un Schubert genial que no es —como el de Richter— «*el reino de las sombras*» sino todo lo contrario: dramático pero luminoso y humano en el sentido positivo, constructivo, del término.

Los **Impromptus**: sobre las obras huelga cualquier comentario; es de todo aficionado conocido su extraordinario valor. La interpretación: por partes. El primero, en manos de Arrau, se convierte en un profundo lamento; bastante lejos de la fragilidad de un Brendel o del romanticismo poderoso de un Barenboim —por citar versiones de referencia—, Arrau puede llegar a ser terrible pero, siempre, sin perder los estribos, de forma muy tolerante; una verdadera lección de control emocional. El segundo **Impromptu** está interpretado con elegancia suprema pero no sólo esto; Arrau transforma este pequeño —aparentemente— «divertimento» en una pieza de gran envergadura. Dígase, aunque sólo sea anecdóticamente, que esta versión sobrepasa en un minuto, aproximadamente, a cualquiera de las dos mencionadas anteriormente (lo que no está nada mal en una pieza cuya duración relativa oscila entre cuatro y medio y cinco minutos). Del tercero, qué decir: es mucho más que bello, expresivo o delicado; es sencillamente envolvente; una música que, hecha así, se convierte en el colmo de los colmos. En lo que se refiere al cuarto, es menos incisivo y luchador que el de un Barenboim, por ejemplo, aunque escuchado con cierta calma se llega a detectar en él el profundo desconsuelo —que no desesperación— de la aceptación.

Conclusión: disco de obligada adquisición.—P.G.M.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 5. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon 2532 005. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Una de las características de las obras maestras es la multiplicidad de enfoques que pueden otorgar al intérprete. Karl Böhm, que siempre estuvo consagrado al repertorio centroeuropeo, nos ofrece ahora una visión nueva e interesante de esta gran **Sinfonía**. Desde una perspectiva que resalta los tintes elegíacos y la solemnidad amarga de la obra, Böhm siente su Tchaikovsky de una manera muy personal. Si carece de la llamarada genial de un Celibidache o



Karl Böhm.

del eslavismo entrañado de un Mravinsky, Böhm le otorga una lenta monumentalidad, que si bien algo germánica en exceso, le confiere una densidad inusitada y una fuerza extraordinaria, precisamente por lo alejado de la habitual superficialidad y brillantez que tantas veces hemos soportado en el disco y en las salas de conciertos. Con una magnífica actuación de la Sinfonía de Londres y un suntuoso sonido digital, esta versión supone una valiosa y original aportación al abundantísimo catálogo de Tchaikovsky.—M.C.

VIVALDI: Conciertos para oboe RV 458 y RV 462. Conciertos para 2 oboes RV 534, 535 y 536. Heinz Holliger y Maurice Bourgue, oboes. I. Musici. Philips 95 00 742.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Es éste el cuarto volumen de **Conciertos para oboe** de Antonio Vivaldi que últimamente publica Philips en España con el aliciente añadido, en esta ocasión, de contar con los tres **Conciertos dobles** que se conservan en la actualidad en los célebres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Turín.

Como en ocasiones precedentes (en una de ellas tuve la ocasión de expresar ya mi opinión al respecto), la presentación es intachable. Interpretación fulgurante y sonido excepcional son las características más sobresalientes de este disco; pienso que es, quizás, difícil esperar una mejor realización dentro de esa manera de hacer llena de luz y vitalidad que es la de I Musici. Holliger y Bourgue están sencillamente impresionantes; y creo que, en su favor, hay que recordar que no se enfrentan, precisamente, a partituras sencillas dada la particular manera que tenía Vivaldi de escribir para

el oboe; es decir, pensando en el violín.

Para mí, el Vivaldi de estos señores continua siendo de absoluta referencia. Por ello, mi recomendación es total.—P.G.M.

VIVALDI: Las Cuatro Estaciones, Op. 8, Conciertos 1 a 4. Iona Brown, violín. Academia St. Martin-in-the-Fields. Director Iona Brown. Philips 95 00 717.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Teniendo en cuenta las numerosas versiones existentes de esta obra, la presente la considero recomendable, aunque no imprescindible. Hay opciones suficientes, desde las *originales* (Harnoncourt, Telefunken.) hasta las románticas, pasando por las clásicas de la Academia St. Martin in the Fields-Marriner (Decca) y la de I Musici con F. Ayo como solista (Philips). Tomaré esta última como punto de referencia para el lector, pues la considero modelo de equilibrio y que ha resistido admirablemente el paso de otras versiones. Iona Brown ha hecho una versión llena de vivacidad que no nos deja indiferentes. Se sirve para ello de un sonido incisivo, tenso, menos *redondo* y suave que el de la versión de I Musici. Ha explotado los contrastes tan ricos de la obra con un mayor juego dinámico, no siempre acertado, y enfoca la obra abiertamente como concierto para violín, más alejado del «concerto grosso» que otras interpretaciones (Félix Ayo, en la versión comparada, aparece comedido y más integrado en el conjunto). Así, a lo largo del primer concierto, **La Primavera**, el violín comunica mayor tensión y en el sensacional comienzo de **El Invierno**, la entrada del violín es vitalista y sorprendente, así como las agitadas progresiones del resto de la cuerda con un sonido punzante y un virtuosismo intachable, dado el «tempo» a que son sometidos. El clave, claro y poco resonante, colabora en este timbre seco y cortante. Los tiempos, como digo, son muy rápidos o *impetuosos* cuando así está indicado («Adagio presto» de **El Verano**). El carácter «sforzando» en muchos pasajes y la acentuación sistemática del «staccato» sólo en alguna ocasión rompen la línea melódica, siempre más ligada en la versión de I Musici. Son estas características las que confieren a la interpretación un tono que me parece estimulante después de muchas versiones, ampulosas o dulzonas, de esta obra magistral.—B.C.

VIVALDI: 6 Conciertos, Op. 6 para violín, cuerda y continuo. I Musici; Philips, 95 00 438.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Hace unos años, cuando se publicó la «Edición Vivaldi», tuvimos la ocasión de escuchar los **Conciertos** de la **Op. 6** que ahora Philips edita sueltos para todos aquellos que no pudieron acceder a la macroedición. Ya en aquella ocasión se comentaron las excelencias y defectos de esa especie de monstruo discográfico que, bajo el nombre de I Musici, ha dictado durante más de veinte años todo un curso de cómo entender el barroco italiano.

No hace falta recordar aquí la calidad irreprochable de las interpretaciones de estos conciertos, primorosamente interpretados por Pina Carmirelli, sino lamentar que I Musici, a fuerza de ser fiel a sí mismos, hayan acabado por perder su espontaneidad, y su Vivaldi nos resulte distante y frío, como si aún no nos hubieran abierto las ventanas a otros mundos más vitales los conjuntos de Marriner o Harnoncourt.

Ajeno a estas cuestiones, el disco que se nos ofrece goza de un sonido y un prensado excelente que hará las delicias de cualquier aficionado.—A.M.J.

WAGNER: El Holandés Errante, Obertura: Lohengrin, Preludios de los actos I y III; Tristán e Isolda, Preludio y Muerte de Amor de Isolda. Orquesta Filarmónica de Viena. Director Karl Böhm. DG 2531 288

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Karl Böhm nos ha dejado con este disco una de los mejores de **Oberturas y Preludios** de Wagner que hayan aparecido hasta ahora, lo cual no es poco. Su visión del mundo wagneriano, como era de esperar en base a sus anteriores grabaciones de operas completas, es por encima de todo humana y apasionada, apoyada en un sentido de los contrastes y de la progresión dinámica (**Tristán y El Holandés Errante**) y una claridad articulatoria en el tratamiento orquestal (**Lohengrin**) absolutamente pasmosas. Si se añade a esto que la Filarmónica de Viena está por encima de cualquier elogio y que la grabación es extraordinaria, este disco es recomendable incluso para quienes tengan ya otras versiones de estas mismas **Oberturas y Preludios** wagnerianos.—T.

WASSENAER (antes atribuidos a Pergolesi y Ricciotti): Seis Conciertos armónicos. Camerata de Berna. Director, Thomas Furi. Archiv. 2533 456

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Parece ser que los seis **Conciertos Armónicos** tienen ya un padre indiscutible: el Conde Unico van Wassenaer (1692-1766). En las documentadas notas de Martin Stahelin que acompañan al disco se aportan los datos que han decidido a los musicólogos a atribuir a aquél la paternidad de tan magníficas obras, desconocidas de muchos melómanos, a pesar de haber contado en nuestro mercado con la memorable interpretación de Münchinger y su Orquesta de Cámara de Stuttgart.

Pero, afortunadamente —la versión de Münchinger creo que está descatalogada— la interpretación que nos ocupa, a cargo de la Camerata de Berna dirigida por su concertino Thomas Furi se sitúa a parecido nivel. La orquesta, muy reducida, suena espléndidamente, percibiéndose una alegría y un entusiasmo al hacer música digno del mayor encomio. Por ello, estas bellísimas obras, en las que se advierte —a pesar del título— una mayor atención hacia aspectos melódicos que a contrapuntísticos y armónicos, se nos ofrecen en una versión vivaz, juvenil y rica en matices expresivos.

La antigua versión de Münchinger es quizás algo más académica, pero cuenta con el aliciente de escuchar a la Orquesta de Cámara de Stuttgart en su verdadera época dorada (los primeros años 60).

En resumen, disco imprescindible, tanto por las obras (dignas de un notable compositor, como lo demuestra su atribución durante largo tiempo a Pergolesi) como por la espléndida interpretación, y que cuenta además con el aliciente de recoger los seis conciertos en un solo disco.—L.C.G.

RECITALES

CANTO GREGORIANO: Propios de la Misa del ciclo de Navidad. Schola de Monjes de Montserrat. Edigsa, 01L0088

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Este disco recoge el propio cantado de cuatro misas: la primera y la cuarta del Adviento, la Misa del día de Navidad

y la Misa del día de la Epifanía. En un intento más, siempre laudable por los frutos que logra recoger, se han seleccionado dichas misas en aras a una divulgación de uno de los ciclos más bellos de la copilación gregoriana.

La interpretación es la que siempre ha caracterizado a los monjes de Montserrat: válida, aunque discutible, como reconoce el comentario anónimo de carpeta: variedad del ritmo, siempre flexibles, aunque respetando siempre la clara dicción del texto.

Además de los textos cantados en latín, se acompaña su traducción al catalán y al castellano, aunque la distribución tipográfica de comentarios, textos y traducciones está muy poco lograda, siendo complicado situar cada cosa a primer golpe de vista.

La toma de sonido es buena, aunque le falta algo de profundidad.—S.B.

«CONCIERTOS ITALIANOS PARA SOLISTA». TORELLI: 2 Conciertos para trompeta, cuerdas y continuo en Re mayor. VIVALDI: Concierto para flauta, cuerda y continuo en Fa mayor. Concierto para dos trompas, cuerda y continuo, en Fa mayor. LOCATELLI: Concierto para violín, cuerda y continuo en Re mayor, Op. 3, núm. 1. Concerto Amsterdam. Maurice André, trompeta. Frans Brüngen, flauta. Hermann Baumann & Adriaan van Woudenberg, trompas. Jaap Schröder, violín y dirección, Jacques Holtman, dirección. Anner Bylsma, violonchelo. Gustav Leonhardt, órgano (positivo) y clave. Telefunken, «Das alte Werk-Reference» 6.41217.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Excepción hecha de la obra de Locatelli, todos los conciertos aquí reunidos constituyen una buena antología de los conciertos para instrumento solista del segundo barroco. Particularmente interesantes son los **Conciertos para trompeta** de Torelli, ambos en la tonalidad de Re mayor, que son dos de los más bellos compuestos para el «clarino» barroco, bella combinación que se perdió con la técnica del instrumento al llegar el clasicismo, pues el famosísimo de Haydn parte de unos principios técnicos y estilísticos completamente diversos.

Los **Conciertos para flauta** de Vivaldi se encuentran entre sus composiciones más acertadas, y éste es particularmente bello debido al uso que hace de las cuerdas con sordina en los dos movimientos externos. Su **Concierto para dos trompas**, en cambio, se inscribe más dentro de una línea de exhibición de facultades para los dos ejecutantes, que tienen que salvar abundantes escollos

sobre todo por el generoso uso del registro agudo del instrumento a que les obliga la partitura.

En cambio, el **Concierto para violín** de Locatelli escapa de la concepción vivaldiana de tales piezas para convertirse en una obra endiablada, que abusa del registro agudo del violín hasta llegar a cansar un poco. Tampoco en esta versión el violinista está lo correcto que sería de desear, con una toma de sonido deficiente (excesiva preponderancia del solista y grabación de toda clase de ruidos que comporta la ejecución).

Del resto de intérpretes, bien la flauta y correctas las trompas, mereciendo la trompeta especial calificación de honor, pues Maurice André domina su instrumento de manera absoluta. El conjunto instrumental es no muy amplio, con adecuada acentuación barroca, lo que hace de este disco grabado en 1966 una válida adquisición, embelleciendo el cada día más interesante catálogo de la serie económica de Telefunken.—S.B.

«CONCIERTOS PARA TROMPETA»: J. HAYDN: Concierto en Mi bemol mayor. J. HAYDN: Concierto en Re mayor. HAENDEL: Conciertos para oboe y orquesta núms. 1 a 3 (interpretados con trompeta). Maurice André, trompeta. Orquesta de Cámara de Munich. Director, Hans Staldmair (J. & M. Haydn). Orquesta Bach de Munich. Director, Karl Richter (Haendel). Archiv «Privilege» 2547 035.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Como es bien sabido, el **Concierto para trompeta en Mi bemol mayor** de Joseph Haydn constituye una de las obras maestras de este raro género, además de significar toda una innovación histórica, pues su autor lo compuso para el trompetista Anton Weidlinger en 1796, con motivo de la invención por éste último de la trompeta de llaves, primer intento de abarcar toda la gama cromática, consiguiendo de una manera más perfecta con la actual trompeta de pistones. De esta manera, el andante de este **Concierto** se convierte en un juego cromático único. Maurice Andrea interpreta en la grabación actual (1968) con gran virtuosismo, más fiel al espíritu clásico y acompañado de una orquesta más camerística que en la reciente grabación con López-Cobos y la Filarmónica de Londres (EMI). Pero lo realmente interesante del disco viene dado por la presentación de un extracto de dos movimientos de una **Serenata Re mayor** del hermano de Joseph, Michael Haydn, compositor, en la corte del arzobispo de Salzburgo, extracto en el que se emplea la trompeta como instrumento solistas. Aun sin constituir una obra genial, se trata de una

buena composición, donde la trompeta es tratada como instrumento al servicio del lucimiento del intérprete, por la dificultad de sus largas notas agudísimas en el movimiento «Adagio». Dificultad que André solventa como pocos en el manejo de su instrumento. El acompañamiento de la Orquesta de Cámara de Munich es en todo momento ajustado a su papel secundario de soporte, ofreciéndose un sonido muy cercano a las serenatas y divertimentos de la escuela de Mannheim.

La segunda cara del disco poco tiene que ver con la primera. Haendel, en el esplendor del último barroco, vio también el máximo auge de la trompeta barroca aguda o «clarino», pues si durante el clasicismo fue raro el empleo de este instrumento como solista, durante el barroco fue ampliamente utilizado para simbolizar la majestad, la batalla, la magnificencia, etc. Aun estando compuestos inicialmente para oboe, coincide plenamente con las costumbres barrocas el interpretar estos conciertos con trompeta. El acompañamiento de Richter, algo menos camerístico, es como siempre en Haendel amplio, majestuoso, pero nunca pesado. Esta grabación de 1966 conserva todo su interés, pues, por otro lado, estos tres conciertos de la primera época de Haendel (compuestos antes de 1710) son raros de escuchar.

En conclusión: existen muchos discos de conciertos para trompeta, y muchos con Maurice André, pero pocos aciertan con el estilo adecuado. Este es uno de ellos.—S.B.

«Negro Spirituals». Jessye Norman, soprano. Dalton Baldwin, piano. Ambrosian Singers. Director, Willis Patterson. Philips 95 00 580.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Dotada naturalmente de gran talento musical e inclinada más al ritmo que a la melodía, la raza negra llevó consigo a América los valores de su civilización, desarrollando posteriormente su intuición armónica original y llenándola de contenido ante el sufrimiento del destierro y la opresión. Este conjunto de circunstancias dio origen a una de las formas más bellas y profundamente características del arte vocal popular desarrollada en torno a textos sencillos sobre relatos heroicos de la Biblia, estableciéndose un peculiar paralelismo entre el destierro del pueblo judío y su propia situación en América, que se traduce en una vehemente llamada a la libertad y la esperanza.

Jessye Norman expresa esta música con total autenticidad, con exquisita sensibilidad musical y hace gala de una voz



Jessye Norman.

extensa, de timbre bello y característico, perfectamente emitida, siempre apoyada, con singular facilidad para apianar y admirable sentido del ritmo. Lo más apreciable de la grabación, junto a los solos con coro sin acompañamiento instrumental, combinación característica africana, admirablemente conseguidos con la colaboración de los Ambrosian Singers son, a mi parecer, los solos de la soprano sin acompañamiento, interpretados con perfecta afinación y tal sensibilidad que pueden producir en el oyente una especie de éxtasis contemplativo, destacando la delicadeza del solo a boca cerrada de «Were you there?». Es relevante la labor realizada por el director, y al tiempo autor de los arreglos, Willis Patterson, así como del pianista Dalton Baldwin, pero es muy de lamentar que no se incluyan los textos.—F.Ch.M.

ANUNCIO:

UN GRAN COLECCIONISTA ITALIANO DE OPERAS Y CONCIERTOS SINFONICOS, ESTA DISPUESTO A CAMBIAR CINTAS MAGNETOFONICAS CON OTROS COLECCIONISTAS.

Más de 15.000 horas de grabaciones magnetofónicas. El catálogo completo será enviado al recibir el catálogo del coleccionista interesado.

Escriba a:
LUIGI MIRANDINO
P.zza 5 GIORNATE 6
20100 MILANO
ITALIA

MUSICA



LA REVISTA TRIMESTRAL ITALIANA DE MUSICA CLASICA

PARA SUBSCRIPCIONES DIRIGIRSE A VIA AMPERE 60 20131 MILANO (ITALIA)



I FESTIVAL CORAL DEL PAÍS VALENCIÀ

Ciutat de València - Novembre 1981

MOSTRA CORAL - CONFERÈNCIES - CURSETS - TAULES RODONES

TEATRE PRINCIPAL 27 - 28 - 29 DE NOVEMBRE

Por Gonzalo Badenes

Parece que toda referencia a la música en el País Valencià pasa, obligatoriamente, por el meridiano de las bandas. Basta con leer cualquier monografía, escrita dentro o fuera del país, para constatar este hecho. Mientras las referencias al fenómeno bandístico se nutren con abundancia de datos y menudean las adjetivaciones elogiosas, da la sensación de que los autores se retraen a la hora de documentar otras manifestaciones musicales, tales como la ópera, la música de cámara, o las agrupaciones corales.

Con esto no se hace otra cosa, en el fondo, más que reflejar un tipo de mentalidad y una actitud restrictivas frente al hecho musical que, por desgracia, privan en amplios sectores de la sociedad valenciana. Porque, hay que reconocerlo, ni la ópera ni la música de cámara han pasado nunca de ser, entre nosotros, sino espectáculos de élite. La una, por el carácter eminentemente social (en el sentido peyorativo del término) que se imprimió, desde un principio, a las temporadas líricas que antaño organizara la hoy difunta Asociación Valenciana de Amigos de la Opera. La otra, la camerística, nunca ha sido una parcela afortunada. En primer lugar, por la misma carencia de salas pequeñas, adecuadas al estilo íntimo que requiere esta música, y, en segundo término, por la escasez de grupos de cámara propios. Sí, han existido, y de hecho existen hoy, algunas agrupaciones de cámara. Pero ni su nivel técnico es suficiente ni, claro, su repertorio —por lo limitado— ofrece grandes alicientes. Queda, por tanto, como único recurso, la importación de conjuntos fo-

rúneos, que acuden a las sesiones de los lunes, en el Principal, reservadas para los socios de la Filarmónica. La Caja de Ahorros, por su parte, tiene un empeño y una tenacidad, dignos de todo elogio, pero su esfuerzo se diversifica en múltiples campos —sacrificando la profundización en un área concreta para así atender un espectro mucho más amplio aunque, lógicamente, menos coherente.

Este panorama, que uno supondría Shütz o Kodály son autores de repertorio en muchas de nuestras agrupaciones corales. Otros, confunden coro con habanera y piensan en el inefable certamen de Torre Vieja. Actitud, pues, de ignorancia supina, que margina un sector de la cultura para considerarlo parte integrante de una sub-cultura. Claro que aún es más grave la postura de aquellos que, conociendo la pujanza y la vitalidad del movimiento coral, desearían verlo sumido en la vasta operción de la «cultureta» local.

UNA REALIDAD: SETENTA CORALES

Frente a tanta fastasmagoría ¿qué puede ofrecer, hoy, el mundo coral del País Valencià? Se calcula en unos setenta el número de grupos corales existentes entre el Cenia y el Segura. Esto significa unos cuatro mil doscientos cantores. Sólo entre la Ciutat de València y L'Horta se cuentan casi treinta corales. Los coros viven de sus propios recursos, esto es, de las aportaciones de los coralistas y de los emulmentos percibidos por sus actuaciones. La Caixa d'Estalvis, todo hay que decirlo, acoge a grupos como el Orfeón Navarro Reverter, formado por

trabajadores y familiares de la entidad en Valencia. En Alacant, la Caja apoya al Orfeón Alicante y al Stella Maris.

En la Ciutat de València, grupos como el Orfeó Valencià, el del Micalet y la Agrupación Coral Levantina fueron valedores de una actividad meritoria y esforzada, allá por los años treinta. En 1942, Agustí Alemán fundaba la Coral Polifónica Valenciana. Imposible resumir aquí la ejecutoria de esta Coral, auténtica «alma mater» de nuestros coros. A la Polifónica le debemos el estreno del *El Mesías*, la *Novena Sinfonía* y la *Fantasia, Op. 80*, de Beethoven; los *Requiem* de Mozart y Fauré; *El Sueño de una Noche de Verano*; la *Sinfonía «Resurrección»*, de Mahler; la audición en concierto de *Sansón y Dalila*, *La Vida Breve*, cantatas y motetes de Bach, Buxtehude, Krenek, misas de Schubert y Strawinsky, estrenos de Palau, Rodrigo, Cristóbal Halffter...

En 1947, Jesús Ribera Faig fundaba, en la Ciutat de València, el Orfeó Universitari. Ribera, heredero espiritual de Alemán, llevó al Universitari a un nivel de perfección envidiable: nuestro Orfeó obtuvo, con Ribera, el primer premio en todos los concursos nacionales de coros universitarios, dos segundos premios en el internacional de Llangolen y protagonizó los estrenos españoles de *Carmina Burana*, de Orff (1960), *Alexander Newsky* de Prokofiev (1961), y *Te Deum* de Kodály (1968), así como el estreno mundial del *Salmo «De Profundis»*, de Esplá ceñido a la Ciutat de València, es susceptible de homologación con el resto del país. En gran número de pueblos de nuestras comarcas, la música es un hecho abstracto, servido en conserva por la radio, la televisión o el disco. En otros, los más afortunados, existe una banda, que funciona de manera autárquica, concitando el apoyo y el entusiasmo del vecindario, pero con unos medios económicos normalmente precarios. En todo caso, la banda se erige en centro de la vida musical de muchos pueblos y es indiscutible el valor cultural y humano que aporta. Las bandas, como se sabe, se agrupan en una federación regional, que se mueve de acuerdo con una dinámica y una ortodoxia ciertamente discutibles, pero, sin duda, funcionales.

El fenómeno bandístico, como dije al principio, ha llegado a ser paradigmático de una manera de hacer y entender la música. Que esta manera responda o no a la realidad del País, eso es harina de otro costal. Pero, paralelamente al de las bandas, se ha producido el fenómeno de las agrupaciones corales. Digo paralelamente en cuanto a unas determinadas coordenadas temporales, coincidentes en buen número de casos. Debería decir que las líneas maestras de actuación han sido, en alguna época, similares y que, hoy, persisten en algunas entidades corales planteamientos socio-culturales (y hasta políticos) no demasiado alejados de los que se dan en las sociedades musicales (así se denominan en el país las bandas de música).

Por desgracia, la trayectoria coral ha sufrido en el País Valencià una serie de vicisitudes que han impedido, en gran medida, la tan deseable cohesión y hermanamiento entre los diferentes coros. No es éste el lugar ni el momento de analizar, siquiera en bosquejo, las causas profundas de este hecho. Sí, en cambio, podría adelantar opiniones de coralistas, de directores de coros, que coinciden en

CUADERNOS DE MUSICA

EL PRIMER MONOGRAFICO BIMENSUAL SOBRE
MUSICA CLASICA



- ¿Le gustaría recibir, cada dos meses, una publicación que le explicara las diferentes tendencias musicales, las realidades socio-culturales de la historia de la música, y un auténtico enfoque crítico sobre compositores, intérpretes y políticas musicales?
- ¿Le agradaría ir formando, poco a poco, sin esfuerzos por su parte, y con un muy bajo coste económico, la mejor enciclopedia monográfica y constantemente actualizada, escrita en lengua española?

CUADERNOS DE MUSICA • CUADERNOS DE MUSICA • CUADERNOS DE MUSICA



En el mes de Enero de 1982, aparece el primer número de CUADERNOS DE MUSICA, una publicación que pretende divulgar, con un alto nivel de calidad, diferentes aspectos monográficos de la música y los músicos. En CUADERNOS DE MUSICA colaborarán las mas prestigiosas figuras del periodismo musical español, la musicología, la historia, pudiendo ya anticipar la colaboración de las siguientes firmas: Odón Alonso, Carlos Gómez Amat, Jesús López Cobos, Antonio Ros Marbá, Enrique Franco, Tomás Marco, Emilio Casares, Montserrat Albet, Enrique García Asensio, Samuel Rubio, José López Calo, Lluís Millet, Joaquina Labajos, Francesc Bonastre, Simón Marchán, Angel Medina y un largo etcétera que iremos completando en los próximos meses.

Los primeros seis números de CUADERNOS DE MUSICA que verán la luz durante todo 1982 son los siguientes:

- **LOS MUSICOS DE LA REPUBLICA**
- **EL DIRECTOR DE SU ORQUESTA**
- **EL ROMANTICISMO ESPAÑOL**
- **LA GUITARRA**
- **100 AÑOS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES**
- **TEXTOS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES, DESDE PEDRELL A NUESTROS DIAS**

La dirección de CUADERNOS DE MUSICA se ha encomendado a un equipo formado por tres prestigiosas figuras de la música en España representantes, cada una de ellas, de los siguientes sectores: periodismo musical José Luis García del Busto; musicología Jacinto Torres Mulas; composición Llorens Barber Colomer.

COMO DISPONER PUNTUALMENTE Y EN SU DOMICILIO DE CUADERNOS DE MUSICA

DATOS TECNICOS:

Periodicidad: bimensual (6 números al año)
Número de páginas: 100 (media mensual)
Formato: 22 x 16 Cms.
Precio suscripción anual: 1.500.— Ptas.

Para suscribirse durante un año (6 números) a CUADERNOS DE MUSICA, diríjase por escrito a: *EDICIONES RITMO, c/ Virgen de Aránzazu, 21 (Edf. Falla) MADRID 34. -Tif. (91) 729 15 56-52 -*. Una vez recibida su orden de suscripción, y a la aparición del primer número (segunda quincena de enero 1982) recibirá este contra reembolso de la suscripción, más cien pesetas de gastos de envío (total reembolso 1.600 Ptas.).

señalar un desinterés y una indiferencia hacia el mundo coral en el conjunto de la sociedad valenciana. No es casual que un miembro del Orfeó Universitari de Valencia diga que, cuando empezó a cantar, «la gente me miraba como a un bicho raro» y a la vez, el director de la Polifónica Ondense, de Castelló, declare que «encuentra contradictorio el decidido apoyo que la sociedad valenciana presta al fenómeno de las bandas y el general desinterés hacia las corales». Tampoco lo es el desconocimiento, por no decir menosprecio, que muchos intelectuales —incluso alineados en la «intelligensia»— muestran hacia esta manifestación viva de nuestra cultura. En realidad, mucha gente identifica el coro con «una cosa reaccionaria y propia de beatas de parroquia». Ignoran que Palestrina, (1966). En 1972 accedió a la dirección del Orfeón Eduard Cife antiguo alumno de Markevich y Celebidache. Desde entonces, se han producido estrenos de Strawinsky, Shostakovich, Orff, E. Halfter, Pinkham y, para la primavera de 1982, preparan la **Sinfonía de los Salmos**, de Strawinsky, y el **Gloria** de Poulenc.

Si hoy el Universitari es, posiblemente, nuestra primera formación coral, el futuro parece venir asegurado por los Petits Cantors de València. Ellos nutren a los orfeones Navarro Reverter y Universitari con voces nuevas, pero, a la vez, ofrecen una actividad constante y ejemplar, como puede ser el estreno de **A Ceremony of Carols**, de Britten —en versión valenciana—, o su aportación a obras de Orff o Shostakovich. Ellos participaron en el estreno de la ópera **Vinatea**, de Matilde Salvador, y han obtenido galardones en Llangolen y Loreto. Su director es Jesús Ribera, fundador del coro en 1963, que en 1973 creó la coral Minicantores, integrada por niños y niñas menores de once años y concebida como escuela de formación para futuros cantores.

EL PORQUE DE UN FESTIVAL

Cuando la Diputación de Valencia convocó el I Festival Coral del País Valencià, el Presidente Girona escribía que con él se trataba de reconocer «el trabajo de tantas agrupaciones y también de reforzar este movimiento, tan arraigado en nuestra sociedad». El Festival nacía con estos objetivos: crear una tradición de festivales corales; fomentar el conocimiento coral y el intercambio entre sus miembros; presentar de una manera coherente a la sociedad la múltiple variedad del P. V., dentro del proceso de enderezamiento colectivo y cultural; ampliar la muestra coral, tradicional en los festivales, con la organización de conferencias, mesas redondas, cursillos, etc., para así reflexionar en torno al canto coral e iniciar una evolución técnica imprescindible, y consolidar un secretariado coral, de cara a una futura «Federación de Coros del País Valencià».

EL FESTIVAL EN CIFRAS

El Cuadro I resume la participación de los 16 grupos corales. El criterio seguido en la selección de los coros estuvo condicionando tanto por el historial y méritos de las entidades como por las disponibilidades económicas del Festi-

val. Hay que tener en cuenta que la Diputación de Valencia cubrió la totalidad de los gastos, previstos en algo más de tres millones y medio de pesetas. Este presupuesto, como es lógico, correspondía a todos los gastos de organización, programas publicidad, desplazamiento de los grupos desde los lugares de residencia a la sede del Festival, así como los gastos de alojamiento y comidas (para los coros cuyos componentes no residen en la Ciutat de València).

El Cuadro II recoge los autores interpretados a lo largo del Festival. Cada concierto contó con la intervención de cuatro grupos corales, que interpretaron programas libremente escogidos. No obstante, hubos dos líneas maestras —sugeridas por los organizadores— que todos los grupos tuvieron en cuenta a la hora de confeccionar los programas: la inclusión del mayor número posible de novedades y una atención especial a la obra de los compositores valencianos. A este respecto, conviene destacar que, si bien no tengo constancia de que se haya producido ningún estreno absoluto en el marco del Festival, en cambio, es muy copiosa la nómina de las obras que habían sido incorporadas, muy recientemente, a los repertorios de los coros participantes. También quiero dejar constancia del hecho de que un gran número de los autores que figuran en la relación adjunta son valencianos. La pre-

sencia de compositores del siglo XX y anteriores al XVIII ha sido otra nota característica del Festival.

EL FESTIVAL, DIA A DIA

El I Festival Coral del País Valencià ha consistido en cinco conciertos, ofrecidos en el Teatro Principal, de Valencia, más una serie de actos paralelos. Estos se iniciaron el miércoles 18 de noviembre con una conferencia de Francesc Llàcer Plà en torno a la obra vocal de los compositores barrocos valencianos. El viernes 20 tuvo lugar un coloquio acerca de la historia reciente del canto coral en el País Valencia, en el cual participaron Ximo Michavila, Manuel Muñoz, Josep Ramón Calpe y Sixto Marco. El jueves 26 de noviembre se celebró una mesa redonda bajo el denominador de «*EL canto coral en el País Valencià: problemática actual y perspectivas de futuro*», a la que asistieron Jesús Ribera Faig, director de coros; Vicent Palau, directivo de coros, Amand Blanquer, compositor; E. López-Chavarri, crítico musical, y Josep Doménech Part, musicólogo. Como moderador actuó Josep M.ª Agramunt, coordinador del Festival.

El primer concierto tuvo lugar el viernes 27, con la participación de coros de Castelló, Quart de Poblet, Algemesí y Valencia. Notas destacadas de esta pri-

CUADRO II

AUTOR	NUMERO DE OBRAS		
Anónimo	4	Haendel	2
Adam	2	Handl	1
Alamán	2	Kodaly	3
Altisent	1	Krumsched	1
Arias	1	Lasso	1
Arráiz	1	Lau	1
Artiga	1	López-Chavarri	2
Bach, J. S.	1	Lotti	1
Bardós	1	Llàcer Plà	1
Bartók	1	Martín Pompey	1
Bedmar	1	Massotti	2
Berchem	1	Millet	1
Blanquer	1	Morales	1
Bouvard	1	Negro Spiritual	1
Britten	1	Olmos	2
Bruckner	2	Oller	1
Cañconer D. Calabria	2	Palau	2
Cárceres	2	Palestrina	1
Cererols	1	Pérez Jorge	2
Certon	1	Pérez Moya	1
Comes	4	Pergolesi	1
Cossetto	1	Peris	1
Cotes	1	Popular rusa	1
Dawson	2	Poulenc	1
Donostia	1	Raimón	1
Enzina	2	Raubuch	1
Escudero	1	Ribelles	1
Esplá	1	Ribera Faig	2
Falcó	1	Rodrigo	1
Fletxa (el Vell)	1	Salvador	6
Foster	1	Schubert	1
García	1	Schütz	1
Giardini	1	Spencer	1
Giner	1	Stokine	1
Ginés Pérez	1	Taléns	1
Gomar	2	Tenal	1
Gregoriano	4	Toch	1
Guastavino	1	Urunuela	1
Guerrero	3	Viadona	1
Guridi	1	Velarde	1
		Villa-Lobos	1
		Vitoria	1
		Yupanki	1

mera sesión fueron la incorporación de instrumentos y solistas para dos de las composiciones interpretadas por el Orfeó Navarro Reverter —que incluyó el **Csillagok, Csillagok**, de Bartók—, el interesante programa montado por el Orfeó Veus Junes —a base de Jannequin, Schütz, Fletxa, etc.— y la presencia de Agustí Alemán, que recibió los aplausos del público al cantar la Joan Baptista Cabanilles su **Non nin non**. El sábado 28 hubo dos conciertos: en el primero, actuaron corales de Benicarló, Utiel, Torrent y Valencia. Hay que destacar que, junto a obras de compositores locales —como Palau, Taléns, Salvador, Olmos, Adam, etc.— se escucharon páginas de Orlando di Lasso, Francisco Guerrero, Bruckner, Juan del Enzina, Haendel e, incluso, una transcripción de la popularísima **Die Forelle**. El segundo concierto de aquel día reunió a dos coros de la Ciutat de València, que en cierto modo simbolizan el pasado y el presente del canto coral en el País Valencià: la Polifónica, que empezó su actuación con el anunciado **Largo** de Haendel, para rubricarla, de manera un tanto inesperada, con el **Cant de la Senyera**, dirigido por el propio Agustí Alamán, y el Orfeó Universitari, intérprete de un programa equilibrado, en el que Bruckner y Palestrina se unían a Kodály, Esplá y Poulenc, para finalizar con una **Geographical Fugue**, de Toch, que levantó una de las ovaciones más intensas escuchadas en el Principal en los últimos años. Antes, los coros de Onda y Elda, con programas proporcionados a sus posibilidades, habían abierto este tercer concierto del Festival.

Para el concierto matinal del domingo 29 se había previsto la actuación de las cuatro corales infantiles (Escolanía de la Mare de Deu, Juan Batista Comes, Petits Cantors y Xiquets Cantors). Los niños de la Comes no pudieron intervenir, por enfermedad de su director, José Roca. Pero los chavales de Roca no se arredraron y, a poco de concluir el concierto formal en el interior del teatro, los chicos iniciaron, de manera espontánea, a la misma puerta del Principal, un recital improvisado, que iba a ser dirigido por un crío de poco más de ocho años. Ni que decir tiene que el espectáculo, con los niños de las demás corales que se fueron sumando a sus colegas, merecería un documento gráfico, del que no disponemos, ya que no hubo presencia de fotógrafos ni cámaras de televisión. Pero quien conozca la calle de las Barcas, situada en el corazón mismo de la

ciudad, podrá hacerse una idea del cuadro.

El concierto de clausura, celebrado el mismo domingo, a las 7 de la tarde, reunió a las 16 corales participantes, que fueron distribuidas en tres grupos, a fin de interpretar, sucesivamente, una serie de piezas conjuntadas. En la primera parte, los cuatro coros infantiles interpretaron, conjuntamente, temas del Cançoner del Duc de Calabria, Gomar, Ribera y Adam. Hubo después dos intervenciones, de Josep Agramunt y de Ribera Faig, destacando este último la labor de reconstrucción coral llevada a cabo por Agustí Alemán. En realidad, todo el acto era un homenaje al fundador de la Polifónica. El Presidente de la Diputación de Valencia, Manuel Girona, subió al escenario para hacer entrega a Alamán de una placa conmemorativa del acto. Girona repitió en público la promesa que, pocas horas antes, hiciera a los coralistas en el acto de recepción ofrecido en la Diputación. El festival se repetirá en años sucesivos y contará, de nuevo, con todo el apoyo de la Diputación de Valencia. Habló después el homenajeado, con visible emoción, refiriéndose a su permanente vinculación para con Valencia y su mundo coral. El acto finalizó con la intervención conjunta, en grupos de a seis, de las demás agrupaciones corales, que interpretaron obras de Comes, Rodrigo, Enzina, Bach, Giner y Salvador.

BALANCE DEL FESTIVAL

Aunque no es posible evaluar todavía la trascendencia de este Festival, disponemos de algunos datos que pueden ayudarnos a formarnos una idea de lo que ha supuesto para el mundo coral valenciano. La convivencia entre los miembros de las diferentes corales, el intercambio de experiencias —e, incluso, de partituras—, la posibilidad de escuchar interpretaciones de obras del repertorio propio en las voces de otro coro, la grabación íntegra de los cinco conciertos celebrados, las aportaciones y sugerencias habidas en los coloquios... Y, sobre todo, el compromiso formal, suscrito la tarde del 29 de noviembre, al término del Festival, que reproducimos a continuación:

«Los coros participantes en el Festival Coral del País Valencià, representados por sus directores y directivos, hacen pública la siguiente declaración:

1º.— *Afirmar la importancia socio-cultural y musical del canto coral como elemento imprescindible en la urgente sensibilización de nuestro pueblo.*

2º.— *La necesidad de presentar de una manera coherente a la sociedad la múltiple variedad coral del País Valenciano, así como exigir el reconocimiento y apoyo por parte de ésta y de las Instituciones que la representan.*

3º.— *Como consecuencia de lo enunciado se desprende la urgente necesidad de iniciar un proceso de unidad entre los grupos corales valencianos.*

4º.— *Para iniciar este proceso, los coros asistentes al festival se comprometen formalmente a; reuniendo a todos los grupos corales del país, intentar hacer viable este proyecto, y, a tal efecto, convocar una reunión de directores y representantes de todos los coros del P.V. antes del fin del presente año, donde se constituya una primera comisión gestora.*

Valencia, 29 de noviembre 1.981».

El documento va firmado por la totalidad de los directores de los coros participantes en el Festival.

El Festival, ya se dijo antes, tendrá una continuidad en años sucesivos. Ahora, queda una serie de actos, previstos para la primavera: cursillos de dirección coral, técnica vocal, interpretación, pedagogía musical, etc. (en colaboración con el Conservatorio de Valencia). También, en primavera, se celebrará la conferencia de Oriol Martorell, que hubo de ser suspendida por indisposición de Oriol.

En otro orden de cosas, destacaré la edición de un programa muy detallado y completo, que recoge el historial de las 16 corales participantes y de sus respectivos directores, constituyendo, por la claridad y concisión informativa, un modelo a seguir en el futuro. El texto, redactado en valenciano —con alguna excepción, por las corales procedentes de comarcas castellano-parlantes— resume un pasado ciertamente fructífero y aborda el examen de un presente muy prometedor.

Asimismo, el Festival va a quedar fijado mediante la edición de un álbum de 2 discos, que recogerá una selección de los temas escuchados a lo largo de las cinco sesiones, en tomas efectuadas «en vivo» en el mismo Teatro Principal.

NOMBRE DE LA AGRUPACION	LUGAR DE PROCEDENCIA	DIRECTOR	NUM. APROX. PARTICIPANTES
COR JOAN B. CABANILLES	Algemesí (La Ribera Alta)	Diego Ramón i Lluch	60
CORAL INFANTIL JUAN B. COMES	València	José Roca	60
CORAL POLIFONICA BERNICARLANDIA	Benicarló (Baix Maestrat)	Luisa M ^a López Prats	55
CORAL POLIFONICA ONDENSE	Onda (Alt Millars)	Ramón Ramírez	60
CORAL POLIFONICA VALENTINA	València	Adolfo Ramírez	48
CORAL VICEN RIPOLLES	Castelló de la Plana (La Plana)	Joan Ramón Herrero Llidó	60
CORAL VICENTINA	València	Juan González Noguera	45
ESCOLANIA DE LA MARE DE DEU DELS DESEMPARATS	València	José Estellés Caballer	46
MASA CORAL UTIELANA	Utiel (La Plana de Utiel)	Miguel Gorrea Garrigues	60
ORFEO NAVARRO REVERTER	València	Jesús Ribera Faig	75
ORFEO POLIFONIC DE TORRENT	Torrent (L'Horta)	Vicente Galbis García	60
ORFEO UNIVERSITARI DE VALENCIA	València	Eduard Cifre	72
ORFEON POLIFONICO «AMIGOS DE LA MUSICA del C.E. Eldense	Elda	Antonio J. Ballester Bonilla	60
ORFEO VEUS JUNTES	Quart de Poblet (L'Horta)	Josep Lluís Valldecabres	55
PETITS CANTORS DE VALENCIA	València	Jesús Ribera Faig	70
XIQUETS CANTORS D'ALGEMESI	Algemesí (La Ribera Alta)	Diego Ramón i Lluch	60

Don Taddeo in Barcellona

EL LICEO, «RECUPERADO»



Por I Taddei

Parece que, por fin, las representaciones operísticas del Gran Teatro del Liceo empiezan a tener la categoría que éste merece por todos conceptos.

El segundo programa de la temporada consistió en cuatro representaciones del popular **Barbero de Sevilla**, en las que, dicho sea ya de entrada, se pudo apreciar una voluntad de llevar a cabo las representaciones con una solidez y un trabajo muy superiores a los que reinaban en el teatro en estos últimos años.

Sin embargo, no es posible hacerlo todo en una hora y, además, en la aplicación de los criterios que han de regular una puesta en escena, siempre hay un margen para el error y para lo imprevisto que pueden echar agua al vino de los buenos propósitos. En este caso, lo imprevisto fueron los decorados, procedentes del Teatro Comunale de Génova, y que eran, según parece, distintos a los inicialmente contratados. Consistían en unas mamparas de plástico con puertas practicables y que podían convertirse en paredes exteriores de una casa (la de «Bartolo», en el Acto I) y en habitaciones interiores (segundo cuadro del Acto I y Acto II), pero cuya fealdad e inadecuación a la obra resultaban demasiado patentes.

En cuanto al error, creemos sinceramente que consistió en montar un **Barbero a la antigua**, es decir, tal como se hacía hace treinta o cuarenta años, dando el papel de «Rosina» a una soprano ligera como Bárbara Carter, quien añadió extemporáneos agudos de su propia cosecha siempre que le pareció bien, y deslució de este modo unas evidentes facultades para el canto florido que hubiesen podido lucir mucho mejor en un

plano más discreto. El mismo error se repitió con la otra intérprete Karin Ott, quien, aunque mucho más discreta en la *pirotecnia*, no pudo resistir la tentación de lanzar notas *discrecionales* en algunos momentos.

En cuanto a los restantes intérpretes, la tónica general fue la calidad (de la que también participaban, salvo lo dicho, las dos sopranos citadas, especialmente la primera). «Fígaro» fue interpretado, con corrección y voz homogénea, por Vicente Sardinero, quien no ha sido nunca un cantante muy indicado para Rossini, pero cumplió correctamente con su papel. Superior fue la prestación de Piero Cappuccilli (días 8 y 10), cuyas dotes tampoco son las mejores para el canto florido, pero que conquistó al público por la rotundidad de sus notas altas y un excelente fraseo. Lástima que se presentara sin conocer a fondo la partitura, lo que le ocasionó varios *despistes*, especialmente en los recitativos, pero también en algunos momentos de los concertantes.

En cuanto al tenor, fue en todas las funciones Ernesto Palacio, un excelente profesional en el terreno de la música dieciochesca y rossiniana, con una agilidad impecable, aunque sus medios vocales sean muy justitos para un teatro de las dimensiones del nuestro. Buen actor, contribuyó a dar algo de vida a la representación que, desde el punto de vista teatral, adoleció de cierta pesadez y aburrimiento.

Enzo Dara es un profesional asimismo competente, que supo dar a sus intervenciones la medida justa y disimular su parquedad de medios vocales en su aria «A un dottor della mia sorte», que logró que quedara convincente.

Pero el verdadero rey de la representación fue, sin duda, Cesare Siepi, el

veteranísimo bajo, quien se presentó en una forma increíble, con un dominio de la escena punto menos que fabuloso, y con una personalidad arrolladora. No recurrió a los tópicos habituales para hacer reír al público (bufandas kilométricas, trapiés y correteos por la escena, etc.), sino que compuso, con un corto repertorio de gestos y actitudes que revelan un profundo estudio de la técnica teatral, un personaje fascinante, que se *comió* todas las escenas en que participaba. Al margen de esto, su voz rotunda (con sus «r» características, parecía idéntica a la de sus grabaciones discográficas de los años cincuenta y sesenta), con apenas algunos signos de envejecimiento en sus notas agudas, levantó una verdadera aclamación después del aria de **La calunnia**. Puede hablarse, realmente, de «milagro» si se tiene en cuenta que Siepi debutó en este Gran Teatro en 1947 y todavía sostiene su calidad de primera figura mundial ahora que nos adentramos en la década de los ochenta.

Muy correcta y lograda la «Berta» de Rosa María Ysàs, aunque advertimos con pesar que los nervios *le pueden* a esta excelente mezzo-soprano. Si no logra dominarlos, no alcanzará el lugar que merece por su probada capacidad vocal, pues sus arias resultan *tíasas* e inexpressivas (como le ocurrió este verano en el papel de «Rossina»).

La renovada orquesta del Liceo nos obsequió con una interpretación primorosa, sutil, de la partitura de Rossini. Dirigida por Gianfranco Masini, nos hizo oír *música* allí donde generalmente predomina la farsa, incluso en el «Finale» del primer acto. Fue un Rossini interpretado «a la Mozart», lo cual, después de tantos años de oír el **Barbero** sin la ornamentación adecuada, con los trinos imperfectos, con la cuerda deshinchada,

etc., nos pareció interesante aunque, desde luego, Masini cometió numerosos errores en la dirección de los solistas y desajustes en las entradas. Lástima que este tratamiento refinado no resultara adecuado porque la representación pecó, como ya hemos dicho, de aburrida y distanciada, y una dirección más vivaz hubiera ayudado a mejorar este aspecto. Muy bien el coro, en sus reducidas intervenciones, y floja, como se deduce de lo dicho, la dirección escénica, sin garra, a pesar de algunos aciertos, como los del final del primer Acto.

Ernani, obra representada últimamente en raras ocasiones en Barcelona (recordamos una sola vez en veinticinco años recientes) y tampoco mimada por las grabaciones (sólo existen dos versiones comerciales), debido seguramente a las dificultades que Verdi plantea a los intérpretes con su estilo a caballo entre el mundo belcantista y el inicio del replanteamiento musical que hizo el compositor, se ha programado este año reuniendo un reparto que ha conseguido una puesta en escena importante, y, en algún caso, de excelente calidad.

Para el difícil «role» de «Don Carlos», tuvimos, a igual que en **Il Barbiere**, dos barítonos, que en este caso fueron Piero Cappuccilli para el primer día, y Juan Pons para los dos días siguientes. Cappuccilli demostró, una vez más, el gran barítono que es, con su voz potente, de bello color, igual en todos los registros, extensa hasta extremos fuera de lo corriente en un barítono, logrando su casi perfección en el aria de dicho acto «Oh! de'verd'anni miei», que tuvo que bisar ante los grandes aplausos del público, y también en su «Oh sommo Carlo», con que cierra el acto: cantó la primera con intención, flexibilidad y maestría, y el pasaje final con la majestuosidad y el sentido interpretativo que el momento requiere; sólo un pero hemos de objetar a la versión del barítono italiano, y es que en los dos primeros actos, con excepción del final del segundo, fue excesivamente crispada, y aunque hay momentos de fuerza, no lo son todos como lo entendió Cappuccilli; no es que no estuviera a gran altura, sino que su concepción del personaje fue excesivamente «di forza». Ante esta gran actuación, la papeleta que se le presentó a Juan Pons era importante. Su actuación tuvo musicalidad, pero dentro de su gran calidad, resultó algo lineal, sin excesiva emoción, falto de ese fraseo remarcado que el personaje real requiere, y estuvo escénicamente estático. Faltó fuerza en los momentos de tensión como en «La vedremo, veglio audace», consiguiendo su mejor baza en el aria «Oh! de'verd'anni miei», en la que a su habitual clase añadió esa intención, esa apoyatura en cada frase que Verdi pone en sus personajes, vocalmente, superó con suficiencia absoluta las dificultades de la partitura, hecho que nos cabe subrayar con satisfacción y que demuestra el camino de estudio concienzudo que ha realizado Pons hasta el presente.

Bonaldo Giaiotti es un gran bajo, que, quizá, no ha alcanzado la fama que por sus méritos debería, y ello fue evidente en el papel de «Silva», el viejo vengativo, como demostró en el aria «In felice.. e tuo credevi», que cantó con gusto, maestría y majestuosidad, y en la

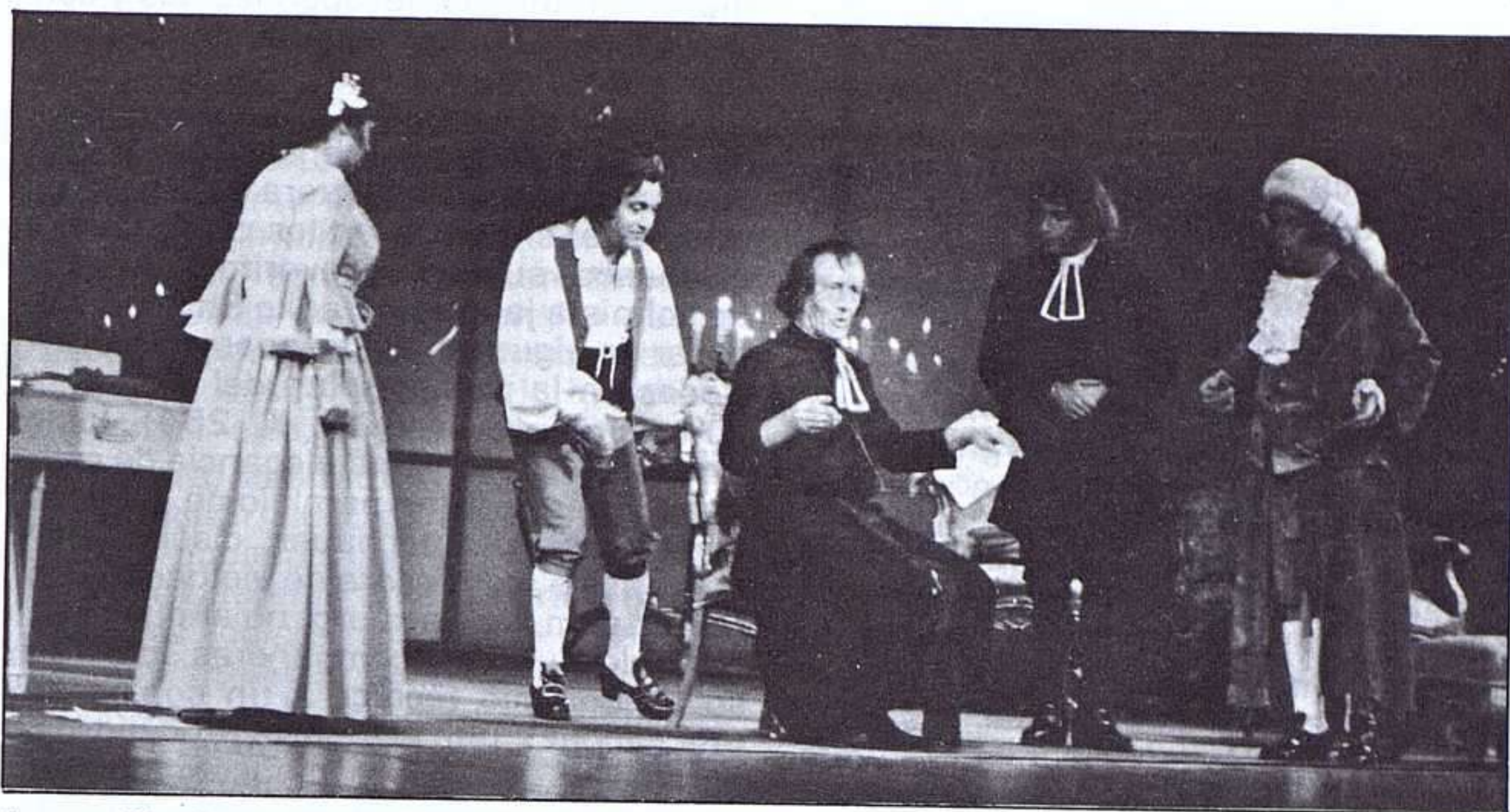
«caballeta» siguiente, a la que dió la brillantez requerida, a pesar de que su voz, con el paso de los años, va perdiendo poco a poco timbre, y ello se hace más evidente en los momentos de canto menos reposados; con todo, es un gran cantante que supera las dificultades existentes. Esperábamos con interés a Olivia Staap y hemos de decir que su actuación, con un nivel francamente bueno, presentó algunos altibajos; tuvo mejor el primer y tercer día que el segundo, y su voz, no excesivamente bella y de varios colores, sonó importante en el registro agudo, brillante, segura y compacta, cantó con sentido toda su parte, aunque en ocasiones, su voz resultaba algo apagada, sobre todo, en el registro grave, al que le falta consistencia y volumen, claro que se trata del eterno problema de la igualdad de registros en la soprano coloratura pretendida por Verdi. Interpreta-

un vestuario que hemos de destacar por su gran calidad, belleza y colorido, de Arrigo de Milán, y unos decorados algo esquemáticos y con excesivas escaleras, pero que no obstante permitieron encuadrar la escena, salvo en el aria de «Elvira» del primer Acto, donde no parece lógico que se siente en una escalera para el recitativo, y que los personajes vayan apareciendo por detrás de una cortina movable.

En resumen, unas muy interesantes funciones, comparables a las que pueden realizar los grandes teatros.

SEMANA MOZART EN BARCELONA 1981

Dentro de la segunda edición de la semana dedicada por entero a obras de Wolfgang Amadeus Mozart, organizada



Cesare Siepi se convirtió en el rey de la representación.

ción escénica convincente.

Conocíamos a Nunzio Todisco por su **Gioconda** liceísta de hace dos años, pero esta temporada, actuación, aunque correcta, fue desigual, con momentos en que resultaba apagada (primer Acto), y momentos de más brillantez (segundo Acto), para quedar simplemente correcta en el resto de la obra, y apagado en los concertantes. Muy en línea, Cecilia Fondavila como «Giovanna»; correcto, Vicenç Esteve como «Jago» y, francamente malo, Josep Folch como «Don Riccardo».

Anton Guadagno consiguió llevar a la orquesta al nivel que tuvo en **Lohengrin**, y que nos hace concebir esperanzas para el futuro, logrando coherencia y fuerza, tanto en la cuerda como en la madera y metal, y dando ese matiz belcantista que el primer Verdi tiene en tantos momentos; en el aspecto negativo sólo un exceso de volumen en los finales de los primeros actos. Comentario aparte merece la actuación del coro, que tuvo momentos francamente buenos, como fueron sus dos intervenciones del tercer Acto, logradísimas, y las del primer cuadro del primer Acto, y concertante del segundo. Realmente, en el coro también se ponen de manifiesto los cambios efectuados, mejorando sustancialmente las voces varoniles, quedando a nivel más bajo las voces femeninas (cuadro segundo del primer Acto).

La dirección escénica de Giuseppe de Tomasi fue inteligente, contenida, con

en la sala del Palau de la Música, pudimos escuchar dos interesantes orquestas: de del Mozarteum, de Salzburgo, y la Academy of Ancient Music, de Londres.

El programa presentado por la primera el día 27 de noviembre incluía las **Seis Danzas Alemanas, KV 509**, el **Concierto para piano núm. 25, KV 503**, y la **Sinfonía núm. 39, en Mi bemol mayor, KV 543**.

Hay que decir, en primer lugar, que se trata de una orquesta de cámara de alta calidad y bien equilibrada: no resalta especialmente ningún grupo instrumental, al igual que ninguno desmerece del conjunto. Sus dos directores sucesivos, Paumgartner y Hager, la han colocado a un nivel altísimo, dentro del más puro clasicismo interpretativo. Su actual director, Ralf Weikert, no nos pareció, en un principio, tan estimable como sus predecesores, y ello vino motivado, sin duda, por la gris versión ofrecida del **Concierto para piano núm. 25**, mal planificada orquestalmente, sin la debida clarificación de planos sonoros y con un fraseo decididamente borroso e ininteligible. Tampoco tuvo su noche el conocido pianista Karl Engel, quien tocó de una manera plana, con ausencia absoluta de detalle, con una técnica, si se nos permite la comparación «clavecinística»; en suma, una interpretación vulgar, aun teniendo en cuenta el poco atractivo específico de esta obra comparada con sus anteriores y posteriores. Incluso, la or-

Fotos: A. Bofill

questa estuvo por debajo de sus cotas normales, con una madera hartamente insegura.

Las **Seis Danzas Alemanas**, compuestas en 1781, se convirtieron, en manos de la dirección de Weikert, en obras más sinfónicas que danzables, aunque ello no sea una valoración negativa, sino únicamente de elección estilística. La interpretación en sí fue acertada, más clara y mejor estructurada que en el **Concierto**. Y mejoró aún más en la **Sinfonía en Mi bemol mayor**, ofrecida tras el **Concierto para piano**, en un estilo ajustado por su clasicismo, lejos del romanticismo con que se la suele interpretar. Particularmente notables se hicieron el primer y cuarto movimientos, en un tiempo vivo, bien contruidos, con especial atención a todos los detalles de la partitura.

Como «propina» se interpretó el **Divertimento KV 136** en su primer movimiento. En suma, una orquesta de gran profesionalidad, que merece un director más constante y seguro que Weikert.

La segunda orquesta mencionada, The Academy of Ancient Music, ofreció el día 1 de diciembre la **Sinfonía en Re mayor, KV 141 a**, el **Concierto para violín en Sol mayor, KV 216**, y la **Sinfonía en Re mayor, «Praga»**.

La costumbre de utilizar instrumentos antiguos o pretendidamente «originales» está traspasando su «ghetto» del barroco para intentar situarse ya en el mundo clásico. Ha sido, y es, muy discutida la conveniencia de la utilización de tales instrumentos para el barroco, sobre todo, para el barroco del XVIII, pero nos imaginamos que la «conversión» de Mozart a estas prácticas escandalizarán a más de uno, mientras que otros, dejándose llevar por la moda y por cierta crítica gustosa de la novedad sólo por la novedad (sobre todo, en el mundo musical francés), la acogerán como la única manera «válida» de interpretar a Mozart a partir de ahora. En fin, ni una cosa ni la otra. Si bien es cierto que nos parece excesivo este resurgimiento forzado de arcaicas sonoridades felizmente superadas por la técnica de construcción de instrumentos, también lo es que ha contribuido a la evolución de la técnica interpretativa en nuestra época. Porque, para juzgar con calma, no debe olvidarse que lo que resultaría intolerable es la negación de dicha evolución artística para la interpretación, ya que interpretar a Bach o a Mozart *exactamente* como sonaba en su época nos parece estéril y sin sentido, mientras que haber colaborado a la depuración de interpretaciones excesivamente románticas de estos autores es meritorio.

Pues bien, la Academy of Ancient Music se ha propuesto interpretar Mozart con instrumentos antiguos, incluso demasiado antiguos. Después de escucharla, nuestra opinión es que, desde luego, no es la vía ideal de interpretar a Mozart, pero va a contribuir a su evolución, haciendo observar aspectos de su música normalmente pasados por alto. Así, en la práctica, lo más interesante fue la ejecución de la **Sinfonía «Praga»**, bien ideada, con gran matización de detalles en su primer movimiento y muy bien los otros dos, con un resultado apreciable, pero no comparable a los obtenidos por las mejores interpretaciones «normales». Hay ciertos detalles, como

la utilización del clave, por ejemplo, que creemos excesivamente «arcaicos» sin necesidad. El **Concierto para violín**, en cambio, se hizo menos interesante, pues la rusticidad del sonido de las cuerdas era más evidente y, por ello, menos soportable. Buena actuación del solista Simon Standage, quien también se dejó llevar por el estilo arcaizante general, como era lógico.

Uno de los índices que más crudamente señalan el alto nivel de incultura que todavía, por desgracia, se percibe en nuestra vida musical, es el de la falta de interés, cuando no rechazo, que existe por la música de cámara. Así puede darse el caso de que, dentro de una Semana Mozart, que contó con un numeroso público en las manifestaciones orquestales, hubiese audiciones, como la del trío formado por Breda Zakotnik, Yuuko Shiokawa y Heidi Litschauer, que pasaron mayoritariamente desapercibidas y con la sala medio vacía en ambas sesiones (3 y 4 de diciembre).

Breda Zakotnik es una pianista yugoslava de exquisita sensibilidad y una sutileza interpretativa fuera de lo común, que tiene, sin duda, en los clásicos dieciochescos su terreno favorito. A su lado, la violinista japonesa Yuuko Shiokawa, a pesar de algunas vacilaciones en las entradas en la primera obra del programa (**Divertimento en Si b, K. 254**), lució una musicalidad y una elegancia de estilo que fueron digno paralelo de los de la pianista. Heidi Litschauer, discípula de Pau Casals y profesora de violoncelo del Mozarteum, de Salzburg, no anduvo a la zaga de sus dos compañeras, con un sólido dominio técnico y un sonido de una calidez y una elegancia prodigiosos, aunque el papel del violoncelo, por ser secundario dentro de las obras programadas, no pudo ser tan apreciado como el de los demás instrumentos.

El programa de su primer día de actuación se completó con el **Trío en Sol mayor, K. 564**, y con el **Trío en Do mayor, K. 548**. En el concierto del día siguiente se interpretaron la **Sonata-trío en Sol mayor, K. 496**, y dos **Tríos**: en **Si bemol, K. 502** y en **Mi mayor, K. 542**.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA: PRIMERAS ACTUACIONES

El concierto de los días 28 y 29 de noviembre, dirigido por el anodino Michel Tabachnik, presentó el atractivo de la participación como pianista del excelente Bruno L. Gelber. El inicialmente programado **Concierto núm. 2** de Brahms tuvo que ser sustituido a última hora por el **Tercero** de Rachmaninof, según se nos dijo, por no haber llegado a tiempo los materiales de la Orquesta (explicación increíble, tratándose de una obra de repertorio). Lástima, pues hubiera sido interesante oír a Gelber en el citado **Concierto** de Brahms, habida cuenta de la gran versión que dio el pasado año de su **Tercera Sonata para piano**. De todas maneras, en el de Rachmaninof estuvo extraordinario en todos los sentidos, con su habitual seguridad, su sonido intenso y ese modo de tocar romántico y apasionante, tan propio de Gelber. La Orquesta se mostró fuerte, pero pálida y descolorida unas veces y ruidosa otras. En la segunda

parte (**Iberia**, de Debussy, y **La Valse**, de Ravel) se puso de relieve bien a las claras cuál es el estado actual del conjunto. Si hay algo que decididamente no debiera programar nuestra Orquesta, al menos mientras no mejore su técnica y refine su tímbrica, es la música impresionista, para la que se requiere una afinación justísima, una gran técnica instrumental en todas las familias y, sobre todo, una paleta cromática rica y variada, capaz de delicadas tonalidades y múltiples matices. Pero, con ese sonido ruidoso y chirriante, con esa madera desafinada, con esas trampetas roncas de la Orquesta, lo mejor es no tocar ni Debussy ni Ravel. Tabachnik, como tantos otros directores invitados, hizo abstracción de estas insuficiencias y se limitó a cumplir con su obligación de dirigir (en el sentido más burocrático del término) las obras



Piero Cappucilli, en el papel de «Don Carlos».

programadas.

Algo distinto sucedió en el concierto siguiente (5 y 6 de diciembre), que supuso una relativa mejora respecto del anterior en cuanto a rendimiento orquestal se refiere, mejora seguramente atribuible a la sabia batuta de Leopold Hager. A través de un bello programa (**Tercera Sinfonía** de Schubert, **Concierto para fagot y orquesta** de Mozart y **Sinfonía Júpiter** del mismo compositor), puso Hager de manifiesto su capacidad para controlar la orquesta y poderla utilizar como vehículo de su criterio musical, ciertamente más estimable en Mozart que en Schubert. En efecto, la **Tercera Sinfonía** de este autor no resultó plenamente convincente ni en su concepción —un tanto rígida y falta de lirismo— ni en su realización material, con un sonido demasiado tosco y bastantes fallos, inadmisibles, sobre todo en las trompetas. Conviene destacar, no obstante, que en esta ocasión actuó un nuevo oboísta, que es, además, el primer oboe de la Orquesta del Liceo, excelente profesional a años luz de distancia de sus incompetentes colegas de instrumento. La segunda par-

te del programa, dedicada a Mozart, fue mucho más satisfactoria, alcanzándose el máximo nivel en la **Júpiter**, radiante y vital, que dirigió Hager, llevándola a un «tempo» muy vivo y perfilando claramente todas sus líneas temáticas, sobre todo, en el entramado contrapuntístico del último movimiento que, a pesar de la dificultad de la cuerda, resultó espléndidamente construido. El delicioso **Concierto para fagot** fue primorosamente interpretado por el fagotista Milan Turkovitch, con un dominio total del instrumento y una elevada sensibilidad artística.

Antoni Ros Marba nos ofreció el sábado y domingo 19 y 20 de diciembre un concierto de aluvión en el que, al lado de obras de principios del siglo XVIII, pudimos escuchar obras de reciente creación. No es extraño en la programación de la Orquesta este tipo de jumelajes



ajenos a toda lógica. Así, como primera pieza se nos ofreció el **Concierto Grosso** núm. 8 del famoso **Opus 6** de Arcangelo Corelli, cuya única razón de ser programado residía en el subtítulo de «para la noche de Navidad», para la que fue compuesto. Acostumbrados, como venimos estando, a las versiones camerísticas, y con frecuencia con instrumentos antiguos, de este tipo de obras que para algunos son «*música antigua*», la versión orquestal, aunque con orquesta reducida, de nuestra primera formación apareció excesivamente «*galante*» y, por desdoblado, fuera de todo lugar. Seguía el estreno mundial de la **Sinfonía** de Carles Guinovart, de la que hablaremos más adelante, y, finalmente, ocupando toda la segunda parte, la ópera de concierto **L'heure espagnole**, de Maurice Ravel. Ciertamente para ser el supuesto plato fuerte del concierto, no salimos demasiado satisfechos del palau. Jane Barbié cantó, con ayuda de ademanes expresivos, su papel de memoria, dando muestras de su pródiga historia como intérprete operístico, y, a pesar de su menguada voz, logró sacar la ópera de la

monotonía a la que la conducían todos los demás intérpretes, consiguiendo pinceladas de humor (puesto que se trata de un gran chiste escenográfico y musical), que de otra manera hubiera convertido la ópera en una especie de parodia de la obra de Ravel.

A pesar de todo, el verdadero interés de la sesión residía en el estreno de la obra de Guinovart. No siempre tenemos ocasión de asistir a este tipo de acontecimientos, no sólo por lo poco dada que es la formación orquestal barcelonesa a estrenar obras de compositores contemporáneos, sino también por el nulo aliciente que tienen los compositores para componer, círculo que se apunta vicioso y, por lo tanto, de difícil salida. Por todo ello, el mero hecho del estreno comportaba un mérito adicional al del programa, que, a nuestro modo de entender, el público no supo valorar en toda su profundidad. Así, una vez finalizada la interpretación, que tuvo, como es bastante natural, sus altibajos, sobre todo, en su primera parte, pocos fueron los aplausos que se le dedicaron al compositor, que tuvo la galantería de salir a saludar a pesar de la frialdad reinante en la sala, frialdad que contrastaba con entusiasmos de otras ocasiones en las que se han ofrecido mediocres versiones de obras ya consagradas por la historia, y sin ir más lejos, el **Concierto Grosso** de Corelli. No acertamos a comprender la deliberada frialdad de parte del público, al que pudimos contemplar completamente indiferente ante la obra. Y es que, como es lógico, la primera y segunda versiones pueden ser siempre un tanto mediocres, pero la obra en sí tenía momentos muy logrados y con suficientes elementos musicales para ser comprendida y valorada por el público. La primera parte contaba con tres secciones muy diferenciadas por el ritmo orquestal; una primera, «*Lento onírico*», presentaba toda una gama de pinceladas tímbricas sobre un «*sostenuto*» de la madera, que enlazaba con las diferentes apariciones y desapariciones de los grupos instrumentales; movimiento lento y casi de ensueño, poco a poco se iba animando para dejar paso a una segunda sección, «*tempo giusto*», que se iniciaba con unos compases presagiadores de tensión y agitación, a base de trémolos y notas muy marcadas del piano que dejaban paso a una melodía cándida del clarinete, acompañada por la cuerda con entusiasmo. Aparecía con claridad entonces toda la gama de instrumentos de percusión, sobre todo los xilófonos, que aceleran su ritmo para entrar en una tercera sección, «*Allegro agitato e vigoroso*», en la que todos los elementos de la anterior sección se animan y se cruzan con en una lucha entre diferentes planos sonoros; después de una pausa, la cuerda inicia unos compases contemplativos que, después de un redoble de tambor, acaban por dirigir el movimiento hacia su final contundente. El segundo movimiento, que a nuestro juicio cuenta con mayores logros comunicativos, se inicia con el ritmo impasible y académico del metrónomo, sobre el que los diferentes instrumentos de percusión van iniciando un ritmo hecho de síncopas que da al conjunto un aire de danza cómica muy efectiva. Se trata de un «*passacaglia tímbrico e disperso*» que cuenta con tres sec-

ciones, la segunda de las cuales abandona este ritmo, aparentemente tan marcado, para dejar paso a un momento más fantástico y sugestivo, en el que los diferentes niveles sonoros luchan entre sí; finalmente reaparece el metrónomo y vuelve la calma y el metro, finalizando la obra de una manera cortante y contundente. La obra era encargo de un grupo de arquitectos de Barcelona que contribuían así, haciendo de mecenas, a la promoción musical de la ciudad.

Finalmente, podemos señalar que la Orquesta llegó, en general, a la corrección en el penúltimo concierto del año, dirigido por Ros Marba, e iniciado con una audición de la **Facecia**, de Ricard Lamote de Grignon, obra de sabia y sólida estructura armónica, pero cuidadosa al mismo tiempo de aspectos sensoriales y coloristas en su línea melódica. Nos hizo pensar en la conveniencia de una selectiva «*recuperación*» —como ahora se dice— de la obra orquestal de Lamote, hasta el momento sólo anecdóticamente presente en los programas. La sesión gravitó sobre dos piezas básicas de repertorio: el **Concierto para violín** de Brahms y la **Suite de Romeo y Julieta**, de Prokofiev. Como solista de la primera se presentó Jean Jacques Kantarov, violinista del que pudimos admirar su técnica de verdadero virtuoso y una estudiada pureza y volumen del sonido. Echamos a faltar, no obstante, pasión en el fraseo, cuidado sin duda, y energía en la dicción, justamente dos requisitos esenciales de la obra brahmsiana propuesta y cuya menguada presencia dió a la interpretación de Kantarov una elegancia, si no fría, sí, al menos, distante, poco adecuada y menos convincente. Y es lástima, porque la magnífica ejecución que Kantarov nos dió de la difícil «*Cadenza*» del primer tiempo nos hizo pensar en que el convencimiento nos lo hubiera podido traer el solista por otras obras —pensamos, por ejemplo, en Paganini— más adecuadas a sus innegables capacidades de virtuoso. Ros planteó el acompañamiento con la seriedad con que suele portarse en estos menesteres, subrayando el sinfonismo de los «*tutti*» orquestales y dosificando en ellos una energía ciertamente brahmsiana, pero que, al mismo tiempo, no oscureció la parte solista. Acertado y, en algunos momentos, francamente interesante, estuvo en la versión de la **Suite** de Prokofiev. En la atención al graduado relieve de los planos sonoros —donde creímos percibir escuela de aquello en lo que sobresale su maestro Celibidache—, en el mantenimiento sin desmayo de un ritmo bien logrado y en el cuidado de la percusión —excelentemente servida por los intérpretes músicos— ponemos los mejores aciertos de su labor. La Orquesta sonó mejor de lo que venía siendo habitual; Las asperezas y desajustes no se han eliminado, pero han disminuido sensiblemente, la flexibilidad a las indicaciones del director fue satisfactoria sin reservas. Ese correcto resultado hizo, a la postre, más evidentes las excepciones de rigor, entre las que citamos los fallos de las trompetas, más frecuentes de lo que es aceptable, y los de oboe del «**Romeo y Julieta**», distinto del anteriormente citado, que actuó muy bien en su importante papel del **Concierto** de Brahms.

De Madrid al cielo

MUSICAS INFRECUENTES

Por Arturo Reverter

En las frases que siguen, se va a dar cuenta de una serie de conciertos celebrados en las últimas semanas en Madrid. Con independencia del resultado artístico obtenido en cada uno de ellos, es justo destacarlos —y ésta es la razón de que figuren aquí— por constituir el vehículo directo, potenciado por los distintos agentes interpretativos, difusor de una serie de músicas poco habituales, normalmente no incluidas o poco incluidas en los programas que tradicionalmente vienen constituyendo la base de nuestra vidas musical. Se encontrarán

por ello aquí reunidas una serie de actividades musicales en principio inconexas. Desde un estreno mundial, **Sonido de la guerra**, de Luis de Pablo, a la recreación de músicas españolas de hace siglos (Fundación March), pasando por un programa dedicado a Picasso, un recital de clave con obras de Bach o por una interpretación de **La consagración de la primavera** en su reducción para dos pianos. Al lado de todo ello, la programación de nuestra temporada de zarzuela, con dos obras asimismo muy poco frecuentadas.

tes y defectos evidentes de articulación. La batuta, que marcó rítmicamente de manera eficaz, no logró —hay que apuntar la muy probable falta de ensayos— la coordinación general y, en particular, el espíritu que anima a la partitura, que requiere, en todo caso, una pulcritud, una definición tímbrica, una diafanidad y una ligereza que estuvieron prácticamente ausentes. Así el tejido orquestal que en muchas ocasiones tiene valor de encaje, tal es el cuidado con que está construido, quedó casi siempre desdibujado.

Menos mal que las dos «suites» de **El sombrero de tres picos**, obra que la Nacional ha tocado en muchas ocasiones, tuvieron una traducción de un nivel mucho mayor, lo que contribuyó a elevar el tono del concierto, hasta entonces muy gris. López Cobos, muy fiel a su estilo, entiende la obra como un todo luminoso, vibrante y avasallador, como una afirmación total de una raza y de una cultura. De ahí que su versión fuera brillantísima, espectacular, apurada en los «tempi», apremiante casi, dotada de un nervio, de una energía y de una vitalidad realmente muy hispánicos. Este planteamiento, qué duda cabe, hace perder variedad de colorido, transparencia de texturas y contraste a cada uno de los números y frases, a cada una de las

PROGRAMA PICASSO

Sin duda, uno de los conciertos más interesantes de la temporada venía constituido por el que iba a dirigir, los días 18, 19 y 20 de diciembre, Jesús López Cobos a la Orquesta Nacional. En el programa, dedicado a Pablo Picasso, las siguientes composiciones: **Parade**, de Satie; **Le train bleu**, de Milhaud; **Pulcinella** (suite), de Stravinski, y las dos suites de **El sombrero de tres picos**, de Falla.

Parade, reproducida de forma discreta por la orquesta desde un punto de vista ejecutor, necesita bastante más ironía en la exposición, énfasis burlón y gracia; una gracia un tanto especial, situada a medio camino entre lo mordaz y lo tierno. A su modo, **Parade**, que, desde un punto de vista musical, ofrece planteamientos bastante sencillos y esquemáticos, supone, tras su aparente frivolidad, un rompimiento que algunos han comparado al producido con **La consagración de la primavera** —salvando muchas distancias.— Por ello, a la hora de interpretarla, han de intentarse sus claves, que se encuentran no tanto en desencajar la articulación en busca de una sal gruesa, sino, y he ahí lo realmente difícil, el adoptar sin perder la concreción circense de la anécdota, un cierto tono risueño y distanciador.

Este distanciamiento ha de aplicarse asimismo, aunque de otra forma menos sutil, a **El tren azul**, de Milhaud, de la que se ofreció una selección de algunos de sus números más logrados. La música, que fluye fácil, directa, distorsiona hábilmente una realidad de opereta. Ha de apoyarse, por tanto, la interpretación en una elasticidad y flexibilidad rítmicas, que huyan de toda rigidez metronómica, y en un colorido que dé brillo y luz a las carnosas sonoridades, a las a veces agresivas armonías y la politonalidad —aquí bastante disimulada— propias del autor. Rasgos que estuvieron ausentes

de la por otra parte correcta exposición de orquesta y director, quienes no alcanzaron ni siquiera este nivel en la suite de **Pulcinella**, de Stravinski (que prescinde de las voces). En esta nueva prueba de la habilidad stravinskiana para reencontrar los mundos del barroco, recreados en su propio lenguaje, la Orquesta Nacional no pudo superar las muchas dificultades de la escritura. Se produjeron así desafinaciones en las distintas intervenciones solistas, desajus-



Pablo Picasso. El concierto de López Cobos con la Orquesta Nacional fue dedicado al centenario de su nacimiento.

intervenciones solistas, pero es innegable que posee un valor y una personalidad reconocible. Hubo, de todas formas, detalles muy personales, realmente originales, de la batuta, que se manifestó en todo momento entusiasta y segura. El éxito final, con el público, al fin, entrado en calor, tuvo un carácter de apoteosis.

REPOSICION DE «LA MEIGA»

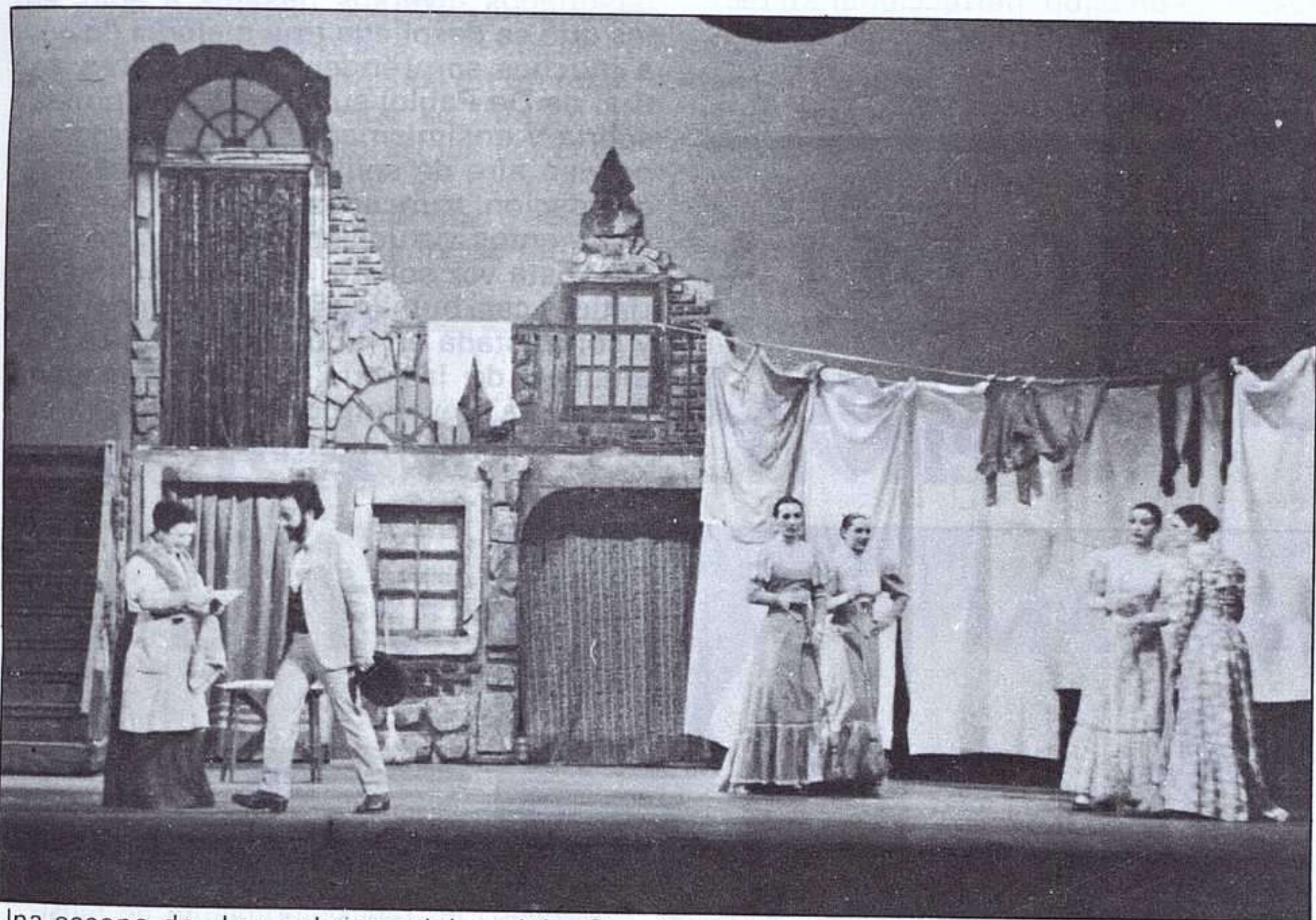
Con *La meiga*, de Jesús Guridi, se ha abierto la temporada de género lírico español. Temporada que, en esta ocasión, va a ser extremadamente corta, ya que el escenario donde habitualmente presta sus actividades la compañía Lírica Nacional, precisamente el de la Zarzuela, ha estado destinado (y va a estarlo) a otro tipo de actividades. Son problemas que seguirán existiendo mientras no se localice el género zarzuelístico en un lugar sólo a él dedicado.

y conocedor de las técnicas teatrales. Utilizó para ello temas y giros pertenecientes al acervo de la música galaica. Pero la partitura es desigual, falta de continuidad y valor contrastante, ausente de ella —en parte, por culpa del libreto— cualquier certero apunte psicológico, tampoco especialmente brillante y colorista en su orquestación, generalmente «de oficio». Hay que recordar, en todo caso, el bonito intermedio orquestal, que es, quizás, lo más conocido de la obra, que combina con cierta habilidad, en contrapunto que revela una buena mano, un tema galaico y un tema de carácter coral. También pueden destacarse la buena construcción del cuarteto con coro del final del primer acto, la factura de la romanza de «Ramón», el dúo de «Sabela» («La Meiga») con «Don García»..., la eficacia de algún número coral... Y poco más. La anodina anécdota que se nos cuenta, que trata de los difíciles amores de dos jovencitos, obstaculizados por los temores y prejuicios de él, celoso del viejo ricachón «Don García», que, al final, resulta ser el padre de ella, fruto de los amores con «Sabela», no tiene el más mínimo interés y, en ningún momento, ni siquiera de refilón, queda recogido el clima, el ambiente y la magia, el oscurantismo de la Galicia del pasado siglo. El personaje que da título a la obra, que tiene muy poco de bruja, es utilizado únicamente como vehículo de efusiones torpemente melodramáticas.

nos momentos— y en el ímpetu, la redondez y el impacto de la voz central, sobre todo de la hablada, de María del Carmen Ramírez. Josefina Arregui, en momento vocal bajo, estuvo muy gris y muy sosita en un papel realmente soso. Isidoro Gavari, conocedor de todo tipo de resortes teatrales, veterano de muchos años de actividad zarzuelística, intentó dar, sin conseguirlo, cierta nobleza a un personaje tan poco convincente como el de «Don García». Le falta no sólo planta escénica para ello, sino también estatura vocal. Hoy en día, su voz de barítono, de extraña emisión, con los agudos abiertos y áfonos, se encuentra totalmente destimbrada. Los decorados de Pere Francesch, realistas y tradicionales, sin dimensión ni capacidad para sugerir. Lo mismo que la dirección escénica de Joaquín Deus, ordenada, pero vulgar, insistiendo en los efectos de siempre.

La segunda obra elegida para la temporada 81/82 ha sido *Los sobrinos del capitán Grant*, con libro de Miguel Ramos Carrión y música de Manuel Fernández Caballero. Es, en conjunto, un producto más conseguido que el anterior, aunque diste mucho de ser una obra maestra del género. Pero la anécdota que narra, inspirada en la famosa novela de Julio Verne, tiene cierto interés, sobre todo, por las posibilidades que encierra en lo teatral, y cierto encanto, aunque ni aquéllas ni éste fueran del todo explotadas por libretista y músico. La obra, en su conjunto, pesa, es excesivamente larga y morosa. Falta imaginación tanto en la letra como en la música, que resultan poco contrastadas y variadas, carentes, muchas veces, de ideas. La segunda, bien hecha, agradable, inspirada en muchos momentos, dotada de melodías de buen corte, muestra influencias de diversos estilos y pone de manifiesto la habilidad que en 1877 poseía Fernández Caballero, heredero y receptor de aquéllos. Encontramos ecos de Weber, de Gounod y, en general, de toda la extensa tradición romántica francesa, sobre todo, Adam, Meyerbeer y Delibes. La pintura y la descripción de los acontecimientos físicos que se producen a lo largo de la acción aparece realizada por el compositor español con destreza, pero con poca imaginación, sin brillantez ni colorido especiales, sin magia de ningún tipo, lo que, indudablemente, lastra el discurso escénico y musical. Los números corales, como solía ser norma en Fernández Caballero, son de buena factura y hay, qué duda cabe, momentos verdaderamente efectivos y no exentos de una gracia muy directa, como el del conjunto del primer acto, en el que «Mochila» narra su plan a los vecinos.

Para dar realce, viveza, agilidad y superar, en cierto modo, sus defectos, a esta zarzuela, en la que existen extensas partes habladas, pueden elegirse dos caminos: el decididamente infantil, planteando la representación como si de un cuento de niños se tratara, jugando de manera *mágica* con los esquemas y con los símbolos, y el distanciador, utilizando de forma hábil, desde una óptica presidida por la farsa más desbocada, los elementos de corte mágico y, sobre todo, los rasgos humorísticos, otorgando a todo ello una cierta *trascendencia*. Horacio Rodríguez Aragón, que tuvo muy interesantes detalles a lo largo de su montaje,



Una escena de *Los sobrinos del capitán Grant*, de Fernan Caballero, con libreto de Ramos Carrión.

La gran novedad de este año era la reposición de *La meiga*, zarzuela estrenada en Madrid, en el mismo escenario, el 20 de diciembre de 1928. Se trata de un producto, en conjunto, muy poco afortunado. En esta ocasión, los libretistas Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw no se mostraron a la altura de otras creaciones suyas y construyeron un libreto, desarrollado en Galicia, falto de valores literarios, lento en el desarrollo escénico, lleno de tópicos, cursi y generalmente mal escrito. Jesús Guridi compuso para este inane texto una música que no deja de tener instantes inspirados, acreditativos de un autor con oficio

La interpretación que de esta zarzuela —tan lejos de *El caserío*, un logro importante de Guridi— se nos ofreció fue vulgar, a tono con la obra. Bajo la dirección animada, directa y posibilista, aunque en exceso gruesa, poco refinada y falta de pulimiento, de Jorge Rubio, de batuta siempre entregada y apasionada, que no siempre acertó a coordinar y a conjuntar en un tono único todos los elementos integrantes, actuaron, con desigual fortuna, los cantantes. Lo más destacable puede centrarse en alguna nota aislada, algún agudo bien colocado de Ricardo Jiménez —de emisión desigual y no impecable afinación en algu-

parece que ha elegido un camino intermedio que, a despecho de la fortuna de determinados instantes y de la habilidad en el manejo de las figuraciones, no resalta lo que de interesante pueda tener el producto, que se ofrece así como una sucesión, más o menos inconexa, de cuadros supeditados siempre a la gracia literaria de instantes muy concretos o a la acertada intervención de algún actor. Hace falta algo más que pulso y capacidad para improvisar aires de danza, a los que tan aficionado es Rodríguez Aragón. Los decorados, de Gerardo Vera, sencillos y esquemáticos, a veces demasiado, no contribuyeron tampoco, a despecho de la buena factura de alguno de ellos, a elevar el tono general.

En lo musical, hay que destacar la labor de Jorge Rubio, quizá en su intervención más lograda hasta el momento. Condujo, con acierto general, toda la obra; dosificó bien las intensidades, resaltó debidamente los acentos, empastó con discreción la no excesiva calidad tímbrica de la orquesta y, sin lograr siempre un valor contrastante y una dinámica enriquecedora, se produjo con mesura y alcanzó una impostación, en general, realmente notable, aunque no pudieran evitarse determinados desajustes y aisladas desigualdades, y aunque tampoco se diera en momentos requeridos la gracia y la fantasía acentual exigidas. Hay que destacar la labor, como actor, de Emiliano Redondo, que trazó muy eficazmente un personaje tan tópico como el de «Mister Clyton», y la interesante apor-

tación de Santiago Ramos en el despistado «Doctor Mirabel». Los Castejones se produjeron con su natural desparpajo, aunque Rafael, el padre, siempre gracioso, sufriera algunos despistes en su intervención cantada del primer cuadro. Su interpretación de «Mochila» reveló no solamente sus dotes dramáticas, sino que, con una voz que podríamos denominar de barítono cómico, puso de manifiesto también sus posibilidades como cantante, aunque, en ocasiones, quedara excesivamente justo. Como justo quedó —cosa habitual en una voz prácticamente sin armónicos como la de ella— Amelia Font, que es una tiple cómica de cierta eficacia, pero que desafina de lo lindo. En lo vocal, la intervención más importante está prevista en la partitura para el personaje de «Jaime», en esta ocasión (el día del estreno) interpretado por Juan Pedro García Marqués, uno de los jóvenes valores surgidos de la Escuela de Canto. Ya se ha señalado en ocasiones anteriores la buena consistencia de la materia de su instrumento, de bajo-barítono o bajo-cantante más que propiamente de bajo. Es una voz de cierta amplitud y redondez, no excesivamente sólida en el registro grave, amplia en el centro y todavía insuficiente en el agudo, cuya técnica de emisión todavía no se ha conseguido, como pudo ponerse de manifiesto en su intervención. Es un cantante con posibilidades, aunque para ello, quizá, debe replantearse algunos presupuestos de emisión, perfeccionar su técnica y eliminar cualquier tipo de engolamiento.

Aleixandre, y que utiliza determinados presupuestos de lenguajes de otro tiempo.

La obra tiene un directo antecedente: las piezas para violoncello sólo compuestas por De Pablo con destino al montaje realizado por José Luis Gómez de La velada de Benicarló, de Manuel Azaña. Aunque se parte de dichas piezas, lo cierto es que el resultado final es muy otro. Y era lógico que lo fuese, teniendo en cuenta el enriquecimiento conceptual —y, consecuentemente, formal— producido al asumir la puesta en música de una serie de textos extraídos del libro **Diálogos del conocimiento**, de Aleixandre. Son textos concisos, ensimismados, desolados, dotados de continuas elipsis. Textos profundos y conmovedores. El compositor ha dividido la obra en cuatro partes fundamentales tituladas, respectivamente, como los poemas en las que se inspiran: «El brujo», «El soldado» y «La alondra». Emplean pocos medios, lo que, teniendo en cuenta el resultado, pone de manifiesto la habilidad y virtuosismo de la mano creadora: una soprano, un tenor, un recitador, un pequeño coro formado por dos sopranos y dos «mezzos», un cello... A su lado, una flauta baja, una celesta, un arpa y dos percussionistas. El conjunto es utilizado en su totalidad únicamente en el cuarto movimiento. El cello se constituye muchas veces en protagonista, como parecía hasta cierto punto lógico, y a él están destinados diversos pasajes a solo, en los que se despliega una melodía (lo que a muchos sorprenderá en una obra actual de De Pablo) sugerente e inspirada, sobria y ensimismada. Son pasajes que poseen aire de soliloquio y de profunda divagación, truncados, en ocasiones, por fragmentos virtuosísticos muy controlados. Esta voz solista, de trazo y características casi humanas, se ve acompañada y contrastada en muchos momentos por algunas de las que con él participan. Así, en la breve introducción, la del arpa y la de la celesta, y, un poco más adelan-

ESTRENO DE «SONIDO DE LA GUERRA», DE LUIS DE PABLO

El 17 de diciembre último, tuvo lugar en Madrid, en la sala del Teatro Real, el estreno mundial de esta obra del compositor bilbaíno, creada a instancias del encargo que le hizo, en su momento, Cruz Roja Española, dentro de su programa Música para la Paz. Se integra así la composición en la campaña que en pro de la paz y de la exaltación de los derechos humanos viene desarrollando el organismo citado, dependiente de Cruz Roja Internacional. Esta última obra de Luis de Pablo ha supuesto, en cierto modo, una sorpresa, aunque si bien se mira, y repasado su historial, poniéndolo en paralelo con el de otros creadores, no lo es tanto. Se trata de una obra que, sin duda alguna, supone una vuelta a atrás, una especie de redescubrimiento de músicas pretéritas. Sucede, sin embargo, que una excursión de este tipo planeada, desarrollada y culminada por un hombre como De Pablo, luchador en tantos frentes de la música actual, conocedor de tantas técnicas y dotado de una cultura muy amplia, no tiene nada de reaccionario, sino todo lo contrario. Se trata de una recreación intemporal, llevada a cabo por un compositor de hoy (en el más amplio sentido), que busca su inspiración en unos sugerentes poemas de Vicente



«Luis de Pablo, cuya última obra ha resultado una sorpresa ya que supone una vuelta atrás, un redescubrimiento de músicas pretéritas. Sucede que una excursión de éste tipo, planeada, desarrollada y culminada por un hombre como De Pablo, no tiene nada de reaccionario, sino todo lo contrario».

te, la de la percusión y el pequeño coro, cerrándose el primer movimiento con la intervención del recitador. La línea puramente vocal que interpretan la soprano, el tenor y el coro ofrece, como señala García del Busto en sus notas al programa, reminiscencias vienesas, propias ya de las primeras páginas creadas por el músico con intervención de la voz humana. En la actualidad, sin embargo, todo se ha concentrado y purificado, lográndose un trazo melódico muy propio de la mano de De Pablo. A ello hay que unir muy bellos efectos tímbricos y expresivos en busca de un clima general de intimismo y efusión. A este respecto, cabría señalar el dúo que, en el segundo movimiento, mantienen el tenor y el cello o la tensa exposición que la soprano hace en el tercero, al pronunciar las palabras «y vuelo, en un aire que mata. Letal ceniza en que bogar, y muerro». En el cuarto tiempo, hay un bello pasaje, a cargo del tenor y del coro.

He aquí, por consiguiente, una composición que revela el oficio, la mano segura, la inspiración y el conocimiento de un músico maduro. Una composición en la que se logra una perfecta unión entre música y texto. Unión sintáctica y poética. La música de las palabras conecta directamente, profundamente con la de las notas. El clima delicado, la economía, la definición tímbrica, la originalidad de la instrumentación, en insólitas combinaciones, contribuyen a ello. Obra sobria y equilibrada, que consigue no sólo integrar una música en un texto, sino que logra que éste se integre en aquélla. El tratamiento armónico, el clima, la depurada poesía, en general lograda, la belleza tímbrica nos traen los ecos de un Mompou y, aunque muy ta-

mizados, los de un Ravel, un Debussy e, incluso, un Fauré. En algunos de los soliloquios del cello, podemos encontrar la atmósfera y el aire meditativo típico de este último compositor.

La interpretación corrió a cargo de miembros del grupo KOAN, dirigidos por José Ramón Encinar, su titular, con la colaboración de los solistas vocales Ana Higuera y Manuel Cid y del recitador Francisco Valladares. A pesar de que el nivel fue, en general, bueno, y de que el cuidado con se tocó fue grande, no se llegó a alcanzar, probablemente por falta de matización y planificación —quizá también por falta de ensayos—, toda la dimensión poética que en muchos sentidos posee la pieza. El director, que actuaba en esta ocasión sin batuta, moldeó y coordinó una materia que en sí misma era mucho más rica y sugerente. El pequeño coro no estuvo siempre perfectamente encajado métricamente, pero empastó bien desde un punto de vista tímbrico. La soprano cantó con sensibilidad y gusto, utilizando con mesura su lírico instrumento, incurriendo en su típico defecto de no pronunciar con claridad y de articular de manera excesivamente artificiosa. El tenor adecuó bien su canto y su expresión al contenido de los poemas, venciendo, casi siempre, sus actuales dificultades de emisión, aunque, quizá, buscando una mayor profundidad, rozara lo almibarado. Bien Pedro Corostola en el cello solista, que tocó con densidad sonora e intensidad, superando ampliamente la discreta actuación que en la primera parte del concierto había tenido interpretando la **Tercera suite** para cello sólo de Bach. Entonado y matizado convenientemente, el recitador Valladares. El éxito, ante un público no especialmente *progre*, fue grande.

Cabezón; el arte de la glosa, con numerosas improvisaciones sobre obras compuestas, y a los vihuelistas (Pisador, Mudarra, Valderrábano, otra vez Cabezón...). Como intérpretes, el Grupo de Música e Investigación «Alfonso X El Sabio», dirigido por Luis Lozano Virumbrales, y José Rada, al órgano; el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid, Genoveva Gálvez, clave; Jordi Savall, y los vihuelas Jorge Fresno y Paola Paolini, con Rosemarie Meister, soprano. Es ocioso resaltar el interés de la programación. La interpretación, como hasta cierto punto es lógico, fue varia, con cosas buenas y malas, con aciertos y desaciertos. En cualquier caso, hay que destacar, tanto por lo atractivo y novedoso del programa, cuanto por la interpretación de él obtenida, el **Concierto número 4**, en el que el viola de gamba Jordi Savall, alma del acto, estuvo asistido por el clavicembalo Tom Koopman y por el vihuela Robert Clancy. Todo el concierto fue un prodigio de creatividad, de cuidado estilístico y de variedad. Se incluyeron en él **Nueve recercadas sobre tenores italianos**, de Diego Ortiz. Por su participación, su técnica depurada, su riqueza de ideas, el músico catalán Jori Savall, creador y director del conjunto Hesperión, que actuó brillantemente en el tercer Curso de Música Barroca de El Escorial, celebrado el pasado mes de agosto, ha de ser destacado como uno de los músicos españoles del año. El programa de mano editado por la Fundación, incluyendo notas a todos los conciertos, es un modelo de publicación, dada su afortunada configuración, lo interesante de sus comentarios (debidos a Luis Lozano, Samuel Rubio, Jacinto Torres, Martín-Moreno y Juan José Rey) y lo inteligente de su presentación.

En el salón de la Fundación, tuvo lugar la entrega del premio «Montaigne» 1982, de la Fundación F.V.S. de Hamburgo, a D. José María Soler, investigador, arqueólogo, musicólogo e historiador villenense, descubridor del famoso Tesoro de Villena y recuperador del polifonista Ambrosio Cotes, nacido en la citada ciudad alicantina en 1550, y maestro de capilla en la Real de Granada y las Catedrales de Valencia y Sevilla. Con tal motivo, en la segunda parte del acto, se ofreció un breve concierto con algunas muy interesantes composiciones del músico, interpretado por la Capilla Musical del Seminario de Estudios de Música Antigua. Pudieron escucharse así algunas de las obras del muchos años olvidado polifonista, del que, días atrás, se habían ofrecido algunas muestras en el concierto celebrado en el Real por la Coral de Santander. La Capilla Musical, a las órdenes de Juan José Rey, tañedor también de la flauta de pico y del orlo, no tuvo una actuación demasiado afortunada, quizá, por falta de ensayos.

En el copioso mes de diciembre de la Fundación, durante el cual se han estado celebrando asimismo una interesantísima exposición de escultura contemporánea, se programó también, el día 9, un homenaje a Joaquín Rodrigo, en su ochenta aniversario. Se interpretaron diversas composiciones para guitarra, y canto y guitarra por Ana Higuera y José Luis Rodrigo. La presentación del homenaje fue realizada por D. Federico Sopena.

MUSICA RENACENTISTA EN LA FUNDACION MARCH



En primer plano hay que destacar, dentro de las actividades culturales de la Fundación March, actualmente dirigidas por Antonio Gallego, en la parcela musical, los distintos ciclos que vienen celebrándose con inclusión de músicas verdaderamente poco frecuentadas entre nosotros. Sin duda, el más relevante ha sido el celebrado entre los meses de noviembre y diciembre con el título Música Española del Renacimiento. En él, se han encuadrado nada menos que cinco conciertos dedicados, respectivamente, a la música litúrgica de Antonio de Cabezón, al mundo de la polifonía, incluyendo obras de nuestros principales clásicos; a la música para tecla, con obras de diversos autores, entre ellos de nuevo

La clavicembalista Genoveva Gálvez que actuó con el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid en el ciclo de Música Española del Renacimiento.

Libros y partituras



Schoenberg (1875-1951).

BAYER, Francis: «De Schoenberg a Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine.» 216 pp. Klincksieck. París, 1981.

A pesar de la proverbial carencia de bibliografía musical existe en España un porcentaje bastante alto de libros sobre música contemporánea que han sido traducidos a nuestro idioma. Ahí están, a modo de ejemplo, los libros de Goléa, Machlis, Herzfeld, Mitchell, Claude Samuel, Stuckenschmidt, Salzman, además de las aportaciones de nuestros propios autores. Sin embargo, en el terreno de la *reflexión* teórica sobre la música contemporánea se está muy por debajo comparando con la abundancia de investigación existente sobre la *historia* de esta música.

Por eso hay que recurrir con frecuencia a publicaciones en otras lenguas; por eso precisamente es recomendable el libro de Bayer en cuanto que recoge un aspecto muy concreto —el especial— de la música contemporánea, consiguiendo que a lo largo de su lectura se nos vaya clarificando el a veces laberíntico panorama de la música del siglo XX.

De los parámetros fundamentales de la música (altura, duración, intensidad y timbre) se deducen los conceptos paralelos de espacio, tiempo, cantidad y cualidad. Precisamente la relación espacio-altura va a ser el objeto de este «ensayo sobre la noción de espacio sonoro en la música contemporánea».

Decir que la música tiene una espacialidad específica

ya no resulta ni siquiera llamativo. Ahora bien, caben las distinciones entre *espacio sonoro*, intrínseco, «enteramente definido por la situación respectiva de los sonidos unos en relación a otros, tal como son anotados en una partitura musical escrita», y *espacio acústico*, extrínseco, referido «a la espacialización física de la obra musical en el lugar de su ejecución y de su audición.» De este último (que precisaría un equipo interdisciplinar muy serio) se prescinde para estudiar con más profundidad el *espacio sonoro*.

Una vez sentadas estas premisas se recorren hitos importantes de la historia de la música actual, si bien con notables ausencias, perfectamente justificadas por el autor cuando nos hace notar que «el presente estudio no tiene por objeto establecer un panorama histórico completo de la música contemporánea». Desde el punto de partida del espacio sonoro, van apareciendo sugerentes reflexiones sobre la tonalidad, el modalismo, la atonalidad, la metatonalidad, sobre la concepción del espacio sonoro en compositores como Schönberg, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Dalapiccola, Xenakis, por sólo citar a algunos.

Resulta especialmente interesante el capítulo VII, dedicado al tema de la *continuidad espacial* que se origina en la música contemporánea a partir de la utilización —entre otros métodos— de los «clusters», «glissandi» y nubes de sonidos. La asociación de estos efectos con una audición sinestésica (en el sentido de vincular la experiencia visual a la experiencia sonora) y cinestésica (corporal y consecuentemente más del *sentir originario* próxima, como dice Bayer, que de la audición tradicional, incluso más cercana de la experiencia intuitiva, *salvaje*, de la música que de la experiencia racionalizadora) resulta indudablemente iluminadora para los oyentes interesados en la música de hoy. Además —y si no fuera un tópico— hablaría de la *claridad cartesiana* de su exposición, que tanto ayuda cuando hay que leer en otra lengua.—A.M.

«**CADERNO DE MUSICA**», Núms. 6 (abril-mayo) y 7 (junio-julio). Federação Paulista de Conjuntos Corais. Sao Paulo, 1981.

Esta nueva revista, modesta, pero bien realizada, y que dirige muy inteligentemente Luís Augusto Milanesi, va encaminada no sólo a lograr una mayor unidad de acción de los coros del estado de Sao Paulo, sino al mismo tiempo a informar a un público más amplio de los problemas generales de la música brasileña. Del número 6 hay que destacar el artículo de Paulo Sérgio Guimaraes Alvares sobre **Reflexos da musicologia comparativa nas idéias de Béla Bartók**, así como la traducción portuguesa (por Celso Antunes) del artículo de Bartók **Pureza racial en música**. En la preocupación brasileña por la influencia del folklore en la música culta vemos una dramática constante de la vida

artística del país, que en este terreno se ve violentamente sacudido por los influjos europeos y por la tradición popularista.

Del número 7 hay que destacar la publicación de tres documentos importantes para la historia reciente de la música brasileña: la famosa **Carta aberta** contra el dodecafonismo publicada por Mozart Camargo Guarnieri en «O Estado de Sao Paulo» en 1950; una carta inédita de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri de 1933; y una reciente entrevista con Camargo Guarnieri mismo, que, a sus 74 años y con más de 600 obras escritas, es el más conocido de los compositores de su país y uno de los más difundidos internacionalmente de toda América. En otro sentido, tiene también interés el trabajo de Celso Delneri sobre la afinación de los coristas; así como la formación gradual de un repertorio coral brasileño, y las críticas de libros, discos y publicaciones.—R.B.



PEREZ GUTIERREZ, MARIANO: **El Universo de la Música**. Alcobendas (Madrid): Sociedad General Española de Librería, S.A. (Avenida de Valdelaparra, s.n.), 1980. Cuarto mayor, 754 págs.

En 1979 publicó don Mariano Pérez Gutiérrez un volumen titulado **Comprende y ama la Música**, que venía a engrosar el ya considerable número de manuales destinados a los alumnos de B.U.P. Todos estos manuales siguen unos esquemas aproximadamente iguales, aun-

que haya entre ellos profundas diferencias.

Curiosamente, ninguno de los autores de los citados manuales, ni ningún otro, ha publicado lo que es su complemento: el «*libro del maestro*». Y, sin embargo, ese complemento es absolutamente necesario, al menos por el momento, ya que muchos de los profesores actuales de música en el B.U.P. no son —por una serie compleja de circunstancias— verdaderos profesionales de la pedagogía musical y ni siquiera de historia de la música; y todo lo que sea ayudarles en su tarea es poco.

Este es el gran mérito de este nuevo libro del profesor de Historia de la Música y Director del Conservatorio de Sevilla: ofrecer a los profesores de música del B.U.P. una guía que les oriente en el desempeño de su no fácil tarea. Sigue el esquema que ya había adoptado en el *libro del alumno*: cada capítulo está dividido en seis apartados: panorama artístico-cultural, la música, pensamientos-textos, y tres sugerencias didácticas (test autocorrobatorio, audiciones sugeridas, diapositivas). De los veinticinco capítulos en que está

dividida la obra, veintiuno están dedicados a la historia de la música; los otros cuatro constituyen una breve introducción sobre materias de técnica musical.

Lo más interesante, a mi juicio, son los «*pensamientos-textos*»: frases o párrafos de músicos o pensadores en torno a algunos de los aspectos estudiados en el respectivo capítulo; pues constituyen un auténtico acervo de ideas y frases que sin duda serán de gran utilidad a los profesores, lo mismo que el «*test autocomprobativo*», muy bien adaptado —dentro de su sencillez— al objeto que se propone el autor. Un poco escasa me parece, en cambio, la parte positiva de la «*la música*», con ser, como es lógico, la más extensa y con ser, con mucho, la más completa que ofrecen los manuales sobre la música en el B.U.P. que yo conozco. Pero el profesor que quiera prepararse más a fondo puede ampliar sus conocimientos en cualquiera de los manuales de Historia de la Música que hay en nuestro mercado, en primer lugar la de Istmo o la que actualmente publica Salvat en fascículos, o, si sus ambiciones son mayores y tiene suerte de encontrarla, la de Della Corte-Pannaiq de Labor. Debo todavía añadir que no me convencen demasiado las sugerencias para las audiciones y diapositivas: en gran parte se basan en las respectivas colecciones que publicó el Ministerio de Educación y Ciencia o en las de Hispavox y de RTV, con lo que bastaría una sugerencia general, sin descender en cada capítulo a los detalles de obras y siglas. Aparte de que la larga experiencia en cursos del I.C.E. con estos profesores me demostró que muchos de ellos se esmeran en adquirir discos, bien personalmente o bien a través de los respectivos colegios, por lo que pienso que quizá habría sido más útil sugerir las grabaciones más recomendables. Pero, claro está, esto no pasa de ser una apreciación personal mía, que no toca para nada al juicio de valor del libro, puesto que éste me parece de gran utilidad y que prestará un importante servicio a los profesores de música del B.U.P., a quienes está destinado.—J.L.C.

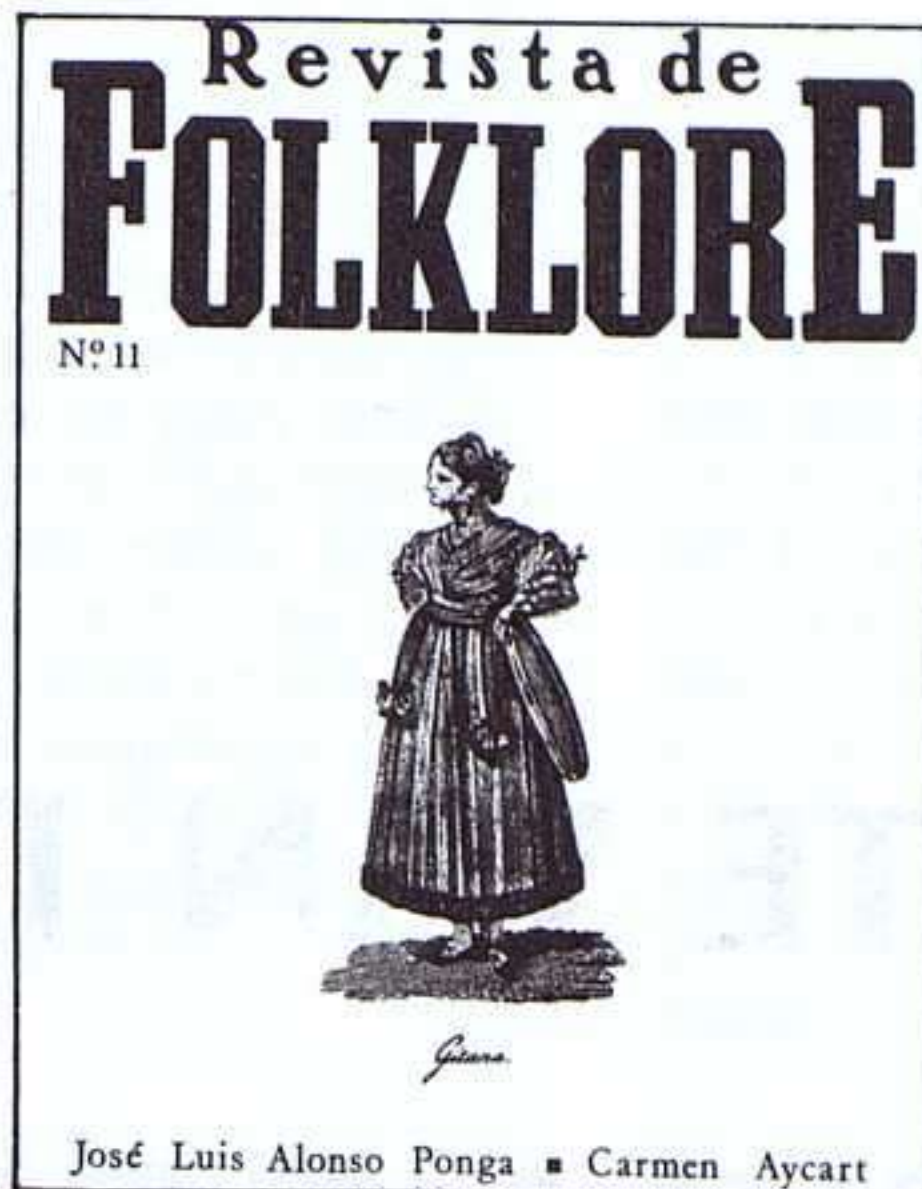
«**RECERCA MUSICOLOGICA**» I. Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas. Barcelona, 1981.

Hay que saludar con alegría la aparición de este volumen de 250 páginas, primero de una revista musicológica catalana que dirige Francesc Bonastre, con Josep M. Gregori como secretario de redacción; la edición corre a cargo del Institut de Musicologia Josep Rocart i Matas, con el apoyo económico de la Reial Academia Catalana de Belles Artes de Sant Jordi y la Universitat Autònoma de Barcelona.

En este primer número aparecen ensayos de gran interés. **Els instruments musicals en un tríptic aragones de l'any 1390**, de Josep María Lamaña, estudia un problema de organología: los instrumentos del tríptico gótico de fines del siglo XIV procedente del Monasterio de Piedra y que se conserva en la Real Academia de la Historia, en Madrid. Además de una excelente colección de trece láminas, incluyen un interesante repertorio terminológico en catalán, castellano y francés. En **El Cançoner de Gandía**, Josep M. Llorens identifica el manuscrito de Gandía con el manuscrito M 1166 de la Biblioteca de Catalunya, y aporta algunos datos para la posible identificación de Cáceres, el compositor más importante del manuscrito.

Otros trabajos importantes son el de Josep M. Gregori sobre los organistas de Igualada de 1689 a 1738; el de Francesc Bonastre sobre Josep Carcoler (m. en 1776); la correspondencia de Felipe Pedrell a Luis Villalba, que abarca desde 1896 hasta 1908 (70 cartas, muchas de gran interés), publicada por María Antonia Virgili; y otras colaboraciones de Ana Avila, J. Rogelio Buendía, Assumpció Heras y Jon Bagüés.

La revista está muy cuidada de diseño y de impresión. Son muy útiles, a efectos de una difusión internacional de sus trabajos, los resúmenes de todos los artículos en francés, inglés y alemán que aparecen al final del volumen, en el que quizá no echamos de menos sino una sección bibliográfica.—R.B.



REVISTA DE FOLKLORE. Editada por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular. Valladolid, 1981.

Han aparecido ya doce números de esta revista que dirige Joaquín Díaz y que asesora el Centro Castellano de Estudios Folklóricos. La escasez de publicaciones periódicas españolas dedicadas al folclore es sorprendente, sobre todo cuando, como hoy, aparecen abundantes y excelentes ediciones de música popular. Esta revista, por supuesto, no es estrictamente musical; la música aparece sólo como una manifestación folklórica más. Pero, afortunadamente, no suele faltar en ningún número. Algunos de los trabajos musicales más interesantes que han

aparecido son las **Anotaciones históricas** sobre diversos instrumentos tradicionales (zanfona, birimbao, tejoletas, dulcimer, albugue, flauta de Pan, ocarina, charango, erke, órganos portátiles, realejos y positivos), debidas a Juan Bautista Varela de Vega: las **Notas para un sistema de clasificación de la música popular**, de Miguel Angel Palacios (núm. 2); **Danzas burgalesas: Jota serrana**, de Justo del Río (núm. 3); **Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española**, de Josep Crivillé i Bargalló (núm. 6); **La «Vida de Marcos de Obregón»**, reflejo de la **música española del Renacimiento**, de Varela de Vega (núm. 10); además de la recogida literaria de canciones y romances, donde hay siempre elementos musicales dignos de tenerse en cuenta. Por último, muchas de las ilustraciones y grabados son muy atractivos.

Se trata, en suma, de una revista variada y original, que da igualmente cabida al ensayo erudito y al artículo breve e impresionista. La edición, el papel y el diseño son realmente lujosos.—R.B.



unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

**DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION.
DEPARTAMENTO DE MUSICA CLASICA.
VIDEO CLUB.**

Se aceptan pedidos por catálogo.

unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

Hi-fi

LA PATENTE VAN DEN HUL Y LA CÁPSULA GOLDRING G 900 - IGC

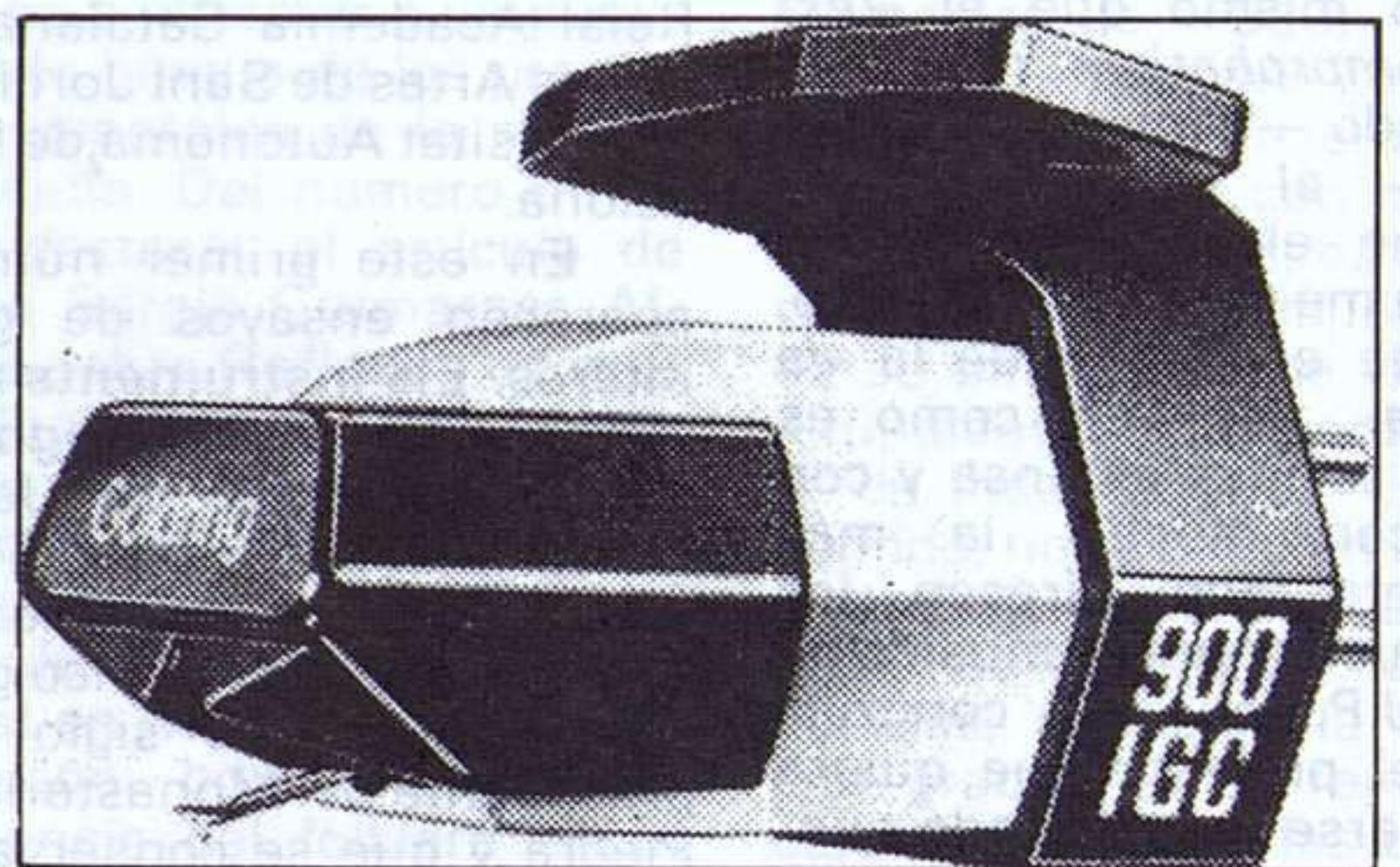


Por Alfredo Orozco

Según la opinión de Barry Fox, del equipo de redacción de **Hi-Fi News**, y que se ocupa de investigar, en la Oficina de Patentes de Londres, las cosas que tienen un interés real, en los últimos cinco años no se han presentado más que dos temas que suponen un avance auténtico o una innovación interesante: el descubrimiento del americano Bob Carver en materia de etapas de potencia, que ya ha sido incorporado en algunos modelos comerciales, y la patente del ingeniero y físico holandés Aalt Jouk van den Hul en materia de agujas lectoras. Las letras IGC son la sigla de «*intimate groove contact*», que, traducido al castellano de una forma libre, podría formularse como «*contacto íntimo aguja-surco*». En términos simples, la esencia del resultado de las investigaciones del físico holandés ha consistido en elaborar un perfil de aguja lo más similar posible

a la propia estructura del surco del disco, lo que naturalmente se traduce en una lectura más exacta y más fiel. De hecho, y los resultados lo confirman, el diamante Van den Hul sobrepasa los resultados obtenidos anteriormente, y sobre la base de investigaciones parecidas por los diamantes Pramanik (Bang-Olufsen), Shibata (Audio-Technica y otras firmas japonesas) y el Hyperelliptical Shure.

El invento Van den Hul ha sido incorporado por vez primera en la cápsula ya famosa Goldring G/900 IGC. La firma Goldring es inglesa, muy antigua, y se ha dedicado siempre al tema cápsulas, campo en el que ha alcanzado un prestigio enorme. El modelo 900 IGC que comentamos utiliza idéntico principio de imán móvil ya presente en el modelo G-900, tope de la firma durante mucho tiempo, con el aditamento de la novísima aguja. Dentro de una filosofía muy parecida a la seguida por Ortofon, Goldring ha cuidado en este modelo (como en el resto de la serie) de lograr una masa de cápsula lo más baja posible. De hecho, la cápsula que comentamos tiene un peso



Cápsula Goldring 900-IGC.

Perfil del diamante Van de Hul.

total de solamente cuatro gramos, lo que puede presentar algunos problemas para balancear debidamente ciertos brazos. De todas formas, el problema puede resolverse fácilmente mediante el empleo de contrapesos adicionales. Sin ninguna duda, el empleo de la 900 IGC en los brazos Thorens-Isotrack, impone el empleo de un contrapeso adicional.

El montaje y alineación de la cápsula no presenta problema alguno, así como el cambio de aguja que puede ser realizado por el propio usuario.

La fuerza de apoyo recomendada por el fabricante de 1,25 gramos resulta, desde luego, óptima. Con algunos brazos sofisticados (SME, por ejemplo), esta fuerza de apoyo puede disminuirse hasta un gramo, sin desdoro apreciable de la calidad del sonido.

No resulta tampoco esta cápsula difícil desde el punto de vista de su compatibilidad con los preamplificadores. En este sentido, se puede decir que se trata de una cápsula de uso universal.

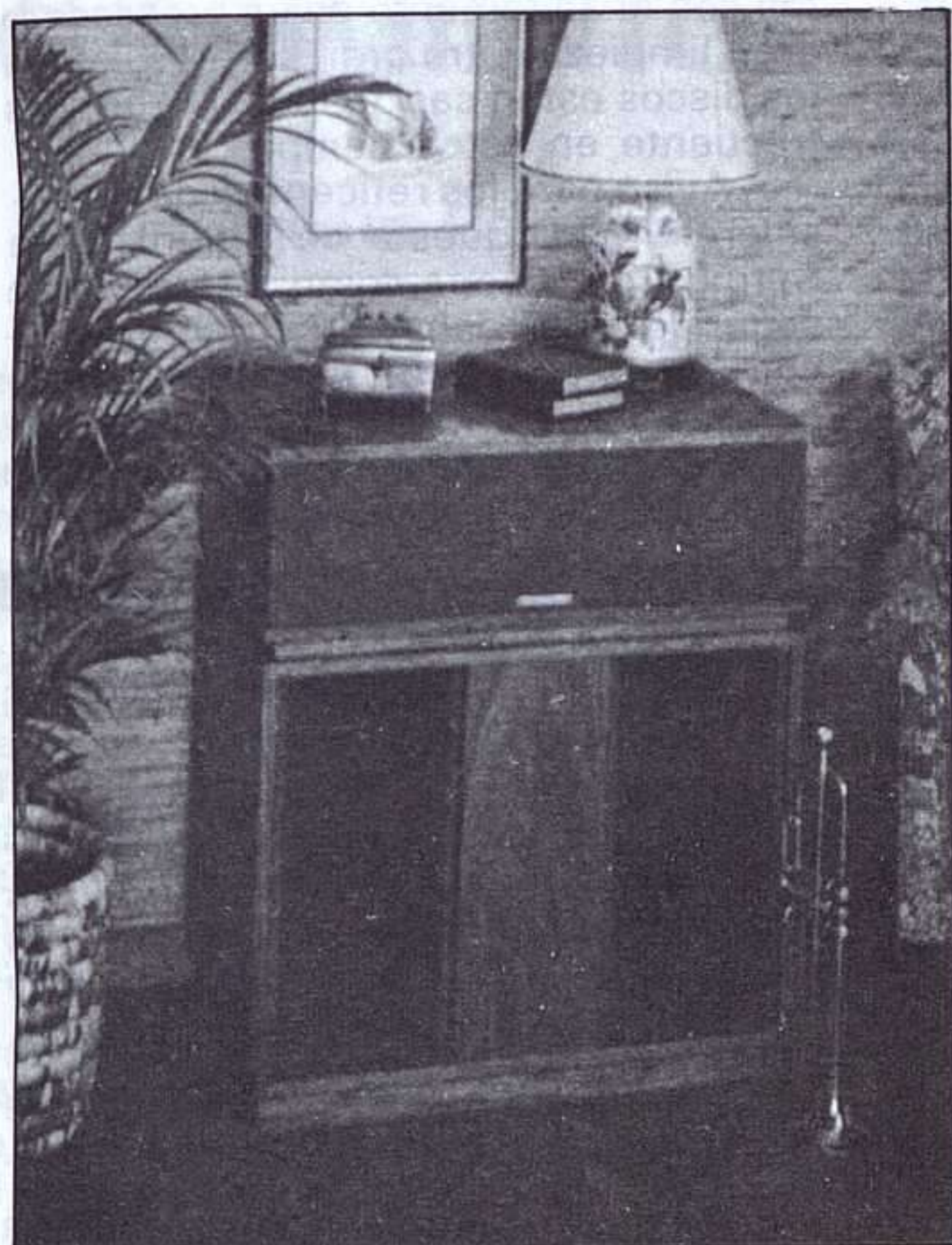
La habilidad de lectura resulta excepcional; desde este punto de vista, es posiblemente la mejor cápsula que he utilizado hasta la fecha. Otro punto fuerte de la Goldring 900-IGC es su homogeneidad extraordinaria; no es fácil sacarla defectos. Un retrato esquemático de este componente daría los siguientes rasgos:

1. Ausencia de coloraciones notorias.
2. Agudo limpiísimo y nada estridente. Escúchese con esta cápsula el fenomenal álbum Philips de la obra integral para violín y orquesta de Max Bruch, en la versión de S. Accardo y Kurt Masur.
3. Claridad enorme en los medios. Sonido muy abierto con una definición excelente.
4. Calidad en bajos normal, sin exageraciones ni resonancias extrañas.
5. La dinámica no es excesiva. Resulta, por lo tanto, conveniente asociarla con cajas acústicas que tengan un buen rendimiento o, en caso contrario, emplear amplificadores que tengan una reserva de potencia importante y una dinámica estimable. Mis experimentos han sido realizados empleando, indistintamente, los amplificadores integrados Rogers A-100, Radford HD-250 y Nad 3020 con las cajas acústicas Chartwell 450-P y Rogers

LS3/5A. Con cualquier tipo de combinación, el comportamiento de la Goldring 900-IGC ha resultado magnífico.

Hay que decir, en conclusión, que nos encontramos ante un componente «Hi-Fi» de altísimo nivel. El físico Holandés ha acertado y la veterana firma inglesa se apunta un triunfo más. El precio normalmente en vigor en el mercado español, ligeramente inferior a las veinte mil pesetas, resulta absolutamente razonable y barato si se coteja con el placer auditivo que proporciona este componente.

KLIPSCH, DE NUEVO EN ESPAÑA



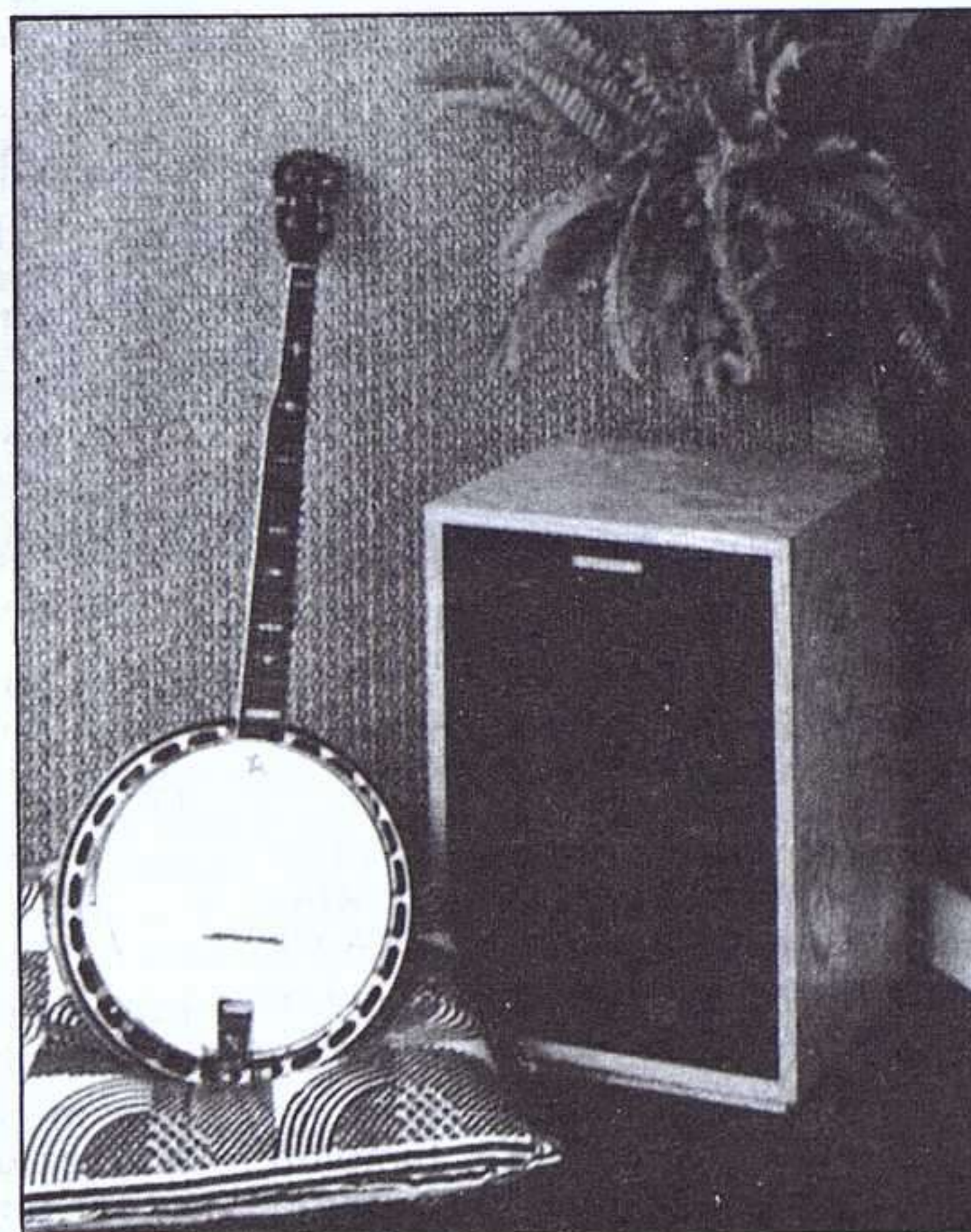
Klipsch «La Bell»: un modelo más «discreto». Aquí el peso baja a 57 kilos.

Desde fecha muy reciente, y gracias a la iniciativa, feliz desde luego, de una importadora catalana, podemos disponer otra vez de una de las más famosas gamas de cajas acústicas que jamás se haya realizado; se trata de las cajas Klipsch, que ya en su día, a finales de los sesenta, fueron importadas durante algún tiempo por Vieta. Aún recuerdo en un Sonimag de aquellos años la formidable impresión acústica de una pareja de cajas Klipschorn alimentadas por una electrónica CM Laboratories, que desapareció del mercado hace ya bastante tiempo.

Paul W. Klipsch, creador de la firma es uno de los grandes pioneros de la Alta Fidelidad y, posiblemente, el más anti-



El «monstruo» Klipschorn en su rincón.



Klipsch Heresy : La herejía de Paul Klipsch.

guo dentro de las grandes firmas americanas. Las aportaciones de Klipsch al campo del sonido han sido muy interesantes; construyó su primera caja acústica en 1920, sobre la base de un par de auriculares marca Brandes; y fue realmente el promotor de los altavoces a bocina, así como el primer abogado de los sistemas de «canal central», es decir, dos cajas acústicas laterales con el apoyo de una caja central, para obviar los huecos que, a veces, se producen en los sistemas estereofónicos, y para dar al mensaje musical la impresión de *bloque*, que es lo que está ciertamente de acuerdo con la realidad, sobre todo, en la reproducción de la música sinfónica. En este sentido, un sistema muy utilizado en Norteamérica es la combinación de dos Klipschorn laterales y una caja Belle Klipsch como canal central. El realismo de este sistema es verdaderamente superior en salas de generosas dimensiones y con electrónicas adecuadas.

Los famosos Klipschorns, lanzados poco después de 1950, se impusieron en el mercado rápidamente y, sobre todo, al advenir la reproducción estereofónica a finales de los años cincuenta, en que se convirtieron en objetos casi míticos. El producto tiene una calidad auténtica, pues el transcurso de los años no solamente no ha producido su desfase, sino que ha aumentado su cotización dentro del mundo de los audiófilos más exigentes. Es significativo el hecho de que una considerable porción de la producción Klipsch es exportada a Japón y a Inglaterra.

No deja de ser interesante la propia historia personal de Paul Klipsch, que, nacido en Indiana en 1904, se inició en la electrónica en 1926 como empleado de General Electric. Más tarde marchó a Chile para trabajar en la Anglo-Chilean

Nitrate en electrificación de vías férreas. Se dedicó después a exploraciones geofísicas en Texas. Entre el periodo chileno y el tejano, se graduó en electrónica en la Universidad de Stanford, y es justo en esta época cuando nació la idea de lo que posteriormente serían los famosos Klipschorns. El primer ejemplar del *monstruo* vio la luz a fines de los años treinta y fue descrito y explicado por Klipsch en una separata del Journal of the Acoustical Society of America, en 1941, siendo patentado el mismo año. Sobre estas bases universitarias y teóricas, comenzó, hacia 1945, a funcionar la fábrica, que se encuentra donde se ubicó al principio, en Hope, pequeña ciudad del estado de Arkansas.

Tras el éxito del *monstruo* Klipschorn, concebido como caja «de esquina», siguieron otros modelos que han devenido igualmente famosos; el modelo La Belle, basado en parecidos principios, pero destinado a ser colocado contra una pared e ideal, como se dijo antes, para actuar como canal central con dos Klipschorns en las esquinas; los modelos Scala y Cornwall y, finalmente, el modelo Heresy, que deriva su nombre (*herejía*) del hecho de que el propio Paul Klipsch consideró en principio como un desatino colocar en un recinto acústico de tan pequeñas dimensiones las mismas unidades de agudos y medios que equipan el *monstruo* Klipschorn.

Aparte de la extraordinaria calidad de toda la gama Klipsch, una de sus principales características es la enorme eficiencia o rendimiento; basta un watio para producir un nivel sonoro de 104 decibelios. Este elevado rendimiento permite una escucha a nivel real sin el menor asomo de distorsión en las cajas ni peligros de saturación para los amplificadores, aunque éstos sean de modes-

ta potencia. Estos extraordinarios sistemas acústicos agradecen sumamente las electrónicas de válvulas y *agradecen* también las salas de escucha con un buen acondicionamiento acústico y de grandes dimensiones.

Dado el interés de este tema, espero poder ofrecer alguna vez a los lectores de RITMO la referencia concreta de alguno de los modelos Klipsch.

DOS DIGITALES RECOMENDABLES

Bajo el sello Vanguard, distribuido en España por Hispavox, llegan dos discos digitales realmente interesantes. Se trata de obras muy de repertorio: uno dedicado a la **Cuarta Sinfonía** de Tchaikovsky, el otro contiene **Pinos y Fiestas** de Respighi. En ambos casos, los mismos intérpretes; la Orquesta Sinfónica de Baltimore, bajo la dirección del maestro rumano Sergiu Comissiona. Versiones más que correctas servidas por un tipo de grabación verdaderamente magnífico. Las grabaciones han sido realizadas por el sistema Sony PCM-1.600 en la Iglesia Nacional Presbiteriana de Washington y realmente se percibe la resonancia propia de los templos. El relieve en profundidad de la grabación en ambos casos es extraordinario. Se trata de una grabación digital de las que acreditan el sistema con el aditamento de un prensado de gran limpieza. Otra gran sorpresa es que los discos están casi planos, lo que no es frecuente en estos tiempos.

Aviso para los reticentes: quien considere a la Orquesta de Baltimore y a Sergiu Comissiona como intérpretes de segundo orden debe apresurarse a escuchar estos discos. En todo caso, una experiencia de sonido realmente extraordinaria que nos hace quedar a la espera de otras producciones Vanguard.



V CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL SOBRE TEMAS ASTURIANOS

Organizado por la Federación Asturiana de Masas Corales, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de Asturias, se convoca el V CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL, sobre temas asturianos, con arreglo a las siguientes:

BASES

- 1ª.— Las composiciones deberán ser originales para 4 voces mixtas
- 2ª.— Las obras podrán estar basadas en temas tradicionales o populares, o ser de creación propia siempre que conserven o mantengan el estilo o acento regional.
- 3ª.— La extensión de las obras estará comprendida entre 3 y 6 minutos.
- 4ª.— Las composiciones deberán enviarse antes del día 10 de Abril de 1982 a esta dirección: FEDERACION ASTURIANA DE MASAS CORALES. Casa de la Música. POLA DE SIERO (Oviedo), indicando en el sobre: «Para el V Concurso Nacional de Composición Coral».
- 5ª.— Las obras deberán presentarse por sextuplicado, en sobre cerrado con un lema. En otro sobre, también cerrado (en cuyo exterior aparezca el lema) se indicará el nombre del autor, domicilio, teléfono, breve biografía, título de la obra y procedencia del tema en su caso.
- 6ª.— La partitura deberá ser clara, sin enmiendas ni tachaduras, y con las páginas numeradas.
- 7ª.— Para este CONCURSO se establecen tres premios: uno, dotado con 100.000 pesetas, que llevará el nombre de «Premio de la Caja de Ahorros de Asturias». Y los otros dos, dotados con 50.000 pesetas cada uno, llevarán los nombres de «Premio de la Federación Asturiana de Masas Corales» y «Premio Asturias», respectivamente.
- 8ª.— El «Premio Asturias» sólo podrá ser otorgado a la obra de un compositor asturiano (residente o no en la región).
- 9ª.— El Jurado se reserva el derecho de dividir los premios en accesits si las obras presentadas no tuviesen el nivel artístico adecuado o suficiente.
- 10ª.— La Federación Asturiana de Masas Corales se reserva los derechos de edición de las obras premiadas y las seleccionadas como finalistas.
- 11ª.— Las obras presentadas a este CONCURSO no serán devueltas y quedarán en poder de la Federación.
- 12ª.— Los nombres de los jurados se darán a conocer a su debido tiempo.
- 13ª.— El fallo será inapelable y se hará público el último Domingo del mes de Mayo de 1982.

Pola de Siero (Oviedo) 1º de Diciembre, 1981

ESPECIAL RECOMENDACION A LOS COMPOSITORES PARTICIPANTES.— **Que sus obras sean asequibles a coros de tipo medio y sin perder de vista que los intérpretes son, en todo caso, ilusionados cantores, pero aficionados. Lo ideal parece ser una equilibrada calidad coral acorde con la sensibilidad del pueblo que va a recibir el mensaje, sin excesivas preocupaciones técnicas y culturizantes.**

GENOVA

LA OPERA GIOCOSA, DE GENOVA, Y SUS REDES- CUBRIMIENTOS

Por Fausto Barzaghi

El Teatro de Opera Giocosa, ente fundado en 1955 para la difusión de óperas de 1600, 1700 y los primeros años de 1800, está actuando en los últimos años con propuestas bastante interesantes. A menudo son verdaderos redescubrimientos de trabajos olvidados a causa, no sólo de la pereza de los grandes teatros, que prefieren estar seguros de llenar sus aforos con *Traviata* y *Bohème*, sino también por el público, que se comporta en tal caso como cómplice, desertando de las citas que se salen mucho del repertorio tradicional.

En los próximos meses se publicarán las dos últimas rarezas recuperadas, *Aureliano in Palmira*, de Rossini llevada a escena en Génova en septiembre de 1980 y grabada en estudio con el mismo «cast» un año después y *Le convenienze e le inconvenienze teatrali*, de Donizetti tomada en grabación en vivo a primeros del pasado noviembre.

Aureliano in Palmira se escribió para la Scala, de Milán, en 1813 y precede a *Elisabetta, reina de Inglaterra* (1815), y el *Barbero de Sevilla* (1816). No es casual que citemos, estas dos óperas, en primer lugar para subrayar que la «Sinfonía» es la misma en las tres: aquella conocida como propia de *El Barbero* y que, en lugar de esto, originariamente era de *Aurelio*. De la misma manera y por el uso de la época (y no sólo de Rossini) de transportar trozos más o menos amplios de una ópera a otra, debemos escuchar al coro que entona «O tu sei d'Osiride», sobre la melodía que será la entrada del «Conde Almaviva», «Ecco, ridente in cielo». Y así ocurre con otras citas que encontraremos de nuevo en el *Barbero* y en *Elisabetta*.

La particular ambientación de la ópera, la clásica Roma antigua, no es suficiente para dar la descripción de los hechos guerreros que relata: la vena doliente y patética prevalece y la guerra entre Roma y Palmira pasa a un segundo plano con respecto a las disputas amorosas de sus protagonistas. Por ello el personaje que llama más la atención y que convence más es «Arsace», con su abúlica melancolía. En breve, el hecho histórico sobre el que se basa la acción es precisamente la declaración de guerra a «Zenobia», reina de Palmira y acérrima enemiga de Roma, por parte del emperador «Aureliano», que ya ha conquistado Antioquia y liberado a la hija de «Valeriano», «Publia». Sobre este argumento se inserta el amor de «Zenobia» y el príncipe persa «Arsace», a su vez amado secretamente por «Publia». La reina de Palmira es vencida y llevada a Roma encadenada, y «Arsace» corre en su ayuda atacando a los romanos asediados; pero es en vano, porque también él es hecho prisionero. La conclusión final es que «Aureliano», con gran magnanimidad, deja libre a «Zenobia» de «Arsace», haciéndose, sin embargo, prometer de ellos su alianza.



Guglielmo Gazzani.

Como se puede deducir, los tres protagonistas de la ópera son «Aureliano», «Zenobia» y «Arsace», los cuales se encuentran ante una estructura musical comprometida. A estos tres personajes de indudable importancia han dado voz tres intérpretes de gran valía: Paolo Barbacini (alumno del gran Ferruccio Tagliavini) ha sostenido el incómodo papel tenoril del Rossini serio, con bella voz y acento incisivo, que hace prever para él

una brillante carrera, si no se cansa de refinarse en la búsqueda de la relación técnica-repertorio; Luciana Serra, recientemente lanzada al panorama internacional como una de las más válidas sopranos «coloratura» del momento (entre otras cosas sube fácilmente al Fa y Sol sobreagudos) después de sus exhibiciones en *Sonambula*, *Lakme*, *Cuentos de Hoffman*, y *Fra Diábolo*, ha sido una brillantísima y humana «Zenobia», de vocalización extraordinaria; Helga Müller Molinari, mezzo-soprano ya establecida en Italia, con su sapiencia y refinamiento musical ha adaptado su voz a los trozos más expresivos que esta ópera reserva precisamente a «Arsace», la única parte escrita por Rossini, para un «castrato» (el famoso Giovan Battista Velluti) y confiada hoy a una mezzosoprano «in travesti». Buenas también las aportaciones de los personajes copartícipes, entre los cuales se ha destacado la cálida y redonda voz de la soprano Anna María Pizzoli, así como la dirección de Giacomo Zani, que se ha ocupado también de la revisión de la ópera.

Para esta primera representación del siglo las escenas de estampa neoclásica, basadas en el blanco y sobre fondos grises cemento, eran de Ferruccio Villagrosi, que ha contrapuesto éstos a los vestidos lujosos y ricos con bordados en oro. La dirección escénica se debe al muy trabajador Beppe de Tomasi, que ha mantenido alto el nivel de equilibrada hieraticidad de la relación música-sujeto.

El «revival» de este año ha sido, como hemos dicho, el Donizetti de *Le convenienze a le inconvenienze teatrali*, una pieza musical resucitada en el último ventenio, por cuya génesis vale la pena gastar alguna palabra. Puesta en escena por primera vez en el Teatro Nuovo de Nápoles en noviembre de 1827, hecha en un acto, y sobre un libreto del nuevo Donizetti, fue vuelta a poner en escena en sucesivas ocasiones, ampliada por él en dos actos. Así, el argumento que inicialmente se basaba sobre la farsa del 1794 de Antonio Sografi, *Le convenienze teatrali*, había asimilado también el sucesivo trabajo de 1800 de este autor, *Le inconvenienze teatrali*, ulterior tratamiento en clave de parodia del ambiente teatral musical, con los absurdos comportamientos de algunos de sus exponentes.

Por desgracia, el libreto original parece que se ha perdido, mientras que existen dos partituras en el Conservatorio de París, de las cuales una es autógrafa y se refiere a la primera edición, mientras que la otra no es autógrafa y se refiere a la segunda en dos actos. Las dos, sin embargo (para no hablar de otra sobre las cuales han sido basadas varias representaciones), resultan por lo menos problemáticas, si no espúreas por sus diferencias.

Uno dentro de las grandes firmas americanas, construyó su primera caja acústica en 1920, sobre la base de un par de auriculares marca Brandes, y fue realmente el promotor de los altavoces a bocina, así como el primer abogado de los sistemas de «canal central», es decir, dos cajas acústicas laterales con el apoyo de una caja central, para ubicar los

en el lejano, se graduó en la Universidad de Stanford, y en esta época cuando nació el que posteriormente sería el trapido la luz a fines de los años y fue descubierto y expresado por una separata del Journal of the Acoustical Society of America en 1931.

Sin embargo, el hilo conductor del argumento ha prevalecido con una cierta autenticidad: en un teatro de provincias, se acerca el momento del ensayo general de la ópera **Rómulo e Ersilia** en la cual el papel de la «primadonna» suscita las envidias de las otras cantantes. Irrumpe en escena «Mamma Agata» (bajo bufo, travestido) reclamando el papel para su propia hija (en realidad su protegida), que debe sostener el papel de segunda soprano, y exigiendo que se escriba para él un «Rondó». Esto suscita la ira de la «primadonna» hasta provocar una verdadera batalla en la compañía. Después de la llegada del músico se decide hacer que «Mamma Agata» cante a dúo con el tenor (él también excantante). El tenor, al empezar este dúo, huye despavorido por el modo horrible de cantar de la matrona. Así se llega al segundo acto, en el cual deberá tener lugar el verdadero ensayo general. La situación escénica ofrece la ocasión para una parodia de la tipología de Las «grandes árias»; por ejemplo «Agata», a la cual ha sido finalmente confiado el papel de la «Sirena», confunde la letra repetidas veces. Otros cantantes desentonan desastrosamente, el subvencionador de la empresa decide suspender todo: la ópera no se hará.

La versión escuchada partió del Teatro Chiabrera de Savona para después ir a Génova y otras ciudades de la región, se basa en una nueva revisión del escaenógrafo De Tomasi que ha querido hacer aún más cómica la opereta a base de añadirle divertidos chistes. Ha resultado un espectáculo divertidísimo por los «gags», que culminan en una muy breve escena en la cual «Mamma Agata» danza en «tu-tú» y en la introducción del personaje de un «castrato» proveniente de Londres que, siendo el protegido del poder local, debe cantar.

El espectáculo divertidísimo, como ya hemos dicho, gracias a la compañía completamente de jóvenes, casi todos procedentes de recientes concursos líricos, entre los cuales el más importante, el de «María Callas» que convoca la R.A.I. Este triunfador ha sido Simóne Alaimo, en el papel de «Mamma Agata», un verdadero ciclón de gusto y sapiencia cómico-vocal; la soprano Daniela Dessy, «Primadonna» que resulta una verdadera promesa entre las nuevas lírico-ligeras; William Mateuzzi, que fue muy divertido en la parte del tenor alemán y se permitió incluso llegar al Re sobreagudo; Franco Sioli, vencedor como barítono del reciente concurso «Pavarotti», en el papel de marido de la «primadonna»; el barítono Armando Ariostini en el papel del poeta y libretista; el bajo Giuseppe Lamazza como maestro de música y Lauretta Perasso como hijastra de «Agata». En fin, la sorpresa y novedad, el contraténor Guglielmo Gazzani, que ha dejado al público con la boca abierta al hacer con voz *sopranil* su «Aria de Baul» (trozo



Daniela Dessy.

de bravura que los cantantes antes insertaban voluntariamente en una ópera). Dirigiendo la orquesta y este dinámico «cast» se ha presentado Antonello Allemandi, de 24 años, e incluso él tomó la situación con pillería y alegría.

No podemos decir hasta qué punto esta opereta podría ser pulida y qué trozos deberían suprimirse, por otro lado la obra ha tenido versiones varias, después del «revival» italiano de Siena en 1963, y bajo diversos títulos, **Arriba Abajo**, en la BBC, **The primadonna's mother is a Drag** en el Festival de Cannes, **El debut de «Mamma Agata»** en el Festival de Bregenz y **Viva la Mamma** en Múnich, Kassel y San Francisco.

EL PRIMER CONCURSO «ROSSINI», EN PESARO

En la ciudad natal del gran Gioacchino (o Gioachino) ahora sede de un importante festival anual, se ha desarrollado del 7 al 11 de noviembre el Primer Concurso a él dedicado. Poco tiempo antes del inicio hubo un momento en el que pareció a punto de suspenderse totalmente, o retrasarlo a otra fecha por falta de... candidatos. Al final, sin embargo, se inscribieron casi treinta, con numerosos representantes de Japón y Estados Unidos: el estudiante italiano de canto no se siente suficientemente belcantista, al parecer. O simplemente ¿es que no cree en los concursos?

Bajo la presidencia de Alberto Zerdà actualmente el revisor de muchas partituras rossinianas, se ha llegado a la final, con la exhibición acompañada al piano que han llevado a cabo la mezzosoprano Bernadette Manca di Nissa, ita-

liana, (vencedora con «Cruda sorte» y «Pensa aila patria» de **La Italiana en Argel**), la soprano japonesa Kawano Aki-ko («Assisa a pie d'un sálce» y «Giusto Ciel», respectivamente de **Otello** y de **Asedio de Corinto**), el tenor Antonio de Uva (aria de «Paulino» del **Matrimonio secreto**), y el barítono Antonio Cobielo.

«OTELLO» EMPALIDECE PARA INAUGURAR EL REGIO DE TORINO

¿Obra superdramática, intimista, wagneriana, decadente...? Son incontables los ensayos escritos sobre este importante dilema. Yo personalmente la tarde del 19 de noviembre pasado, pensaba nerviosa y simplemente: obra de arte y basta. A condición de que se presente como se debe. **Otello**, obra de arte y basta, como decíamos. Sin que esto quiera decir, naturalmente, que no se puede poner en discusión una sola nota, una sola situación escénica. En esta ópera Verdi prosigue en su propio camino impertérrito, pero aún ligado en vida a un destino que intenta sádicamente conducirle hacia atrás, hacia **La Traviata** y **La fuerza del destino**, y de cuyo nudo logrará desatarse definitivamente en esta maravilla de genio, habilidad y humanidad que es **Falstaff**.

Si los responsables de desatarle contribuyen a no facilitárselo mucho **Otello** puede convertirse en una de esas representaciones que olvidamos fácilmente. No me parece, por otro lado, que haya necesidad de pensar tanto o de pasar tantos tragos. Hoy día tenemos a nuestra disposición gran parte de la correspondencia entre Verdi y sus colaboradores, incluso las cartas entre Verdi y Boito, recientemente publicadas. Documentos que deberían regularmente tomarse en consideración por los artistas que deben afrontar ciertos personajes.

Se descubriría así que el libretista de **Otello** intercambiaba consejos con Verdi comportándose verdaderamente como un director de escena, y recomendando que los cantantes tuvieran bien en cuenta las sugerencias del mismo Shakespeare: «No preñeis el aire con los brazos, sed sobrios en gesto y en el acento... no debeis falsear la naturaleza. Cualquier exageración se ve desde todos los puntos del teatro». Y así todo. «Otello» venía así representado por Boito como un hombre no muy joven, aunque con altibajos juveniles, típicos de marido novel. Debe resultar un hombre apasionado, sí, pero debe ser un maestro en expresar los celos que le atenazan, alternándoles con su debilidad: entra cantando «*Esultate*» y muere invocando... «*otro beso*».

Carlo Cossuta, el «Otello» de la representación, partió de su debut como «Cassio» (en el Colón de Buenos Aires en 1958) pasó a través del «Duque de

Mantova» casi 5 años después en el Covent Garden), y se ha abonado finalmente al personaje del moro *casi de por vida*, a partir de los años 70, haciendo que éste sea su caballo de batalla. Psicológicamente logra bastante bien los gestos adecuados al personaje, mientras que vocalmente deja mucho que desear. Ya desde el fatídico «Esultate» denota una pérdida del timbre y una cierta sofocación del sonido, cosa que perdura en los otros pasos dramáticos. En los momentos líricos, al contrario, la hermosura tiende a ser un poco menos evidente —aunque interpretativamente cierra bien el cuarto Acto— pero en las frases a media voz o a flor de labios roza la veladura de un «vibrato» no muy agradable.

Para darse cuenta exactamente de cómo no debe ser entendido el papel de «Yago», basta examinar la interpretación de Silvano Carroli, y remitirnos siempre a las palabras de los autores: «*el más grave error, el error más vulgar en el cual se puede incurrir al intentar interpretar este personaje, es representarlo como una especie de hombre demoníaco... Debe ser joven y bello... aparentemente honesto*» (Boito). Y Verdi: «*si yo fuese actor y tuviera que representar Yago, querría tener una figura bastante delgada y alargada, los labios finos, los ojos pequeños, muy cerca de la nariz, como los monos, la frente alta hacia*

atrás, la actitud distraída, de tal manera que si alguno tuviera que decirme, ¡Tú propones una infamia!, yo pudiera responderle: ¿de verdad?, no creo, no hablemos más del asunto».

En vez de jugar eventualmente entre estas dos posibilidades, nuestro Yago, tiene una copiosidad de medios vocales que ni siquiera nos hacen llegar al delirio, también por una dificultad de entonación. Hubo una nota positiva, (¡por fin!) fue la «Desdémona» de Lella Cuverli, aunque el personaje vocalmente no es el más indicado para ella. Los agudos los tiene, el acento también. Le faltan, sin embargo, las notas medio bajas y la *redondez* que en Verdi no son ciertamente casuales. Dicho esto no podemos más que aplaudir su prestación, que una vez más demuestra la musicalidad y la profesionalidad de esta cantante, una de las más serias artistas que tenemos ahora en Italia.

¿Quién dirigía?, el buen Gianandrea Gabazzeni. Sí, es indudable que tiene oficio este ilustre maestro verdiano. Pero su expertísimo esfuerzo no ha bastado para sacar adelante la representación. Discreta la escenografía y los vestidos de Lorenzo Ghiglia; la primera basada sobre el blanco, gris, azul y sobre una cierta forma lineal. Escenografía que no nos ha parecido muy distinta de tantísimas otras de Carlo Maestrini.

frentándose a la amenaza de algo nuevo que atacaba las creencias ancestrales. En el centro, «Telramund» y «Elsa», debatiéndose entre el mundo heredado, con raíces en su subconsciente y en el de su pueblo, el de «Ortruda», y el nuevo mundo ¿cristianismo, latinidad?, inexplicable e inexplicado, misterioso, del que procede «Lohengrin». Y, por fin, «Lohengrin» ¿quién es?, ¿qué es? ¿La nueva concepción de la existencia en la que «Ortruda» presiente un antagonismo sin figuras? ¿La nueva fe? ¿Acaso un mesías con todos los atributos del jefe totalitario, al que hay que aceptar sin hacer preguntas? o ¿simplemente el héroe *desfaceador de entuertos*» puro y mítico de la literatura caballeresca? No creo que haya una respuesta definitiva, y por lo tanto, se trata de una cuestión «abierto» desde el punto de vista interpretativo.

Strehler ha cambiado el enfoque de la obra; de ser un oratorio al aire libre, lo ha transformado en un drama turbulento encerrado en un inmenso templo de ocho columnas gigantescas que varían de posición, sumido en unas tinieblas sólo despejadas por las dos apariciones, al principio y final de la obra, del cisne en el centro de un agreste y bellissimo valle del Escalda, rocas y río incluidos, que se divisa a través de un ventanal que ocupa todo el fondo del escenario. Strehler abandona el vestuario escueto de las modernas representaciones de Wagner, sin retornar a los periclitados rizos y fanchos propios de los años treinta. Así, el rey Enrique, «Heinrich», va cubierto con una túnica recamada en oro y una impresionante corona gótica. «Lohengrin» y «Elsa» visten de blanco, de forma casi idéntica, con mallas esmaltadas blancas también. «Ortruda» y «Telramund» visten igual indumentaria que la de los ¿protagonistas?, pero en verde. Los heraldos marcan el paso de la oca. La damas llevan el más hermoso conjunto de trajes que he visto jamás en esta ópera.

A diferencia de las representaciones de **Lohengrin** a las que he asistido con anterioridad en Alemania y Austria, en las que se intenta evitar por todos los medios posibles cualquier vestigio de militarismo o triunfalismo, por aquello del complejo de culpa por acontecimientos no muy lejanos en la historia, Strehler, y Frigerio optan por un despliegue de grandezas escénicas, a mi forma de ver, totalmente acordes con el contenido de la obra, y en absoluto gratuitas, como sí lo son las de Gotz Friedrich en Bayreuth; aquí resulta todo wagneriano, en el mejor sentido de la palabra, sin miedo a desenmascarar lo que de apología a una forma de ser, usada desvergonzadamente alguna vez en apoyo de ideologías deleznable, tiene la obra. Hay en todo el **Lohengrin** de la Scalla una robustez bár-

MILAN

«LOHENGRIN» EN LA SCALA

Por Francisco Villalba

Este año se ha inaugurado la temporada del primer teatro de ópera de Italia, el alla Scalla, de Milán, con un nuevo montaje de **Lohengrin**. La expectación era grande: Strehler, Frigerio y Abbado se reunían de nuevo para ofrecer no un espectáculo Verdi, con los que han alcanzado niveles magistrales, sino un Wagner, y por todo lo alto. La petición de entradas había desbordado, con mucho, el amplio aforo del teatro, a pesar de los precios altísimos. Los cantantes eran de renombre y fama, dentro del desolador panorama de voces wagnerianas de nuestros días.

Escénicamente, la versión de la ópera se ha planteado por caminos absolutamente nuevos. Wieland Wagner hizo de **Lohengrin** una representación estática, en la que el coro, testigo del drama, tenía una movilidad casi nula. Era un oratorio, pero un oratorio con una tensión dramática subterránea de muchos quilates, profundamente intenso; se respetaban, hasta cierto punto, los símbolos tradicionales, pero dándoles un valor nuevo, estilizándolos, enriqueciéndolos con una sencillez y belleza plásticas que han marcado un hito en la historia de las representaciones de esta ópera.

«Ortruda» era la fuerza salvaje y primitiva del precristianismo germánico en-



Wagner (1813-1883).

bara y deslumbrante. La luminotecnia imita el tenebrismo del interior de las catedrales góticas. ¡Qué maravilla la entrada del cortejo en la iglesia en el segundo acto, con las columnas, repitiéndose en un espejo de proporciones mastodónticas! ¡Qué desolación en el dúo de «Ortruda» y «Telramund», al pie de dos columnas situadas en el centro de la escalera! No se puede enumerar los ciertos estéticos de este **Lohengrin** milanés.

«Lohengrin» no es un héroe religioso, se han eliminado palomas en el pecho, cruces y obispos a la entrada en la iglesia, «Lohengrin» es un héroe en el más puro sentido de la palabra, sin connotaciones religiosas. Jerusalén da un «Lohengrin» de aspecto perfecto, su voz es fresca, pero sin inflexiones y, quizá, por deseo de Strehler, convierte al caballero del cisne en una especie de estatua que canta un «lied» tras otro con bella voz, pero sin el menor asomo de vida.

Tomowa Sintow, magistral de voz e interpretación, como «Elisabeth», es un ser torturado, vivo, que contrasta con la pureza un tanto bobalicona del protagonista.

Elisabeth Connel, como «Ortruda», el papelón de la ópera, estática, pero intensa, da todos los matices del personaje, aunque su voz, espléndida en la invocación a Wotan y Freia, sea débil en la zona grave. Nimgern, como «Telramund», bien, aunque le falte entidad dramática y en ocasiones quedase oscurecido por la fuerza escénica de la Connel, «El rey Enrique», discreto, al igual que «el Herald». El coro, bien, y la orquesta formidable para ser una «orquesta de foso». Con todo, el gran protagonista de la noche fue Claudio Abbado. No voy a decir que tuviese dudas de la habilidad del maestro para llevar a un buen término la ópera, porque Abbado es un grandísimo director, uno de los pocos que jamás cae en el divismo, uno de esos directores de formación profunda para los que lo primero es la obra y después

él, lo que no es óbice para que imprima a sus lecturas un admirable toque personal. Una vez dicho esto, opino que Abbado es, con Kleiber, uno de los mejores intérpretes de Wagner en nuestro días. Nadie, ni otros directores con más profusión discográfica e intervenciones en la parcela wagneriana logran lo que ellos: sorprendernos sin concesiones al aparato sonoro, ni a la sensiblería, vicios en los que es tan fácil caer en obras como las del músico de Bayreuth.

Abbado no hace un Wagner, de cámara, ni grandilocuente, ni denso, ni alado, Abbado hace un Wagner que puede ser todo eso, pero que es mucho más que eso, su **Lohengrin** no es ni mejor ni peor que el de los grandes directores wagnerianos de los cuarenta y cincuenta, pero es tan memorable como el de aquellos.

Ya la «Obertura» fue un prodigio de

matices, la cuerda de la orquesta hacia flotar la música en toda la sala, el ataque del metal, al levantarse el telón, fue rotundo, pero sin alardes. Con gesto mesurado, Abbado fue llevando la obra de forma magistral, con una intensidad dramática incomparable, y un final desesperado y desolador, pero hermosísimo. Puedo confesar que escuché cosas que jamás había oído antes. La partitura estaba analizada hasta sus más mínimos detalles, pero después, Abbado la había vuelto a reconstruir con una unidad tan perfecta, un pensamiento tal claro y, sobre todo, un arte, que pocas batutas pueden alcanzar.

Cuando concluyó la representación, hubo un silencio largo, largo para el público italiano, claro, pero, después, la tormenta se desencadenó. El público, en pie, bramaba gritando bravos al maestro.

PARIS

CABALLE Y HORNE EN «SEMIRAMIS» RECITALES

Por Gonzalo Alonso Rivas

La conocida Sala Pleyel ha sido renovada y adaptada a los deseos de la Orquesta de París, lo que ha conllevado una modificación positiva de la acústica. Desde el pasado octubre, la orquesta desarrolla en ella sus actividades principales, aunque continúa dando conciertos de cámara en el Teatro de los Campos Eliseos. En la programación de la actual temporada, sobresalen los nombres de Kubelik (que inicia un ciclo completo de las **Sinfonías** de Mahler), Dorati, con Fischer-Dieskau Fischer-Dieskau y Julia Varady; Colin Davis; Abbado, con Brendel; Haitink, Mehta, con Rostropovich; Ormandy; Boulez, con Baremboim (quién, además, dirige seis conciertos como director titular); Po-

llini, Ozawa, Chailly, etcétera. Como puede verse, se trata de un elenco de alto nivel, capaz de promover la envidia de cualquier aficionado español.

Antal Dorati dirigió un concierto compuesto por la **Sinfonía núm. 52** de Haydn y **El Castillo de Barba Azul**, de Bartók. Que Dorati ha frecuentado Haydn se hizo evidente al escuchar su versión de la breve obra, la que, sin embargo, vino a ser un aperitivo antes de Bartók. Su planteamiento de la ópera del autor húngaro resultó magnífico. Desde los acordes del dramático recitativo inicial, creó una atmósfera íntima, pero dramática; irreal, pero humana. Las melodías crecían y se desvanecían, llorando el drama de «Barba Azul» y la desesperación de «Judith». Los motivos del amor y la sangre abrían y cerraban sugerentemente cada una de las siete puertas, culminando en el «climax» de la quinta de forma absolutamente sobrecogedora. Para todo ello contó con una orquesta que sólo mucho mejor que en su reciente visita a nuestro país. Así, por ejemplo, no hubo un sólo fallo en el viento metal, empastado de «piano» a «fortísimo». Pero, además, intervenían dos artistas de excepción: Julia Varady y Dietrich Fischer-Dieskau (quienes, en la vida real, son también pareja). La partitura no se presta al lucimiento vocal de la soprano, siempre en una tesitura difícil y sin melodías de vuelo, y su voz sonó mate en algunos momentos, pero Dieskau demostró en todos y cada uno de ellos una inteligencia interpretativa de la que resultó maestro indiscutible. ¿Cómo puede describirse la impresión causada por este extraordinario artista, por cuya voz casi no parecen transcurrir los años, aunque sí lo hacen por sus interpretacio-

ORGANOS YAMAHA

Vea las peculiaridades de nuestra amplia gama de órganos electrónicos Yamaha y escoja su favorito.



NUESTRO establecimiento es una tienda especializada donde puede usted elegir, después de probarlo, el órgano electrónico Yamaha que desee dentro de una variedad de

modelos, desde los destinados al principiante hasta los modelos más sofisticados. Con gusto atenderemos todo tipo de consulta: modo de pago, servicio postventa y otros detalles.

HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 441 28 48
Carretera de la Coruña, Km. 17.200
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08

nes, de una madurez hoy total? Siendo bella la materia vocal, no es esto lo que más se admira de él; es su capacidad para adentrarse en el alma de «Barba Azul» y reflejar, no ya en las palabras, sino en los tintes del timbre, toda la gama de sentimientos que se clavan en ella. Su concentración y expresión facial, durante el desarrollo de la ópera, eran un espectáculo en sí mismas. ¡Qué gran artista!

Simultáneamente eran esperadas, con general expectación, las representaciones de la **Semiramis**, de Rossini. Montserrat Caballé y Marilyn Horne eran la causa. Tras la ya célebre producción de Aix-en-Provence en 1980, ambas divas la han cantado juntas en San Francisco, por lo que se preveía una compenetración mayor, si cabe. A ello había que añadir una amenaza de huelga del coro y el manifiesto de los miembros de la orquesta, mostrando su desacuerdo con la acústica del local (el Teatro de los Campos Elíseos) y no responsabilizándose del resultado artístico de su intervención. El Teatro de la Opera se encuentra en obras, y algunas de las representaciones han tenido que ser trasladadas a otras salas. La amenaza del coro pudo calmarse; parecía que todo saldría adelante por los pelos, cuando llegó la noticia de que la Horne se hallaba enferma y era necesario improvisar una sustituta para un papel infrecuente y difícilísimo. Al final, la mezzo se recuperó y pudo llegar a París un día antes de la «premier». **Semiramis** pudo salvarse, pero los esfuerzos sucumbirían más tarde en la siguiente producción programada: el estreno de **Platee**, anulado a última hora, aunque habían cobrado ya los artistas y al público, lo que supuso una auténtica catástrofe económica. Desde que Libermann abandonó la dirección de la ópera parisina, han ido en declive los altos niveles artísticos por él alcanzados. La orquesta, que nunca fue excepcional, es ahora mediocre, y la acústica de la sala, que apagaba ciertos sonidos para resaltar otros, no la ayudó en nada. Jesús López Cobos, que ya dirigió, en Aix, a la Scottish Orchestra, hizo lo que pudo, siendo su mayor virtud el animar una partitura extensa y ciertamente monótona. La obra, desde luego, no se tendría en pie sin la participación de voces excepcionales como las aquí reunidas, probablemente las mejores en su cuerda. Marilyn Horne no posee una voz que deslumbrase por su potencia, pero sí por su extenso registro y gran facilidad para toda serie de agilidades. Sus «cabaletas» arrastran, por los contrastes entre unos segurísimos agudos y unos graves ventrales, emitidos como una ametralladora. Resulta curioso que la Caballé, que alcanzó el estrellato un 20 de abril de 1965, sustituyendo en el último momento a la Horne.



Montserrat Caballé.

va sus laureles junto a ella quince años después. Efectivamente, la seria intervención quirúrgica a la que hubo de someterse hace unos cinco años repercutió considerablemente en su apoyatura vocal, siendo sus manifestaciones más ostensibles la irregularidad del registro agudo y la dificultad para la coloratura. Durante una temporada, se dudó de su continuidad (no olvidemos que Beverly Sills fue operado por las mismas fechas

de un mal análogo y hubo de dejar la escena), y ella misma dirigió su repertorio hacia papeles mucho más dramáticos, buscando una solución. No obstante, gracias a constancia y estudio, logró reelaborar la emisión vocal, recobrando las virtudes casi perdidas y, a la vez, mantener la capacidad ganada para cantar roles más pesados. Fue precisamente en Aix, con **Semiramis**, cuando quedó constancia de que podía volver a afrontar el repertorio bellcantista con el resultado anterior. Desde entonces admiramos su bellísima media voz, los graves redondeados, los seguros agudos, una sorprendente facilidad para las grabaciones volumétricas, un «fiato» sin parangón y un realismo en el recitativo que cada día recuerda más a la Callas. Todo ello fue patente en la representación comentada, a pesar de haberse desplazado inesperadamente a Niza el día anterior para intervenir en un concierto con Cappuccilli, sustituyendo a la indisputada Stapp. Si individualmente realizaron ambas una labor magnífica, lo fue mucho más conjuntamente. Creemos no haber escuchado nunca una compenetración tan grande. Incluso en grabaciones discográficas es difícil encontrar trabajos semejantes. Su último dúo llevó al público al delirio. ¡Qué gran éxito, qué extraordinarias cantantes y qué distintas de Dieskau! A su lado, ha de mencionarse al bajo Samuel Ramey, de potente voz e infrecuente coloratura, que obtuvo también un marcado éxito personal, y a un Francisco Araïlza irregular. La escenografía de Pizzi se centraba en el uso de los blancos, exceptuando el vestido rojo de la Horne y el negro de la Caballé y Ramey en el segundo acto. Se trata de una producción de fácil trasposición a cualquier teatro, por lo que es una lástima que no se contrate para España con carácter integral, pues sería una ocasión quizás única, para escuchar a las dos mejores cantantes del mundo en su género y, a nuestro juicio, las últimas de una época que comenzó con la Callas.

discos

Vinilo

Andrés Borrego 21
(semi-esquina apez)

**CLASICA, JAZZ
IMPORTACION
ENVIO A PROVINCIAS
CONTRARREMBOLSO**
solicite catálogo



Cursos, becas y concursos

□ En Zürich, el próximo 25 de junio se desarrollará el **Concurso de Piano «Geza Anda»**. Las inscripciones se admiten hasta el 1 de marzo. Información en el Sekretariat Concours Anda. Tonhalle-Gesellschaft, Gotthardstrasse, 1. CH 8002. Zürich (Suiza).

□ **Juventudes Musicales Internacionales** ha convocado ya su **XII Concurso de Interpretación**, este año para dos modalidades: **viola y orquesta de cuerda con bajo continuo**. Está reservado a los menores de treinta años y se celebrará en el mes de septiembre en Belgrado (Yugoeslavia). Como es habitual en esta organización, el premio que concede no es únicamente de índole económica, sino que consiste en una serie de giras de promoción patrocinadas por Juventudes Musicales en diversos países. La fecha de inscripción máxima es el 1 de julio de 1982, hay que enviar, además del boletín de inscripción, una breve biografía y documentos que atestigüen la formación musical de los aspirantes. Información en la Secretaría del Concurso Internacional de Juventudes Musicales, Terazije 26/II, 11000 Belgrado (Yugoeslavia).

□ S.M. la **Reina María José**, de Suiza, patrocina un **Concurso de Composición** con su nombre. El tema escogido para optar a este premio es el de un **Concierto para violín y orquesta**. La orquesta tendrá entre 20 y 51 instrumentistas y la duración de la obra ha de oscilar entre los 12 y los 20 minutos. La fecha máxima de entrega es el 31 de mayo y esta entrega se ha de efectuar en la Secretaría del Concurso, Merlinge, 1249 Gy/Ginebra, Suiza. También se puede recabar información acerca de este concurso en la Radio Televisión «Suisse Romande». Estudio de Ginebra, 66, bd Carl-Vogt 1211 Ginebra 8 (Suiza).

□ En Jerusalem (Israel) tendrá lugar un **Concurso Internacional de Arpa**, del 5 al 16 de septiembre de 1982. La participación se limita a los menores de 35 años y el 28 de febrero es el último día de

inscripción. El primer premio consiste en un arpa de la Maison Lyon y Healy de Chicago, el resto son premios en metálico. Información en el Concurso Internacional de Arpa, P.O.B. 29334. 4, Aharonowitzst, Tel Aviv (Israel). Teléfono: 03-280233.

□ El **Sexto Concurso Internacional de Piano «Ciudad de Montevideo»**, tendrá lugar en la capital uruguaya en agosto de 1982. Cinco mil dólares y contratos para dar conciertos es el primer premio. El límite de edad es de 32 años. Información en la Secretaría del Concurso Internacional de Piano «Ciudad de Montevideo», Enrique Muñoz 815, Montevideo (Uruguay). Teléfono: 70 70 09.

□ En Nápoles (Italia) el **XIV Concurso Internacional «Alfredo Casella»** de la Academia de Música de Nápoles, está este año dedicado al **piano y a la composición**. El 15 de abril es el último día de inscripción y aunque la edad de los participantes en la modalidad de composición es indiferente, los pianistas han de ser menores de 32 años. Información en el Secretariado del Concurso «Casella». Accademia Musicale Napoletana, c/o Circolo della Stampa, Villa Comunale. I-08121 Napoli (Italia). Teléfono: 081-425708.

□ También en Italia, concretamente en Terni, se celebrará un **Concurso Internacional de Piano con el nombre de «Alessandro Casagrande» y dedicado a Johannes Brahms**. El límite de edad es de 32 años y la fecha última de inscripción es el 28 de abril. Información en el Concurso de Piano «Alessandro Casagrande», Comune di Terni, I-05100 Terni (Italia). Teléfono: 40 11 73.

□ El **Carl Flesch International Violin Competition** tendrá lugar en Londres (Inglaterra) durante el próximo mes de julio. El 31 de marzo es el último día para inscribirse y hay 10 mil libras esterlinas en premios. Dirigirse al «Carl Flesch International Violin Competition», c/o City Arts Trust Ltd. P.O. Box 270 Guidhall, London EC 2P 2EJ. (Inglaterra). Teléfono: 01-606 1973.

INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

	Pág.
BACH: Oratorio de Navidad (Academy of St Martin-in-the-fields, Ledger)	29
BACH: Conciertos de Brandemburgo núms. 2 y 5, y Cantata núm. 202 (Battle, Levine)	29
BACH: Conciertos dobles (Richter)	29
BACH: Las 4 Suites para orquesta (Richter)	29
BERLIOZ: Las Noches de Estío, RAVEL: Scheherezade (Davis)	29
BRAHMS: 4 Baladas, Op. 10. SCHUBERT: Sonata en La menor. (Benedetti-Michelangeli)	30
BRAHMS: Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel, Op. 24 y Cuatro Baladas, Op. 10 (Arrau) ...	30
BRAHMS: Motetes. (Kahlhofer)	31
BRAHMS: Quinteto para piano y cuerdas (Pollini)	31
BRAHMS: Sinfonía núm. 4, en Mi menor (Kleiber) ...	31
BOCCHERINI: Quintetos para guitarra (Pepe Romero y Solistas de la Academy St. Martin in-the-fields)	31
COUPERIN: Lecciones de Tinieblas (Deller, Todd, Perulli, Chapius)	31
CHOPIN: 20 Nocturnos. (Vásáry)	32
DEBUSSY: El Mar y Preludio para la siesta de un fauno (Boulez)	32
ELGAR: Concierto para violín, Op. 61 (Zuhkerman, Barenboim)	32
FRANCK: Sinfonía en Re menor (Edo de Waart)	33
GESUALDO DI VENOSA: Madrigales y Canciones Sacras (Dellert Consort)	33
DVORAK: Sinfonía núm. 6, Op. 60 (Kosler)	34
HAENDEL: El Mesías (Academy of St. Martin-in-the-fields, Willcocks)	43
HAYDN: La Creación (Karajan)	34
HOLST: Los Planetas (Karajan)	35
MENDELSSOHN: Octeto, Op. 20, y Quinteto, Op. 87. (Academy of St. Martin-in-the-fields)	35
MOZART: Serenata núm. 4 (Edo de Waart)	35
ORFF: Carmina Burana (Tilson Thomas)	35
PROKOFIEV: El Amor de las tres naranjas (Marriner) .	36
PURCELL: Dido y Eneas (Mackerras)	36
RIMSKY-KORSAKOV: Scheherezade (Silvestri)	36
ROSSINI-RESPIGHI: La Boutique fantasque (A. Davis)	36
SCHUBERT: Impromptus y Momentos musicales (Dahler)	37
SCHUBERT: Sonata para piano en La mayor e Impromptus (Arrau)	37
TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 5 (Böhm)	37
VIVALDI: Conciertos para oboe (I Musici)	38
VIVALDI: Las Cuatro Estaciones (Academy of St. Martin-in-the-fields)	38
VIVALDI: Conciertos para violín, cuerda y continuo (I Musici)	38
WAGNER: Oberturas y Preludios (Böhm)	38
WASSENAER: Seis conciertos armónicos (Füri)	39

RECITALES

CANTO GREGORIANO (Monjes de Montserrat)	39
CONCIERTOS ITALIANOS PARA SOLISTA	39
CONCIERTOS PARA TROMPETA (André, Richter)	39
«NEGRO SPIRITUALS» (Jessye Norman)	40



CLUB ESPAÑOL DE AFICIONADOS AL DISCO DE MUSICA CLASICA

ESTOS SON LOS SERVICIOS DE NUESTRO CLUB

- El hacerse socio del club le da derecho a recibir gratuitamente el boletín del mismo, que consta de las siguientes secciones:
 - Información de novedades discográficas y biográficas españolas y del extranjero.
 - información de actividades socio-culturales del Club (Viajes, conferencias, audiciones, cursos, concurso, sorteos...).
 - «Las páginas del socio», destinadas a establecer una estrecha comunicación entre los mismos.
 - Consultorio discográfico.
 - Las ofertas del club.
 - Noticias.
- Disfrutar de especiales ventajas y atenciones en los establecimientos discográficos, distribuidos por toda España, miembros del club, en donde estarán todos los discos y libros que le informa mensualmente nuestro boletín.
- Poder adquirir, desde su propio domicilio, y sin ningún gasto por su parte los discos y libros, tanto nacionales como de importación, al mismo precio del mercado, y con las máximas garantías de devolución y cambio.
- Viajes muy económicos, o de alto «standing», a las principales representaciones musicales del mundo.
- Asesoramente técnico y gratuito para una mejor selección de su discoteca.
- Sorteos periódicos de lotes de discos y equipos de HI-FI.
- Posibilidad de beneficiarse de las sensacionales ofertas discográficas que el club realizará en exclusiva para sus socios (un mínimo de 4 ofertas al año).
- Sistemas de cuenta de crédito para financiar sus compras discográficas y bibliográficas.



UN CLUB CREADO PARA CUBRIR TODAS LAS NECESIDADES DEL DISCOFILO ESPAÑOL

- Sistema de cuenta abierta, por cuota fija, para sus compras de discos y libros musicales, beneficiándose, en este caso, de fantásticos descuentos.
- Servicio de VIDEO-CLUB, que le permitirá disfrutar con un mínimo costo de las principales producciones de ópera, concierto y ballet que se están ya preparando en el mundo.

¿QUE DEBE HACER PARA INSCRIBIRSE COMO SOCIO NUMERARIO DEL CLUB?

DATOS TECNICOS:

El CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL es una división, al servicio del discófilo español, de la S. A. de Promociones y Distribuciones Musicales (Ferysa).

El domicilio social del CLUB es:

c/ Ordoñez, 1 MADRID 29 (Tlf. -91- 215 74 77)

Para poderse beneficiar de los servicios del CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL, debe abonar una cuota anual de 1500 ptas.

OFERTA ESPECIAL LIMITADA DE ASOCIACION

Para las 500 primeras personas que se inscriban como socios numerarios del CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL, tenemos preparado un estupendo disco sorpresa de música clásica, que recibirán de forma totalmente gratuita.

Forma de realizar su inscripción en el CLUB:

Para inscribirse como socio numerario del CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL basta con que nos escriba una carta dirigida al apartado de correos 151036 de Madrid, indicando su deseo de pertenecer al mismo. En breves días recibirá un paquete conteniendo el disco sorpresa, y la documentación que le acredita a poder disfrutar de todos los servicios del CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL, contra reembolso del importe de la cuota anual de inscripción (total reembolso 1500 ptas.)

País musical

BILBAO

CICLO DE POLIFONIA NAVIDEÑA

Interesante concierto el ofrecido por el Octeto de Viento de Salzburgo en la Sociedad Filarmónica bilbaína, con obras de Mozart y Beethoven. Estos músicos son buenos instrumentistas y tienen gran virtuosismo. En esta misma Sociedad actuó el Cuarteto de Varsovia, una agrupación de gran sesibilidad, puesta de manifiesto en las versiones escuchadas de los **Cuartetos** de Haydn, Szymanowsky y Brahms. Buen concierto de música de cámara, que gustó al auditorio. El que fue presidente de esta Sociedad Filarmónica durante muchos años, don Pedro Mendizábal, ha fallecido a la edad de noventa y seis años.

Con algún retraso, la Sociedad de Conciertos Arriaga ha iniciado la temporada 81-82 presentando al pianista brasileño Jean Louis Steverman. En el programa, obras de Schubert, Stravinsky y Beethoven, que fueron expuestas e interpretadas fielmente. Por desgracia, esta Sociedad Arriaga tiene también que lamentar la muerte de don Santiago Bilbao Obieta, esposo de la profesora del

Conservatorio vizcaino, doña Pilar Iturburu y padre de la pianista Pilar Bilbao.

Cuarto concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, en el que se escuchó la «**Obertura**» de **Egmont**, de Beethoven; el **Quinto Concierto en Mi bemol mayor para piano y orquesta**, «**Emperador**» (con la participación de la joven y admirada pianista Pilar Bilbao), y **Quinta Sinfonía, en Mi menor, Op. 64**, de Tchaikovsky. A lo largo del concierto notamos en la pianista rasgos de preocupación, no era para menos, ya que tres días más tarde fallecía su padre, aunque esta circunstancia no llegó a empañar, en ningún momento, la calidad artística de su versión del **Concierto** beethoveniano.

La «**Obertura**» de **Egmont** se nos brindó plena de su tensión dramática, y la de la obra de Tchaikovsky, traducida con todo el apasionamiento contenido en las obras del gran compositor ruso. El director, Ruiz Laorden, cuidó con todo detalle el programa, dando aliento y empuje para el logro de una actuación que mereció el aplauso más encendido para solista, profesores y director.

En el quinto concierto de esta misma orquesta, confiado a Enrique García Asensio, con la colaboración de Juan

Manuel Gómez de Edeta, para las partes solistas, tuvimos el programa siguiente: **La madrugada del panadero**, de Rodolfo Halffter; **Villanelle**, para trompa y orquesta, de Paul Dukas; **Caccia**, para trompa y orquesta, de Mario Montico, y **Séptima Sinfonía** de Beethoven. Gran concierto y nuevo triunfo del solista Gómez de Edeta, así como del director.

Segundo Ciclo de Polifonía Navideña, que organiza la Asociación de Música de Cámara de Bilbao, siempre atenta a conmemorar, con la mejor música coral e instrumental, los grandes ciclos litúrgicos de Navidad y Semana Santa.

En este caso, el primer concierto fue de la Coral San Ignacio, de San Sebastián, de la que es director José Antonio Sáinz. En el segundo, el Coro de Cámara de Bilbao, bajo la dirección de José Ramón Rementería, y en el tercero y último, el Coro Biotz Alai, de Algorta, del que es director Juan José Gainza.

Como se aprecia, guipuzcoanos y vizcaínos se unen en estas fechas para festejar la Navidad, y todos ellos tienen una meta común: la de cultivar y dar a conocer no sólo la popular, sino la música de todos los tiempos, y, a la vez, estrechar las relaciones artísticas y musicales.

En el concierto del Coro de Cámara de Bilbao, éste ha sido dirigido, en la primera parte, por Alfonso Ausin, y en la segunda, por Alfonso Davalillo. Ausin dio vivacidad, alegría y sencillez a los villancicos, y Davalillo estuvo seguro en matices, acentos y contrastes. En suma, no podemos entrar en detalles por falta de espacio, pero el ciclo ha constituido un éxito más para sus organizadores.—
JOSE DE URQUIJO

PALMA DE MALLORCA

«PRIMERA TROBADA» DE BANDAS DE MUSICA

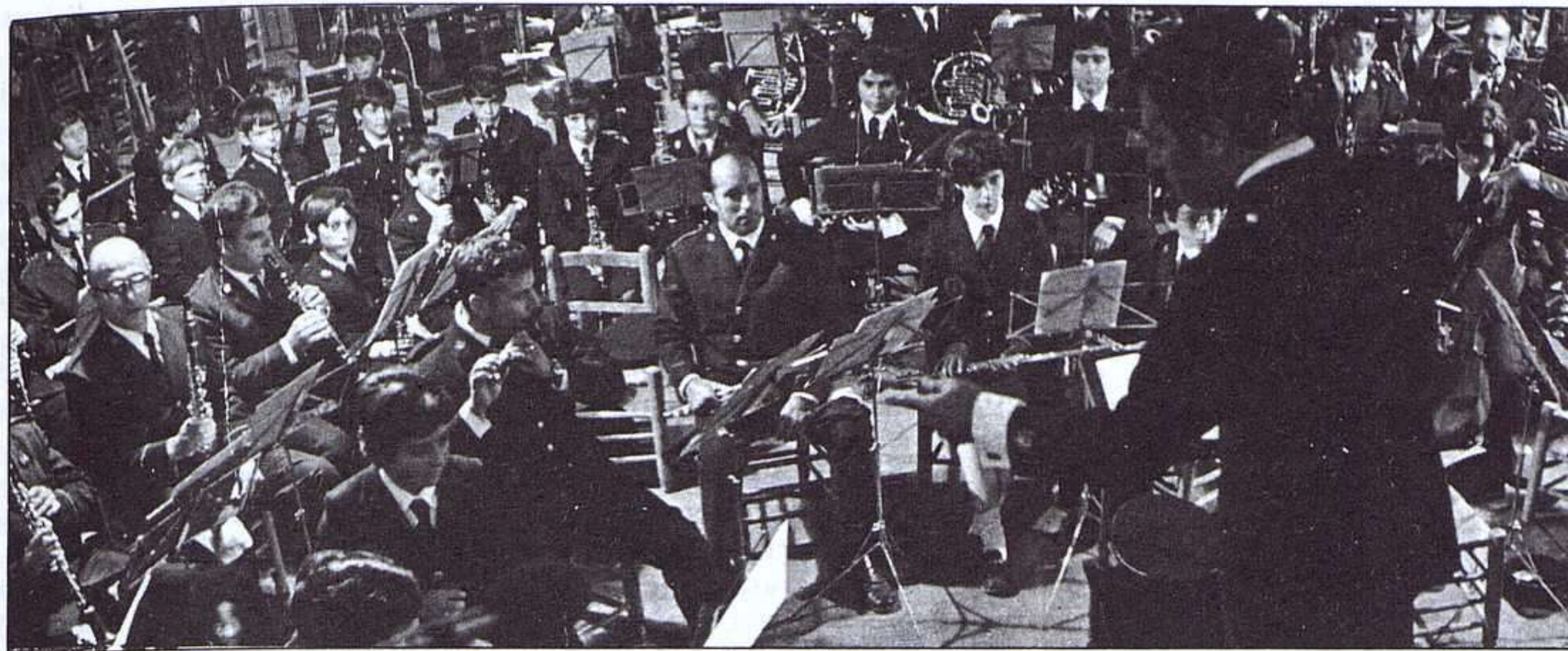
Sin lugar a dudas, el mes de diciembre de 1981 ha sido el más musical y, a la vez, el más popular de todo el año. Posiblemente, en la historia de la música mallorquina, nunca se había dado la coin-

cidencia de que casi todas las entidades musicales de la isla actuaran —individual o conjuntamente— en un período tan breve de tiempo y por razones, sobre todo, de solidaridad y hermandad entre ellas mismas.

Importantes y emotivas fueron las dos manifestaciones multitudinarias que consiguieron aglutinar, por una parte, a las Bandas de Música y, por otra, a los Coros de nuestra geografía insular. El día 8, se celebró en la Plaza Mayor de Palma la Primera Trobada de Bandas de Música de Mallorca, organizada y patrocinada por la Comisión de Cultura del Consell de Mallorca. A esta primera reunión o encuentro de nuestras Bandas acudieron diecinueve de las existentes en Mallorca, representando a las localidades de Algaida, Artá, Campos, Capdepera, Esporles, Felanitx, Inca, Llucmajor, Manacor, Montuiri, Muro, Pollença, Porreres, Santanyi, Sa Pobla, Sant Llorenç, Sóller, Son Servera y la Banda Municipal de Palma. Los quinientos músicos, formando una gran y única Banda, interpretaron una selección de obras autóctonas, bajo la dirección, entre otros, del Maestro Antonio Llompard, el director más antiguo de todas las Bandas, y que, a sus 84 años, es un claro ejemplo de una vida dedicada a un movimiento musical de tanta rai-gambre en nuestro pueblo. Esperamos y deseamos que esta feliz iniciativa se repita en años sucesivos, y que este hecho sirva de estímulo, unión y progreso musical para las Bandas mallorquinas. Por su parte, la «Federació de Corals de Mallorca» organizó el día 20, en el Auditorium de Palma, la novena edición de «Els Cors de Mallorca Canten Nadal». Este concierto navideño, que anualmente celebraban nuestras corales en la Basílica de San Francisco de Palma, estuvo dedicado a la memoria de Marcos Ferragut, creador del maravilloso Auditorium y gran mecenas de la música. En esta ocasión, las corales participantes fueron las de: «Es Taller», «Brotet de Romaní», «Sant Josep Obrer», «Universitaria», «Els Aucells», «Murta», «Capella Oratorianna» y «L'Alba», todas ellas de Palma; además de las de: «Centre Cultural de Sineu», «Coral de Sant Joan», «Sant Julià de Campos», «Coral de Porreres» y «Coral de Fela-



García Asensio dirigió la Orquesta Sinfónica de Bilbao.



nitx». Después de la actuación individual de cada una de ellas, se interpretó conjuntamente una obra de Haendel y el popular **Adeste fideles**, al que se sumó el numeroso público asistente al acto.

La Orquesta Ciudad de Palma, dirigida por su titular, Julio Ribelles, ha ofrecido dos conciertos en el presente mes: el primero de ellos, celebrado en el Auditorium, con obras de Rossini, Rodrigo —el **Concierto heróico** para piano y orquesta, con la colaboración de la pianista Consuelo Colomer—, Smetana y Sibelius. El segundo concierto tuvo lugar en el Teatre Principal de Palma, con un programa que pensamos no respondía al significado de «Concierto de Navidad»; en esta velada actuó como solista, el violinista Eugen Prokop, y se interpretaron obras de Dvorak, Wagner, Tchaikowsky, Listz y del joven compositor ibicenco Miguel Angel Roig Francolí, quien recientemente obtuvo el Premio del I Concurso Nacional de Composición de Juventudes Musicales Españolas.

Las dos únicas agrupaciones de cámara existentes en Mallorca, la Orquesta de Cámara Ciudad de Manacor, y la Orquesta de Cámara Pro Art de Palma, actuaron en las localidades de Porto Cristo y de Calviá respectivamente. Si en nuestra anterior crónica nos referimos a la creación de la Pro Art de Palma, ésta es la primera vez en que la Ciudad de Manacor se incluye en nuestra sección; el motivo obedece a la celebración de su trigésimo séptimo concierto, dirigido por su titular, el prestigioso guitarrista Gabriel Estarellas, y que contó con la colaboración de los solistas Felipe Pons y Jaime Piña (violines), y del pianista Emilio Muriscot.

En el marco del Teatro Principal han tenido lugar tres interesantes conciertos de música de cámara, a cargo

de: Nuevos Solistas de Viena, Orquesta de Cámara de Praga (?) y Cuarteto Pro-Arte de Zagreb. El signo interrogativo sólo pretende aclarar que la realidad del concierto fue distinta a los anuncios y propaganda: un quinteto no es lo mismo que la modalidad instrumental conocida con el nombre de Orquesta de Cámara; a excepción de este «lapsus», los cinco intérpretes del Quinteto de Praga o Música de Cámara de Praga (o como se le quiera llamar...) nos ofrecieron una audición admirable, llena de precisión, equilibrio y expresividad interpretativa. Otro tanto ocurrió con las otras dos agrupaciones arriba mencionadas, que alcanzaron unos resultados de alto nivel artístico.

Dos instituciones corales de Palma, la Capella Oratoriana y la Capella Mallorquina, respectivamente, celebraron unos conciertos en homenaje a Béla Bartók, en el centenario de su nacimiento. También, el gran maestro García Chornet ofreció una audición, organizada por el Conservatorio Profesional en el Teatre Principal, dedicada a la producción pianística de la figura del nacionalismo musical húngaro. Tampoco podemos dejar de mencionar el homenaje al eminente compositor y pianista mallorquín Antonio Torrandell que, con ocasión de cumplirse el primer centenario de su nacimiento, organizaron el Ayuntamiento de Pollença, y el Círculo de Bellas Artes de Palma; el programa, en ambos conciertos, estaba compuesto íntegramente por obras de Torrandell y fue interpretado por la pianista Colette Truyol de Torrandell.

Durante este mes han tenido lugar las eliminatorias y la Gran Final del X Concurso de Villancicos, organizado por la Parroquia Ntra. Sra. del Carmen, de Porto Cristo, y patrocinado por la Caja de Ahorros de Baleares. Dicho

certamen —en la actualidad, el único de su clase en Mallorca— ha contado con la participación de cincuenta y dos solistas y cuarenta y nueve grupos, distribuidos en cuatro categorías, según la edad de sus intérpretes, y procedentes de catorce poblaciones de la isla.

Finalmente, hemos de referirnos a la celebración del Vigésimo Quinto Aniversario de la Delegación, en Palma, de Juventudes Musicales, que tuvo lugar en el Teatre Principal con un concierto a cargo del pianista Luis Galve. Sinceramente, creemos que veinticinco años de vida activa dedicada a la música son ya de por sí muchos años. Pero, en el caso de Juventudes Musicales, esta conmemoración adquiere una especial significación y trascendencia por todo lo que ha supuesto para la culturización musical de Mallorca, más teniendo en cuenta que la falta de apoyo humano y económico, ha sido una constante vital de su existencia. En el transcurso de toda su historia, el objetivo básico que ha guiado su labor ha sido proporcionar una auténtica cultura al pueblo y que los bienes culturales no sean privilegio de una minoría. Por esto, sus realizaciones (conciertos —especialmente a cargo de jóvenes intérpretes—, audiciones para escolares, sesiones de discforum, conferencias, concursos...) evidencian el amplio y variado espectro de actividades desarrolladas a lo largo de estos años. Entre sus actividades más destacadas, cabe citar: la organización del Concurso Internacional «Frederich Chopin a Valldemosa» (1960 y 1961); la celebración en Palma del XVII Congreso de la Federación Internacional de Juventudes Musicales (1963); la creación de la Orquesta de Cámara de J.J. MM (1959-1960, y en 1970); la especial dedicación a intérpretes y compositores mallor-

quines; la realización ininterrumpida de las **Serenates d'Estiu** (1970); de la celebración de la II Tribuna de Jóvenes Intérpretes (1980), etc. Por todo ello, nuestra más cordial enhorabuena a la actual Junta Directiva y a todos aquellos que han hecho posible tan notable y ejemplar tarea en pro de la música.—**JOAN COMPANY**

SAN SEBASTIAN

ESTRENO DEL «EUZKO SALMOA»

Entre los acontecimientos en Guipúzcoa del pasado mes de noviembre, debemos destacar los dos más importantes: el Concurso Internacional de Masas Corales de Tolosa ya comentado en *RITMO*, y el estreno del **Euzko Salmoa**, del maestro Escudero, por los Coros y la Orquesta Sinfónica de la ABAO, bajo la dirección del maestro Jordá, sin olvidar, después, la colosal proliferación de conciertos de las bandas municipales y de los innumerables Coros polifónicos, alrededor de la fiesta de Santa Cecilia (22 de noviembre), y el presentimiento de que los primeros fríos nos traen las canciones navideñas en las voces de todos los coros, los de los mayores, los de los niños y los de mediana edad.

Esta obra es un poema que merece pertenecer al repertorio de los momentos solemnes. Tiene la grandeza apoyada en las dos columnas de los **Aleluías** y la ternura central con **Euzko gudariak**. Se hace breve, a pesar de los veintidos minutos de duración. Tiene pujanza dramática en el arranque bíblico del **Aleluia** y se recoge, poco a poco, hasta intimar la emoción con la canción de los tres niños y el «irrintzi», que es la señal del **Euzko Gudariak**. Este centro es lugar de plegaria y oración, recordando a los gudarías difuntos, y es, acaso, el momento más íntimo, recogido y bello del poema. Como si el silencio y el dolor fueran lo que más hondamente nos hiera en el corazón. La melodía está cantada por el coro inglés y acompañada por toda la cuerda con armonías cromáticas, graves y poderosas, que se cierran estrechamente a la melodía. Después arranca, en permanente «crescendo», hacia el poema aleluyático inicial, escuchándose entonces el **Gora ta gora**, cantado por

los bajos del metal en la orquesta como un grandioso pedal del órgano.

Creemos que el estreno de **Euzko Salmoa** ha sido un acontecimiento. Repetimos que le auguramos un culto emocional cada vez que se entone su **Aleluia** y su canto fúnebre, y su «*Denek denetan gorets herria*» («*todos en todo ensalzad a Euskalerría*»), que permanecerá en los instantes solemnes de los grandes momentos sinfónico-corales.

El maestro Jordá brindó la interpretación al maestro Escudero, presente en el estreno, y éste nos anunció que trabaja en la ópera **Ger-nika**, de la cual ha terminado el acto primero y calcula que la empresa les exigirá dos años más de trabajo, sin olvidar la **Sinfonía Sacra**, que tiene también entre manos.

Hablando de Santa Cecilia, la Patrona de los músicos, ha sido festejada por todas las bandas municipales con sendos conciertos, acaso los más cuidados e importantes del año, y para todos los Coros. ¡Cómo citar todos, sin olvidar alguno agazapado entre los pliegues del papel!—**JUAN URTEAGA**

SANTANDER

SEPTIMO CONCURSO INTERNACIONAL PALOMA O'SHEA

Del 23 de julio al 4 de agosto próximos se celebrará en Santander el Concurso Internacional «Paloma O'Shea» en su séptima convocatoria, en la cual se ratifica el alto prestigio logrado a lo largo de su ascendente trayectoria. Se cumplen en 1982 los diez años de su existencia, período que obliga a repasar su historia, calibrar su importancia en la música española, a la que se presta especial atención, y señalar las notas principales que definen la edición del próximo verano.

El Concurso Internacional de Piano que lleva el nombre de su fundadora y alma, Paloma O'Shea, tuvo desde sus comienzos el lema, sostenido sin desmayo, de la constante renovación. Con carácter nacional se convocó por primera vez en septiembre de 1972, cuyo primer Premio, dotado entonces con 100.000 pesetas, lo ganó el catalán Josep Colom. Con el afán de no caer en visiones carentes de futuro, se decide

que sus sucesivas convocatorias tengan alcance internacional. La del 74 otorga el primer galardón a la japonesa Rukiko Kikuchi; la del 75, a la norteamericana Mariora Trifan; el turco Husseyin Sermet se proclamó triunfador en 1976; al año siguiente fue el egipcio Ramzi Yassa, y en el 78 Josep Colom ganó el premio Internacional, que en la sexta edición, celebrada en 1980, quedó desierto.

La internacionalidad estaba asegurada y reforzada en 1977, cuando el «Paloma O'Shea» es admitido como miembro en la Federación de Concursos Internacionales de Música con sede en Ginebra. Paralelamente se van aquilando los contenidos musicales exigibles a los participantes. Primero, amplitud en el repertorio pianístico, incluyendo la interpretación de una obra de autor español a partir de Albéniz. Siguen las obligatorias **Sonatas** del Padre Soler. Se crea la prueba final con orquesta y se estrechan los vínculos con el Festival Internacional de Santander, vínculo doble. Por una parte, al ganador se le ofrece un recital, y, por otra, la fase final toma carta de naturaleza, protagonizando jornadas de entusiasmo popular.

Su nivel ha ido ascendiendo paso a paso, sin caer en el protagonismo espectacular, sino, al decir de Federico Sopeña, logrando que la rutina sea imposible, cumpliendo así un imperativo: que cada edición no tenga sus «más y sus menos», sino

«sus más y sus mases». Esto ha sido principio inquebrantable, tanto por la fundadora como por quien fue su director, hasta su fallecimiento en 1979, Manuel Valcárcel.

Prueba de esto ha sido las sucesivas elecciones de los jurados, compuestos por revelantes miembros de distintos países. Entre éstos la cualificada presencia de André F. Marescotti, presidente de la citada Federación de Concursos Internacionales.

Otros logros en su trayectoria: la vinculación a nuestro ámbito cultural. Su inserción en la dinámica estival de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Allí se celebran las dos primeras pruebas, y allí han ido surgiendo ideas. Federico Sopeña lanzó una ya hecha realidad con fructíferos resultados: el Curso de Interpretación pianística.

A la existencia del Festival y Concurso se hizo necesaria la creación del Curso, cuya celebración se realiza alternándola con la del Certamen —éste tiene carácter bienal—. Su importancia ha sido grande por su contenido, por la atención a la Música española, y por el carácter de precurso, valioso para los pianistas, sobre todo para los de nuestro país. Los resultados han sido altamente positivos.

Dirigido por Sopeña, ha tenido como profesores al norteamericano Malcom Fragner y al español Joaquín Soriano; los dos excelentes pedagogos explicaron las obras analizadas en este cur-

so, en el cual se pedía el estudio de una Sonata clásica, una obra romántica, y una o varias obras de la **Suite Iberia**, de Albéniz, incluyendo también su «Navarra». En este primer Curso de Interpretación Pianística de la Universidad Menéndez Pelayo participaron veinticinco pianistas de distintas nacionalidades. De los dieciocho seleccionados, siete fueron los destacados para el Concierto que ponía broche a este curso, celebrado del 16 al 29 de agosto del pasado año. Para el próximo 1983 se cuenta con uno de los pianistas más vinculados a la gran escuela de Viena: Paul Badura Skoda.

Solamente con unos cimientos firmes, realizados con prudencia e inteligencia, el Concurso «Paloma O'Shea» se ha colocado en primer rango a nivel mundial, ratificado además con el Concurso «Chopin», de Varsovia, en el que tres de los participantes obtuvieron calificaciones homologables a las logradas en el de Santander, cuya séptima edición ya fue convocada con sus bases (1).

Bases cuidadas, atentas a un contenido musical distribuido en tres pruebas: la primera de admisión; una segunda y la final.

En realidad, cuando comienza el Concurso es a partir de la segunda prueba, que consta de un recital con duración máxima de una hora. Es aquí donde los contenidos musicales dan entidad peculiar al certamen. En ella, el participante tendrá que ejecutar una **Sonata** del Padre Soler —músico que tanto se potencia en esta manifestación—; una obra importante a elegir entre las de Schubert, Chopin, Mendelssohn, Bartholdy, Brahms, Liszt o Franck; otra, también de libre elección, de Faure, Debussy y Ravel. En un cuarto apartado se pide una página de un compositor a partir de Mussorgsky hasta nuestros días, exceptuando la de los tres franceses antes citados. Si algunos de los concursantes desea incluir alguna obra de un compositor de su país, deberá poner a disposición del Jurado la partitura de ésta. Por fin, es página obligada: la **Sexta Canción y Danza** de Federico Mompou, el patriarca de la música española, estrechamente vinculado al «Paloma O'Shea».

La prueba final cuenta este año con dos partes: una dedicada a la música de cámara, y otra consistente en un concierto con orquesta. En



Josep Colom, primer triunfador del «Paloma O'Shea».

(1) Publicadas en nuestro anterior número, páginas 59 y 60.

la de cámara se cuenta con la participación del Cuarteto de Praga, y tendrán que interpretarse los siguientes quintetos para Piano: de Schumann, el **Opus 44**; de Dvorak, el **Opus 81**, y de Shostakovich, el **Opus 57**. Esta gran final, programada, como ya se ha dicho, dentro del XXXI Festival Internacional de Santander, se completa con la ejecución de un concierto con orquesta, contando con la intervención de la de RTVE, bajo la dirección de Miguel Ángel Gómez Martínez. Los **Conciertos** a elegir: de Mozart, el **K 466**; de Beethoven, el **Núm. 4, Opus 58**; de Chopin, el **Nº 1, Opus 11**; de Schumann, el **Opus 54**; de Liszt, el **Núm. 1**; el **Primero** y el **Segundo** de Brahms; el **Núm. 1, Opus 23**, de Tchaikovsky; el **Núm. 2** de Rachmaninov; el **sol mayor** de Ravel; el **Tercero, Opus 26**, de Prokofiev, y las **Noches en los Jardines de España**, de Falla.

Como puede observarse, al aspirante se le juzgará en base a un nivel alto, en el que tendrá que demostrar tanto sus cualidades técnicas como su talento artístico. Se exige, y mucho, tanto es así que previamente se hará una selección entre los inscritos, cuyas edades deberán estar comprendidas entre los 16 años como mínima, y los 32 como máximo. Los que ofrecieron el concierto de clausura del mencionado Curso de Interpretación Pianística quedaron automáticamente seleccionados. Exigencias grandes para numerosos y muy importantes premios.

Todo está preparado para el VII Concurso Internacional «Paloma O'Shea. Con este motivo, Santander se convierte una vez más en ámbito del pianismo universal.—RICARDO HONTAÑÓN ACHA

VALENCIA

¿EL RETORNO DE MOMO?

«*Todo es simulación, en la escena como en la vida, y hemos de reconocer que no hay manera de representar la comedia de otro modo*». Erasmo: **Elogio de la locura**.

A este paso, pronto sabremos qué máscara corresponde a cada actor, en esta *quasi-farsa* de la música en Valencia. Parece que la respuesta que nos da Damón a la pregunta «¿conduce la música por entero, o sólo en parte, a la virtud?» merecería,

hoy y aquí, matizaciones sustanciales. Mientras Priapo y Vulcano dan la sensación de cumplir, a las mil maravillas, sus cometidos respectivos, Sileno y Polifemo deciden interrumpir su danza, Pan renueva su chirriante canción y Momo, desde su exilio terrenal, aspira a recobrar su máscara de bufón del Olimpo. Surge Momo de entre las tinieblas del Sueño y de la Noche y cada mañana, revestido de cotidiano papel, lanza sordas invectivas contra los *abusos y bellaquerías* de los inmortales. De cuando en cuando, Júpiter, encarnado en mísera apariencia mortal, lanza contra él sus destructores rayos. Momo, que conoce los riesgos de su oficio, acepta el desafío y sólo implora del dios que, al menos, no interrumpa con desabridas *epopeyas telefónicas* el íntimo e inexcusable momento del yantar.

Dos conciertos clausuraron el primer trimestre de la temporada de la O.M.V. Dos programas serios, seguros, tradicionales, bien alejados de las peligrosas *audacias* bartokianas impuestas por el titular. Mar en calma, ¿viaje feliz? Lauret, intrépido capitán, dejó la batuta en manos de dos maestros jóvenes. Tabachnik (3 y 5 de diciembre) tuvo que vérselas con una barquita debussyana (**Petite suite**), que al punto habría naufragado de no ser por la veteranía y el oficio de nuestros profesores. El Brahms de la **Serenata, Op. 16** no permitió que las violas exhibieran su permanente tendencia a la desafinación, hartado demostrada en numerosos lances. La **Cuarta Sinfonía** de Schumann mostró hasta qué punto Tabachnik *no es* el gran director que ciertas personas —y no señalo a nadie— pretendían hacernos creer. Grisura, confusión de planos sonoros, desequilibrios dinámicos entre las diversas familias instrumentales, incapacidad de la cuerda para tocar al unísono y para *tener* determinados pasajes (al principio del **Ziemlich langsam**); dudosa manera de resolver los arabescos del violín (en particular, la tercera sección) en la **Romanze**; crescendo fallido, poco antes de alcanzar la cresta, en la transición «attacca: Langsam» del tercer al cuarto movimientos. He aquí algunas (no todas, por supuesto) de las *características* observables en la ejecución de la sinfonía schumanniana.

Manuel Galduf dirigió (17 y 19 de diciembre) un programa más bien heterogéneo

—al parecer, propuesto por el propio Galduf—, en el cual la O.M.V. interpretó, en primera audición, la **Obertura en Sol menor**, de Anton Bruckner. Fechada en 1863, la obertura dista mucho de ser una pieza característica del genio de Bruckner: sin negar, por ello, la indiscutible *belleza* formal y el genuino aliento que preside los episodios extremos, hay que reconocer que la propuesta de Galduf no era, «a priori», una baza de peso a la hora de introducir la música del maestro ante un público que, hoy por hoy, vive inmerso en los cenagales tchaikovskyanos con que la O.M.V. sirve el universo sinfónico post-beethoveniano. Ya sé que esto les escocerá a muchos. Pero es la verdad. En una ciudad en que un sinfónico tan mediocre como Tchaikovsky suplanta, de ordinario, a los Brahms, Bruckner o Mahler ¿qué puede significar la interpretación de una obra tan poco representativa del estilo de su autor como es la **Obertura en Sol menor**? Es algo parecido a presentar la obra de Beethoven por medio de la obertura de **Las Criaturas de Prometeo**. Y además, el programa de mano se limitaba a informar de que el autor de la obra era un tal A. Bruckner. No se incluía ningún otro dato. Esto ocurre en una ciudad que presencié el estreno *¡en España!* de **El Mesías**, la **Sinfonía «Resurrección»**, la **Novena Sinfonía** o el **Requiem** de Mozart. ¡A qué extremos hemos llegado, oh, Júpiter!

La heterogeneidad del concierto de Galduf se puso de manifiesto en la elección de la **Suite Marinada**, de Vicent Garcés y de la **Scheherazade**, de Rimsky-Korsakow, como compañeras de la obertura bruckneriana. No pretendo poner en tela de juicio el valor intrínseco de la obra de Garcés, interpretada con tacto y justeza por la soprano Angeles Peters —poseedora de un instrumento si no grande al menos utilizado con buen gusto— y que Galduf y los profesores de la O.M.V. prepararon con esmero. Lástima que los textos de las canciones —escritos por todo un Joan Fuster— brillasen por su ausencia en el raquítico comentario inserto en el programa de mano. La **Suite** de Rimsky mereció, en cambio, un magnífico y extenso análisis... para el cual se echó mano de textos del propio compositor.

Acerca de la interpretación de Manuel Galduf y la O.M.V. cabría resaltar algunos puntos: en primer lugar,

Galduf demostró un excelente conocimiento memorístico de las partituras —objetivable de una manera física. El joven director valenciano puso, como suele decirse, toda la carne en el asador, a fin de extraer de una orquesta linfática unas sonoridades vitalistas, potentes, incluso estentóreas (ejemplos: final de Bruckner, «Maestoso» del Cuarto movimiento de **Scheherazade**); una peligrosa tendencia a remansar los «tempi» (Tercer movimiento de Rimsky), que no favoreció la débil prestación de la madera y la cuerda y un sentido del acompañamiento muy distinto del que, por ejemplo, tiene Benito Lauret (hubo momentos, en **Marinada**, en que la solista era *sepultada* por la orquesta; singularmente curioso fue el pasaje en el que la cuerda grave alcanzó a *cubrir* la voz de la soprano, quien, por cierto, tiene color y extensión de lírico-ligera).

Supongo que la discreción, con que prefiero silenciar la labor de los solistas instrumentales en la **Scheherazade**, no será interpretada como signo de incompetencia crítica, sino más bien como gesto conciliador y esperanza de que, con el tiempo, las cosas irán mejorando en los «leaders» de las diversas familias de la orquesta.

LOS CICLOS DE LA CAJA DE AHORROS

Ante la imposibilidad de enseñar, uno a uno, los numerosos conciertos ofrecidos por el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Valencia, a lo largo de este primer trimestre, señalaré unos cuantos puntos que, a mi juicio, merecen ser destacados.

En un total de 22 conciertos —distribuidos en tres ciclos de carácter monográfico— se ha podido escuchar a veintiseis solistas y cuatro conjuntos. Característica común a los ciclos extremos ha sido la juventud de los artistas: si el de jóvenes intérpretes fue plataforma ideal para constatar el nivel medio de las nuevas generaciones que salen de nuestros Conservatorios, el de intérpretes valencianos permitió constatar progresos —y en algún caso, carencias— en profesionales que rara vez actúan en conjunción con nuestras agrupaciones (vid., O.M.V.) y que tienen en los ciclos de la Caja una oportunidad, casi única, de comparecer ante el público de Valencia.

Me preocupa la falta de coherencia que observo en la

programación de estos ciclos, tanto a nivel de selección de artistas como de confección de las sesiones. Doy por sentado que los programas vienen hechos por los intérpretes, los cuales seleccionan las obras siguiendo unos criterios que, posiblemente, respondan, en mayor medida, a sus condiciones individuales, que a los intereses reales del público y del momento. Ello explicaría la inclusión frecuente de obras y autores de escaso relieve y la peligrosa tendencia a ofrecer transcripciones (harto discutibles) de piezas pensadas para y desde instrumentos o combinaciones instrumentales muy alejadas de aquellas en que se interpretan. Dos ejemplos, particularmente sangrantes, fueron **Sevilla**, de Albéniz, transcrita para cuarteto de saxofones, y **Puerta de tierra**, asimismo de Albéniz, ofrecida por un quinteto de viento en versión tan rudimentaria como contraria al espíritu y a la letra del original.

Otro punto susceptible de mejora —y no agoto la nómina— es la necesidad de alternar los intérpretes principiantes con figuras de mayor categoría, a nivel nacional e internacional. Bien está que nuestros músicos bisoños dispongan de esta plataforma de lanzamiento... pero la Caja de Ahorros tiene medios suficientemente saneados como para permitirse traer a Valencia a algunos de esos nombres que el público madrileño, o el barcelonés, aplauden cada año. No confundamos mecenazgo con tacañería, señores...

No quiero terminar esta reseña sin destacar el positivo interés que tuvo el ciclo dedicado al piano romántico. Aquí, la programación fue mucho más coherente —se organizó a base de sesiones monográficas, dedicadas a uno o dos autores cada una. Si hubo algún fiasco de enverdagura —en nombres no precisamente españoles—, tuvimos en cambio momentos de positiva calidad. Uno de ellos fue el recital de Mario Monreal, con obras de Chopin, en el cual este pianista valenciano dejó constancia de su excelente momento y de la solidez y progresiva interiorización de sus versiones.—**GONZALO BADENES MASO**

LOS CONCIERTOS DE LA FILARMÓNICA

Además de los dos conciertos de la Filarmónica que cierran su primer trimestre, conviene recordar dos cues-

tiones. La primera, un concierto frustrado que organizó la Delegación de Valencia del Ministerio de Cultura. Se anunciaba la actuación del pianista Aldo Ciccolini con un programa dedicado a Schubert y Chopin, comprometido por las obras escogidas, nada fáciles. Se suspendió a última hora. El concierto lo presentaba la Sociedad Musical de Monserrat. Este pequeño municipio organizó el verano pasado una Semana Internacional de Música de Cámara. La idea me parece interesante, aunque Monserrat se encuentra algo alejado de Valencia, como es el caso de Liria, y las comunicaciones son bastante malas. Nada que objetar siempre que la infraestructura de estas actividades sean sólidas y no sólo sustentadas por su carácter extraordinario y esporádico. En Liria, por ejemplo, la continuidad de sus clásicos conciertos extraordinarios pasa por un momento más que problemático y habrá que considerarlo en otra ocasión. Estos conciertos, sin embargo, nada tienen que ver con la actividad musical en Valencia, ni eximen de la atonía general que nuestras instituciones muestran en esta materia. Para Valencia se considera, por lo visto, que la actividad de la orquesta Municipal es suficiente, o que la admirable —por lo continuada antes que por los resultados— de los conciertos patrocinados por la Caja de Ahorros es más que suficiente. El meollo de la cuestión excede el alcance de estas crónicas, ya que se trata de un problema político, o mejor, de un asunto de bandas (nada musicales, desde luego). El exasperado enfrentamiento entre las partes, extiende su intriga a terrenos, como el musical, donde la colaboración no debería tener



Manuel Galduf actuó con la O.M.V.

dificultades. La desaparición de la ópera en Valencia se debe a un problema de colaboración, en este caso entre A.V.A.O. y las entidades oficiales. Algunos grupos líricos pretenden organizar un ciclo de ópera de cámara. Habrá que esperar más hechos antes de abordarlo. Los caminos de la intriga pueden imposibilitarlo en breve. Recordemos la famosa Orquesta «Rosa María Muntiel», que debía ser algo así como la orquesta del Consell. Todo quedó en agua de borrajas por turbios enfrentamientos, y porque alrededor de su director, el maestro Pizarro, se urdió una historia-ficción, unas crónicas marcianas en algunos de nuestros diarios y expectativas nada claras. Remedando a J.F. Revel, un auténtico «festín en palabras», encubridor de verdaderas experiencias gastronómicas. Aquí no hay nada que llevarse a la boca, luego la crítica musical es breve y escasa. El aficionado oye palabras pero no música. Estas crónicas deberían reducirse a narrar la mala literatura que rodea al hecho musical. Pero no tendría más resultado que la de prestarse a animar el juego. De momento, pues, con pinzas, no vaya a ser que se deshaga, seguiremos enseñando los escasos tropezones que encontremos.

La Sociedad Filarmónica concluye su primer trimestre con un nivel más bien mediocre. A estas alturas era mucho más alto el pasado año. Se nos explica que tres de los recitales concertados fueron cancelados por problemas ajenos. Pero gran parte de la responsabilidad, en la calidad de los resultados, recae sobre los propios artistas. A priori, nombres como Bolet, Orquesta de Cámara de Mannheim o el Trío Amadeus, vienen avalados por un prestigio. En el primer caso resultó bastante hueco; en el de la orquesta de Mannheim no resultó redondo por una inadecuada confección del programa; en el caso del Trío Amadeus, porque no tuvo su día o se encuentra en franca decadencia.

El Cuarteto Amadeus, ahora Trío por enfermedad de Sigmund Nissel, escogió un programa dedicado a Beethoven, en el que la gran belleza de las obras hacían desear una versión perfecta. Por la forma de leer la partitura y por numerosas inseguridades, nos pareció que no dominaba las obras con la facilidad que nos han demostrado en otras ocasiones. El más seguro fue el violonchelo; viola y violín

cometieron desajustes y desafinaron en varias ocasiones. Ello no impidió un nivel general aceptable en la primera pieza: el **Trío para cuerdas en Mi bemol, Op. 3**, obra llena de inspiración, verdadero homenaje al «divertimento», con toda la espontaneidad del primer Beethoven; obra que respira un permanente sentido «cantábil»; rica, variada, y en la que, por fuerza, el Trío Amadeus demostró su conjunción y experiencia, lográndonos embelesar a lo largo de los cuarenta y cinco minutos que dura la obra y que a mí me pareció un instante. Yo, y me perdonarán algunos aficionados, sólo concedo una importancia secundaria a los momentos aislados de desafinación, dentro del contexto de la obra y del conjunto de la interpretación. No así en la segunda parte del concierto, donde los fallos técnicos pasaron a un primerísimo plano y el conjunto resultó balbuceante, inexpresivo y falto de toda personalidad. Se constató, pues, una clara decadencia a medida que avanzaba el concierto. No podemos valorar si es una etapa reversible o no en la interesante trayectoria de este grupo.

Con anterioridad (14 de diciembre), el pianista Enrique Pérez de Guzmán nos deparó una agradable sorpresa. No es ya meramente el joven y correcto pianista en el que se intuye una eterna promesa. Quedó fuera de duda su facilidad y solidez técnica. El sonido es bello y lo suficientemente poderoso. Su seguridad y claridad en la mano izquierda quedó demostrada en la buena nitidez de los contrapuntos en el **Preludio para coral de órgano «Nun komm der Heiden Heiland»** y **Chacona en Re menor**, de J.S. Bach-Busoni. Más tarde lo confirmaría en Liszt. Donde menos me gustó fue en el **Andante spianato y Gran Polonesa brillante en Mi bemol**, de Chopin. En el andante, por falta de personalidad e interiorización; en la **Polonesa**, porque no pasó de brillante. Lo más importante se centró en la segunda parte, dedicada a Liszt, con la **Fantasia «Après une lecture du Dante»**, obra importante, rica en contrastes y poco prodigada. Se completó con la **Consolación núm. 3 y Funerales**. Es deseable que Pérez de Guzmán no quede en brillante promesa. Tiene el suficiente fuste para que, en no más de cinco años, nos demuestre que se trata de una interesante e importante figura.—**BLAS CORTES**

Cartelera

ESPAÑA

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid).

5, 6 y 7 de marzo.— Mozart: **Sinfonía núm. 34 en Do mayor, K. 338**. Strauss: **Concierto para oboe y orquesta**. Beethoven: **Sinfonía**. Solista: R. Tamarit. Director: J. Senkov.

12, 13 y 14 de marzo.— Arámbarri: **Castilla**. Ginastera: **Concierto para arpa y orquesta**. Haydn: **Misa en Do «in tempori belli»**. Coro Nacional de España. Solista: A. Dominguez. Director: Ros Marbá.

19, 20 y 21 de marzo.— Ravel: **Alborada del gracioso**. Schubert: **Sinfonía núm. 8 2n Si menor**. Brückner: **Sinfonía núm. 9 en Re menor**. Orquesta Filarmonica de Munich. Director: Sergiu Celebidache.

26, 27 y 28 de marzo.— Beethoven: **Egmont**. Mozart: **Concierto en Mi bemol mayor, para dos pianos y orquesta**. Brahms: **Sinfonía núm. 4 en Mi menor, Op. 98**. Solistas: Rentería y Mautte. Director: Sanderling.

ORQUESTA Y CORO DE RTVE (Teatro Real de Madrid).

6 y 7 de marzo.— Turina: **Serenata para cuerda**. Strauss: **Duetto concertino para clarinete y fagot**. Fauré: **Masques et bergamasques**. Ravel: **Dafnis y Cloe**. Solistas: Vadillo y Eguidanos. Coro de RTVE. Director: García Asensio.

13 y 14 de marzo.— Mahler: **Sinfonía núm. 9**. Director: Zoltan Pesko.

20 y 21 de marzo.— Vivaldi: **Concierto para tres violines y orquesta**. Barber: **Adagio para cuerda**. Schoenberg: **Cinco piezas, Op. 2**. Solistas: Montes, Jordá, Cuevas. Director: García Asensio.

27 y 28 de marzo.— Bach: **La Pasión según San Mateo**. Coro de RTVE. Director: Odón Alonso.

CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONICA (Teatro Real, de Madrid).

2 de marzo.— Pergolesi: **Concierto para violonchelo y orquesta**. Bach: **Concierto de Brandeburgo núm. 2**. Stravinsky: **Concierto en Re**. Villalobos: **Suite para cuerdas**. Orquesta de Cámara Española. Director: Victor Martín.

9 de marzo.— Mozart, Brahms, Strauss: **Sonatas para violín y piano**. Félix Ayo (violín), E. Jiménez (piano).

16 de marzo.— **Sonatas para flauta y clave**. Carreras (flauta), Chenlo (clave).

30 de marzo.— **Concierto coral**. Coro de Cámara de Moscú. Director: A. Minin.

GRAN TEATRO DEL LICEO (Barcelona).

3 de marzo.— Strauss: **Salomé**. Knie, Johnson, Gahmilich, Walter Bohm, Szirmay. Escena: Esser. Decorados y vestuario: Teatro de la Opera de Grazz. Director: Vanderzand.

6, 9, 11 y 14 de marzo.— Puccini: **Madame Butterfly**. Hayashi, Aragall, Sardinero, Saito, de Palma. Escena: de Tomasi. Decorados: Teatro

Ponchielli. Vestuario: «Arrigo» de Milán. Director: Mónica.

13, 17 y 21 de marzo.— Boito: **Mefistofeles**. Giaiotti. Lima, Triatskaya. Escena: de Tomasi. Decorados: Treviso. Vestuario: de Tomasi. Director: O. de Fabritis. Nueva producción.

25, 28 y 31 de marzo.— Puccini: **Il Tabarro**. Taddei, Lavirgen, Bakocevic. Escena: Madau-Diaz. Decorados: Pizzi. Director: E. Marco. Leoncavallo: **I Pabliacci**. Pons, Lavirgen, Weidinger, Serra. Mismo elenco.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA (Palau de la Música de Barcelona).

6 y 7 de marzo.— Beethoven: **Concierto para piano, violín y violoncello, Op. 56**. Brahms: **Sinfonía núm. 4**. Solistas: Atenelle, G. Claret y L. Claret. Director: Salvador Mas.

13 y 14 de marzo.— Cano: **Sensorial**. Tchaikovsky: **Concierto núm. 1 para piano y orquesta**. Sibelius: **Sinfonía núm. 2**. Solista: Pommier. Director: Sidney Harth.

20 y 21 de marzo.— Bacevic: **Concierto para cuerdas**. Mozart: **Concierto para piano y orquesta, K. 491**. Dvorak: **Sinfonía del Nuevo Mundo**. Solista: Ch. Zacharias. Director: W. Rowicki.

TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid).

3 de marzo.— **I Ciclo de «Lieder»**. Tom Krause (barítono) y, Irwing Gage (piano).

19, 21, 23 y 25.— **Temporada de Opera**. V. Martín y Soler: **El árbol de Diana**.

CANTAR Y TAÑER (Sala Fénix de Madrid).

23 de marzo.— Mozart, Schafer, Beethoven: **Cuartetos**. Cuarteto Orford del Canadá.

PRO MUSICA (Palau de la Música de Barcelona).

8 de marzo.— Bach: **Suites para violoncelo núms. 1, 3 y 5**. Violoncelo: Yo Yo Ma.

12 de marzo.— Programa sin especificar. Solista: Agnes Baltza. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: E. Müller.

15 de marzo.— Ravel: **Alborada del gracioso**. Schubert: **Sinfonía núm. 8, «Incompleta»**. Bruckner: **Sinfonía núm. 9**.

Sinfonía núm. 9. Orquesta Filarmonica de Munich. Director: Celebidache.

16 de marzo.— Haydn: **Sinfonía núm. 82, «Oxford»**. Debussy: **Juegos**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 5**. Orquesta Filarmonica de Munich. Director: Celebidache.

17 de marzo.— Beethoven: **Obertura de «Egmont»**. Lizzt: **Concierto para piano y orquesta núm. 1**. Schubert: **Sinfonía núm. 9 en Do mayor**. Philharmonia Orchestra. Ju Hee Suh (piano). Director: Sanderling.

18 de marzo.— Beethoven: **Obertura de «Coriolano»**. Mozart: **Sinfonía núm. 39, K. 543**. Brahms: **Sinfonía núm. 4**. Philharmonia Orchestra. Director Sanderling.

23 de marzo.— **Haendel: Judas Macabeo.** Marshall, Watkinson, Langridge, Estes. English Chamber Orchestra. Pro Musica Chorus of London. Director: Mackerras.

24 de marzo.— **Haydn: Las Estaciones.** Lott, Lewis, Estés. English Chamber Orchestra. Pro Música Chorus of London. Director: Mackerras.

9 de marzo.— **Elgar: Concierto para violoncelo y orquesta.** Mahler: **Sinfonía núm. 5.** Jablonski (violoncelo). Orquesta de la Radio Televisión polaca. Director: Strugala.

XV FESTIVAL DE OPERA DE LAS PALMAS (Teatro Pérez Galdós de Las Palmas).

3 y 5 de marzo.— **Verdi: Simón Boccanegra.** Manuguerra, Tokody, Petkov, Nagy, Haenen, Laguarda, Coral Regina Coeli, dirigida por Chano Ramírez. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Annovazzi.

ORQUESTA BETICA FILARMONICA (Teatro Lope de Vega de Sevilla).

8 de marzo.— **Barber: Obertura.** Dvorak: **Concierto para violoncelo.** Hanson: **Sinfonía núm. 2.** Rafael Ramos (violoncelo). Director: Wilfred Schwartz.

22 de marzo.— **Soler: Dos Sonatas.** Sarasate: **Aires, Bohemios, Introducción y Tarantela.** Saint Saëns: **Habanera.** Franck: **Sinfonía en Re mayor.** Victor Martín (violín). Director: Luis Izquierdo.

ORQUESTA MUNICIPAL (Valencia).

11 y 13 de marzo.— **Beethoven: Sinfonía núm. 4.**

Strauss: **Cuatro últimos «lieder».** Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 6, «Patética».** Norma Sharp (soprano). Director: Pedro Pírfano).

SOCIEDAD FILARMONICA (Valencia).

8 de marzo.— **Recital de piano de Tatyana Nikolayeva.** Programa sin especificar.

29 de marzo.— **Concierto por el Sexteto de Cámara de Frankfurt.** Programa sin especificar.

ORQUESTA SINFONICA DE DE ASTURIAS (Centro Provincial de Bellas Artes de Oviedo).

15, 18, 21, 22 y 23 de marzo.— **L. Chavarri: Acuarelas valencianas.** Fauré: **Pelleas y Melisande.** Ravel: **Pavana para una infanta difunta.** Debussy: **Petite Suite.** Director: Victor Pablo Pérez.

31 de marzo.— **Guch: Ifigenia en Aulide.** Puccini: **Misa de gloria.** Coro Universitario de Oviedo. Director: Luis Gutierrez Arias.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música de Málaga).

12 de marzo.— **Roldán Samián: Concierto posterior para orquesta.** Dvorak: **Concierto para violoncelo y orquesta.** Beethoven: **Sinfonía núm. 7.** Antonio Campos (violoncelo). Director: Benito Lauret.

«AULA NUEVA MUSICA» (Instituto Francés de Madrid).

Del 1 al 12 de marzo.— **VIII Ciclo de Conciertos del Laboratorio de Interpretación Musical.** Director: Villa Rojo. Coloquios.

1 de marzo.— **Homenaje a Oliver Messiaen.** Presentación: Ruiz Tarazona.

2 de marzo.— **La música en Suecia.** Presentación: Tomás Marco.

3 de marzo.— **El cine musical.** Presentación: Javier Aguirre.

4 de marzo.— **La grafía musical.** Presentación: Ramón Barce.

5 de marzo.— **Estrenos de Amadeu Marín, Guáccero, Enriquez, Finnisey.** Presentación: García del Busto.

6 de marzo.— **Instrumentos y electrónica.** Presentación: Miguel Alonso.

7 de marzo.— **Acción plástica-sonora.** Presentación: Gómez de Liaño.

8 de marzo.— **La improvisación.** Presentación: Emilio Casares.

9 de marzo.— **Imagen y sonido.** Presentación: Antonio Gallego.

10 de marzo.— **La electrónica I.** Presentación: Jean-Etienne Marie.

11 de marzo.— **La electrónica II.** Concierto de Jean Etienne Marie.

12 de marzo.— **El piano en el siglo XX.** Presentación: Carmelo Bernaola.

MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL (Madrid).

13 y 27 de marzo.— **Ciclo de música para niños.**

FONOTECA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid).

1 de marzo.— **Audiciones comentadas de música del siglo XX. Joaquín Turina, por Federico Sopeña.**

BANDA MUNICIPAL DE MADRID (Centro Cultural de la Villa).

7 de marzo.— (11,30 mañana) Villar: **«Pasodoble» de Monovar.** Mendelssohn: **Sinfonía Italiana.** Verdi: **«Pre-ludio» de La Traviata.** Sorzabal: **«Fantasía» de Cuidado con la pintura.** Torroba: **Selección de Luisa Fernanda.** Director: Moisés Davia.

14 de marzo.— **Artola: «Pasodoble» de Gloria al pueblo.** Arriaga: **Sinfonía en Re.** Davia: **«Obertura» de La cueva cristalina.** Mendelssohn: **«Scherzo» y «Marcha» de El sueño de una noche de verano.** Chueca: **«Fantasía» de La Gran Vía.** Chapí: **Selección de La Revoltosa.** Director: M. Davia.

21 de marzo.— **Cambro-nero: «Pasodoble» de Boquerón de plata.** Saint Saëns: **La Juventud de Hércules.** Mousorgsky: **«Fantasía» de Boris Godunov.** Villa: **El Cristo de la Vega.** Berná: **«Suite sinfónica» de Imágenes.** Alonso: **Selección de La Parranda.** Director: M. Davia.

28 de marzo.— **Monllor: «Pasodoble» de El Kasar el Yedi.** Beethoven: **Romanza en Fa.** Glazunov: **«Poema Sinfónico» de Stenka Racine.** M. Gracia: **Obertura de Madrid.** Camarero: **«Poema Sinfónico» de Una noche en Toledo.** Soutullo y Vert: **Selección de La Leyenda del beso.** Director: M. Davia.

FRANCIA

ORQUESTA DE PARIS (Sala Pleyel, de París).

3 y 4 de marzo.— **Dvorak: Concierto para violoncelo.** Strauss: **Don Quijote.** Solistas: Dopuy, Rostropovich. Director Mehta.

10 y 11 de marzo.—
Britten: **War Requiem**. Rostropovich, Vichnevskaia, Brewer, Coro de la Orquesta de París. Director del Coro: Oldham. Director: Shirley-Quirk.

24, 25 y 26 de marzo.—
Britten: **Fragmentos de Peter Grimes**. Jolivet: **Concierto para piano**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 4**. Solista: Soustrot. Director: Collard.

31 de marzo.— Beethoven: **Obertura de «Egmont» y Sinfonía núm. 5**. Bartók: **Concierto para orquesta**. Director: Ormandy.

21 de marzo.— Ciclo de música de cámara. Nielsen: **Quinteto para viento**. Bruckner: **Quinteto para cuerda**. Solista de la Orquesta de París.

GRAN BRETAÑA

ROYAL OPERA Y BALLET
(Covent Garden de Londres).

1, 3, 13, 18 de marzo.—
Minkus: **La Bayadere**. Coreografía: Petipa/Nureyev. Park, Eagling. **Messenger: The Two Pigeons**. Coreografía: Ashton. Collier, Wal, Rosato, Hosking. Director: Lanchberry.

2, 8 y 11 de marzo.—
Wagner: **Los Maestros cantores de Nüremberg**. Cannann, Popp, Best, Crook; Davies, Dobson, Earle, Egerton, Evans, Gelling, Gibbs, Goldberg, Howell, Mora, Sotin, Tear, Tomlinson, Wicks. Director: C. Davis.

4, 5, 6 y 10 de marzo.
Tchaikovsky: **El lago de los cisnes**. Coreografía: Petipa/Ivanov. Porter, Wall. Director: Twiner.

9, 12, 15, 20, 23 y 26 de marzo.— Britten: **Billy Budd**. Allen Best, Crook, Dobson, Earle, Garret, Gelling, Gibbs, Kennedy, Leggate, Robinson, Tear, Tomlinson, Wicks. Director: Armstrong.

16, 17, 19 y 22 de marzo.— Elgar: **Variaciones Enigma**. Coreografía: Ashton. Mason, Rencher, Collier, Coleman, Duparc: **New Corde Ballet**. Coreografía: Corder. Jefferies. **Rachmaninov: Rhapsody**. Coreografía: Ashton. Collier, Dowell. Director: Gatehouse.

24, 27, y 30 de marzo.—
Strauss: **Salomé**. Bartow, Powell, Veasey, Best Davies, Dickerson, Dobson, Earle, Garret, Howell, Jankins, Joll, Leggate, Ulfung, Weikl. Director: Mehta.

25 y 27 de marzo.—
Tchaikovsky: **La Bella durmiente**. Coreografía: Petipa. Penney, Wall. Director: Twiner.

SUIZA

TONHALLE (Zurich).

2 y 3 de marzo. J. Christian Bach, Bartók y Haendel: **Sinfonías**. Tonhalle Orchester. Director: Mackerras.

5 de marzo.— Schubert: **«Lieder»**. Tom Krause (barítono), Irwing Gage (piano).

8 de marzo.— Füstenau, Haydn, Mozart: **Obras**. Günter Rumpel, Marianne Kurtz, Shigeru Onozaki, Carolyn Hopkins.

9, 10, 11 de marzo.—
Janáček, Brahms, Beethoven: **Obras**. Tonhalle Orchester. Igor Oistrach (violín). Director: Mackerras.

12 de marzo.— Monteverdi, Banchieri, Gabrieli, McCabe, Bach, Howarth, Beethoven: **Obras**. Philip Jones Brass Ensemble.

16 de marzo. Schubert, Spohr, Beethoven: **Obras Sinfónicas**. Tonhalle Orchester. Heribert Lauer (violín). Director: Gülke.

18 de marzo.— Mendelssohn, Bartók, Brahms: **Música de cámara**. Cleveland Quartett.

20 y 21 de marzo.—
Prokofiev: **Obras sinfónicas**.

Tonhalle Orchester. Director: Gohl. Audición infantil comentada por Claudia Corti.

23, 24 y 25 marzo.—
Beethoven: **Obras**. Tonhalle Orchester. Rudolf Buchbinder (piano). Director: Blomsted.

28 de marzo.— Rossini, Miyoshi, Offenbach, Mozart: **Música de cámara**. Hirota, N. Shirato, Onozaki, Kanamaru, F. Shirato, Shirao.

30 y 31 de marzo.—
Haydn, Ravel, Baird, Falla: **Obras sinfónicas**. Tonhalle Orchester. Pludermacher (piano). Director: Krenz.

GRAN TEATRO DE GINEBRA

2, 4, 6, 8 y 10.— Stravinsky: **Ebony Concert**. Poulenc: **Tempo**. Bach: **Concierto para piano**. Jolivet: **Concierto para trompeta**. Chopín: **Preliudios**. Espectáculo de ballet. Ballet del Gran Teatro. Director de la danza: Oscar Araiz. Orquesta de la Suisse Romande. Director: Auberson.

25, 27 y 30 de marzo.—
Frank Martin: **Le vin herbe**. Escena: Michel Soutter. Decorados Folon. Director: Auberson. **Puccini: Gianni Schicchi**. Escena: Soutter. Decorados: Folon. Director: Ali Rahbari. Bacquier, Burrows, Taillon Ramiro. Orquesta de la Suisse Romande.



JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Juan Carlos I, 37

ELDA (Alicante)

VAC O REC limpiadiscos antiestático. Si no lo conoce, pida folletos y se los mandaremos sin gastos por su parte.

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

ORGANOS, PIANOS KIMBALL, GUITARRAS, y un extenso surtido en Música. Haga música jugando con un órgano BONTEMPI, desde 5.000 pesetas hasta 99.500 pesetas.

También en BONTEMPI, Melódicas y Organos desde 1.500 pesetas.

Juan Antonio
García
Barquero.



Juan Antonio
Cambreleng.



Miguel Angel
Coria.



Enrique
de la Hoz.

RELEVOS EN EL AREA MUSICAL DE LA ADMINISTRACION CENTRAL

La Dirección General de Música y Teatro, a partir de la sesión del Consejo de Ministros del día 15 de enero último, cuenta con nuevo titular: don **Juan Antonio Cambreleng Roca**.

Su nombramiento pone fin a la etapa de don **Juan Antonio García Barquero**, de casi año y medio de vigencia, a lo largo de la cual trató, según sus propias manifestaciones, hechas públicas en múltiples oportunidades e, incluso, en declaraciones exclusivas para RITMO, de consolidar lo ya hecho y de preparar los caminos por donde discurriera la Administración Central en el futuro, perseverando en lo bueno de anteriores etapas y dando validez a cuanto carecía de suficiente cobertura administrativa y económico-presupuestaria.

El seguimiento que, en el ámbito musical, tan de cerca ha realizado RITMO a la labor de la Administración en estos últimos años —bien demostrado a través del protagonismo que la misma ha tenido en nuestras columnas de opinión e información— nos releva de hacer otros comentarios en torno a lo

realizado por **García Barquero** que no sea reconocer la fidelidad del Director General saliente a sus principios y planteamientos y a la que se se deben los logros conseguidos para la Música en su escaso año y medio de permanencia en el cargo, al que accedió con la experiencia de bastantes años más en importantes puestos del Centro directivo y como funcionario del propio Ministerio de Cultura.

El relevo se ha producido, y la también nueva titular de la cartera de Cultura en el actual Ejecutivo, doña **Soleidad Bacerril**, cuenta con nuevo colaborador en la Dirección General de Música y Teatro, con don **Juan Antonio Cambreleng Roca**, abogado por los Colegios de Las Palmas, Madrid y Tenerife, de treinta y nueve años de edad, soltero. Ha sido recientemente elegido Diputado cuarto de la Junta de Gobierno del Colegio de Las Palmas. Fue Presidente de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y actualmente es Socio de Mérito de la misma. Ha sido directivo de la Asociación «Amigos Canarios de la Opera» y Vocal del Comité Ejecutivo de la Or-

questa Filarmónica de Gran Canaria.

Independientemente de su actividad profesional y política, entre la que destaca su labor en el Consejo de Economía y Hacienda de la Junta de Canarias, el nuevo Director General de Música y Teatro es pues, también hombre de acción en el campo filarmónico, y a cuyas instituciones más representativas, desde las más modestas a las más poderosas, las Sociedades Filarmónica y Asociaciones de Opera y Concierto, tanto debe la Música de España.

Por otra parte, en la también importante parcela musical que representa Radio Televisión Española, se ha producido otro relevo destacable, el del Delegado del Gobierno en la Orquesta y Coro de RTVE. Don **Carlos Robles Piques**, Director general del Ente público, en virtud de sus atribuciones, ha nombrado para este cargo a don **Enrique de la Hoz**, para sustituir al compositor don **Miguel Angel Coria**, cuya corta permanencia en el puesto sólo le ha permitido atender al cuidado del cumplimiento de la programación del curso 81-82, que ya

encontró realizada al acceder a él. En el curso de su actividad se produjo el homenaje a Federico Mompou, de recientísima realización, la contratación de Miguel Angel Gómez Martínez para la dirección de seis conciertos en la próxima temporada y el estreno de una obra de Joaquín Homs.

El nuevo Delegado del Gobierno, don **Enrique de la Hoz**, ya veterano en estas lides, retorna a ellas con renovado ímpetu y es bien conocido en los medios musicales. En sus primeros contactos con los de la información, ha puesto de manifiesto que uno de sus principales objetivos en los nuevos planteamientos que tiene para la Orquesta y Coros de la RTVE es el conseguir una mayor presencia de la segunda Orquesta del Estado —en orden cronológico, que no de importancia— en los medios específicos para los que fuera creada, y sin que ello condicione sus actividades en otras esferas ajenas al propio de la Radio y la Televisión.

CON NOMBRE PROPIO



Joaquín Rodrigo y Nicanor Zabaleta han sido merecedores de los premios nacionales de Música 1982. Este premio es concedido por el Ministerio de Cultura como reconocimiento de una labor en pro de la música y está dotado con un millón de pesetas. Juan Antonio Cambreleng, el nuevo Director General de Música y Teatro, presidió la comisión asesora que aconseja acerca de la concesión de estos premios y que estuvo formada por Andrés Segovia (Premio Nacional de Música 1981), el compositor García Abril, el director de orquesta Odón Alonso, la pianista Rosa María Kucharsky y el crítico Andrés Ruiz Tarazona. Joaquín Rodrigo, compositor bien conocido y el arpista Nicanor Zabaleta son merecedores este año de un premio creado en 1980 y que se considera de la misma categoría que los premios nacionales de Teatro, Literatura, Crítica, etc. La última obra de Rodrigo es una cantata sobre el libro de San Francisco de Asís, *Alabanza de las criaturas* y se estrenará en el Teatro Real de Madrid el próximo mes de mayo.

El, cada vez más popular, tenor Plácido Domingo será *la voz* del Campeonato Mundial de Fútbol que se celebrará en España. Plácido Domingo ha grabado el tema oficial del Mundial 82, a pesar de que, en principio, esta grabación fue realizada por el grupo Red de San Luis. Parece que la empresa discográfica se hizo cargo de la poca aceptación que tuvo esta primera versión del Himno, ya que ni letra ni música son lo suficientemente atractivas como para imponerse por sí mismas. Plácido Do-

mingo, que ha declarado recientemente a un diario madrileño que practica la religión judía, acaba de grabar un disco de música pop con John Denver, después de hacer también incursiones en las canciones rancheras y en el tango. El Himno del Mundial lleva música de J. Torregrosa y letra de A. Garrido. Plácido Domingo acaba de rodar para la televisión alemana, en Sevilla, una selección de las óperas que tienen por escenario la ciudad andaluza. También la televisión norteamericana transmitió en directo un programa titulado *Recordando a Caruso*, en el que el tenor español entonó algunas de las más recordadas arias del italiano. Sus acompañantes fueron la Filarmónica de Nueva York, que dirigía Zubin Mehta.

El Gran Premio Nacional de Música que concede el gobierno francés, y que es similar al español, acaba de ser concedido al compositor Jean Claude Eloy, de cuarenta y cuatro años. Eloy fue alumno de Darius Milhaud, Martenot y Boulez y sus obras más conocidas son *Stele pour Omar Khayyám* (1960), *Etude III* (1962), *Kamakala* (1971), etc. Algunas de estas obras están influenciadas por músicas orientales.

La Fundación FVS de Hamburgo ha concedido el premio Internacional Montaigne de Cultura al español José María Soler. El premio le fue entregado en la sede de la Fundación March, de Madrid. En el acto intervinieron los profesores Antonio Tovar y Gratiniano Nieto y se celebró un concierto con obras de Ambrosio de Cotes (1550-1563) a cargo del Seminario

de Estudios de Música Antigua (SEMA). El Premio Montaigne de Cultura ha sido concedido a Soler por su contribución al descubrimiento del llamado Tesoro de Villena, importantes yacimientos arqueológicos hallamos en esta ciudad y también por la recuperación de la obra de Ambrosio de Cotes, un polifonista también originario de Villena.

María Paz Ballesteros ha sido la actriz que encarnó a Teresa de Avila en el oratorio de este nombre que se estrenó en la capilla del obispo de la iglesia de San Andrés, de Madrid. El autor del texto de este oratorio es José María Rodríguez Mendez y Cristóbal Halffter ha sido el encargado de la música.

Javier Alfonso y María Teresa de los Angeles, el dúo pianístico, realizaron el concierto de reapertura del IV Ciclo de Música de Cámara y Polifonía que tiene lugar en el Teatro Real de Madrid. En este concierto de reapertura interpretaron, además de obras de Brahms y Schumann, una composición que, en homenaje a Debussy, compuso el propio Javier Alfonso y que se titula *Imbricaciones y distonías*.

Enrique Ribó es el nuevo director del Coro Nacional. José de Felipe, el anterior ocupante de este cargo finalizó su contrato en diciembre del pasado año. Ribó es catedrático de Conjunto Coral e Instrumental y de Dirección Coral del Conservatorio Municipal de Barcelona y ha sido director de la Coral de Cámara del Conservatorio barcelonés y del Orfeo de Sants.

ESTRENOS

EDUARDO LOPEZ CHAVARRI: *Cantar de la guerra*, para voces y orquesta. Orquesta Municipal de Valencia, Orfeón Polifónico de Torrento y Coral Infantil «Juan Bautista Comes». Director: Benito Lauret. Valencia, 5 de noviembre de 1981.

MANUEL BALBOA: *Elegía nocturno núm. 3*. Jean Pierre Dupuy (piano). Casa de Velázquez. Madrid, 14 de enero de 1982.

NICOLE CLEMENT: *Sonata*. Jean Pierre Dupuy (piano). Casa de Velázquez. Madrid, 14 de enero.

PHILIPPE FENELON: *Epilogue* (estreno en España). Jean Pierre Dupuy (piano). Casa de Velázquez. Madrid, 14 de enero.

PHILIPPE FENELON: *Ballade pour Hier* (estreno en España). Casa de Velázquez. Madrid, 14 de enero.

MORTON SUBTONICK: *The Double Life of Amphibians*. I.R.C.A.M. París, 18 de enero.

ISIDRO B. MAIZTEGUI: *Macías o namorado*. Cantata escénica. Orquesta Sinfónica de Córdoba (Argentina), Coro Polifónico y de Cámara de Córdoba. Director: Rubén Ferreiro. Teatro del Libertador General San Martín. Córdoba (Argentina), enero 1982.

AGUNDEZ-PALACIOS: *Canción*. Academia de Educación Sentimental Agundez-Palacios. Instituto Francés. Madrid, 22 de enero.

MUERE UNA ORQUESTA DE CÁMARA

La Joven Orquesta de Cámara de España, de cuya creación dimos cuenta en estas mismas páginas, ha tenido que ser disuelta temporalmente. Esta orquesta fue fundada en 1978 por Jorge María Rivero y ha estado ubicada alternativamente en Vuelva (Zaragoza), Miranda del Ebro (Burgos) y Madrid. Su disolución se debe, según su fundador, a la falta de apoyo económico de las instituciones, sin la cual esta orquesta no puede mantenerse. Durante su existencia la Joven Orquesta de Cámara ha realizado unos ciento veinte conciertos, aunque su estabilidad ha sido siempre problemática. Rivero pretende acudir al nuevo equipo de la Dirección General de Música y Teatro en demanda de ayuda económica.

EXPOSICION EN LA BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO MADRILEÑO

El real Conservatorio Superior de Música de Madrid cumple ciento cincuenta años, y con este motivo se ha realizado en la Biblioteca del Centro una interesante muestra de algunos de sus fondos bibliográficos. Esta Biblioteca permanecía cerrada desde hace varios años, debido a una reestructuración y reordenación de sus materiales. La exposición se hizo con el fin de animar a los posibles investigadores a utilizar estos riquísimos fondos para reconstruir una parte desconocida de la historia de la música española, que coincide, precisamente, con los cien primeros años de funcionamiento de este Conservatorio. Efectivamente, la pretendida pobreza histórica de la música española del XIX se debe más al desconocimiento de ella que a una indigencia real. Solamente existe una historia del Conservatorio madrileño escrita por Federico Sopeña y, a la vista de los verdaderos tesoros expuestos en esta muestra, este libro es ya insuficiente.

La vida del Conservatorio madrileño se encuentra directamente ligada a los avatares y modas culturales. Es fundado en 1831 por la reina María Cristina. Los primeros «stands» de esta exposición muestran los reglamentos y proyectos de reforma cercanos al nacimiento del Conservatorio, así como disposiciones en torno a su funcionamiento y obras escritas por sus primeros maestros, Ramón Carnicer y Piermarini (el primer director del centro). Los métodos de enseñanza en boga, representados por un método de composición denominado «geneuphonía», se completan con una joya bibliográfica como es la única **Sinfonía** de autor español editada en el siglo pasado y que se debe a Miguel Marqués.

Los sucesivos «stands» de la exposición van mostrando partituras y métodos de enseñanza de los distintos instrumentos, Solfeo, Armonía y Composición. Destacan los métodos de Eslava, profesor del Conservatorio desde 1855 a 1868. Famosos fueron también sus alumnos cuyos nombres aparecen en los libros de actas. Así, por ejemplo, es curioso el expediente de Chueca que le califica de «alumno con mucha disposi-

ción y ninguna aplicación» y concluye que el músico es «bueno, a pesar de sus travesuras». Se muestran también partituras de obras de aquellos músicos ligados al Conservatorio, como Arrieta, que fue director, y del que se pueden encontrar en la exposición dos obras de títulos tan contradictorios como **¡Abajo los Borbones!** y **Homenaje a SS.MM. los Reyes de España D. Alfonso XII y Doña Mercedes con motivo de los regios esponsales.**

A las curiosas y bellísimamente encuadradas ediciones que se conservan en esta biblioteca se añade el muestrario de una serie de instrumentos musicales que había en el Conservatorio. En la mayoría de los casos, estos valiosísimos instrumentos musicales son de procedencia desconocida. Algunos aparecieron, como por arte de magia, en los archivos del Conservatorio, otros se encontraban olvidados en los armarios de algunas aulas y despachos. Nadie sabía de su existencia y, en muchos casos, el polvo y el deterioro era patente. Por suerte, su recuperación ya es un hecho, aunque desconocemos cuantos instrumentos de parecidas características se habrán perdido en los sucesivos traslados del Conservatorio madrileño o en los armarios de las aulas.

Pepe Rey, coordinador de esta exposición, nos habla de la aún desconocida riqueza de los fondos de la Biblioteca del Conservatorio. Queda mucho material por redescubrir, clasificar y ordenar. Harían falta cuatro o cinco personas dedicadas exclusivamente a ello, y esto, por el momento, es imposible. Probablemente lo más interesante de la exposición es que se trata de una época de la música española perfectamente desconocida, que requeriría una investigación sistemática y un abandono de los prejuicios que hacen aparecer el siglo pasado como una etapa sin valor artístico ninguno. El programa de la muestra apunta como una de las intenciones de ésta el hecho de llamar la atención de investigadores y artistas acerca de los fondos de esta biblioteca «*muchos de los cuales merecerían en la actualidad un trato mejor que el de criar polvo en una estantería*».

HOMENAJE A FEDERICO MOMPOU

Cercano a sus noventa años, el eminente compositor español Federico Mompou ha recibido el homenaje del público madrileño que le aplau-

dió en el Teatro Real, de Madrid, con motivo del concierto monográfico que la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE le dedicó, bajo la dirección de Odón Alonso. Una selección de sus mejores obras fueron cantadas por Monserrat Salavedra, la soprano barcelonesa que dio expresividad a las **Canciones**, mientras que los **Improperios** fueron cantados con emoción contenida por Luis Alvarez, Orquesta y Coro, éste preparado por Alberto Blancafort. Posteriormente, el Director General de Radio Televisión Española, don Carlos Robles Piquer, ofreció una recepción a la que asistieron ilustres personalidades de la vida musical española, que testimoniaron con su presencia el afecto y cariño que se profesa a Federico Mompou, maestro indiscutible para las últimas generaciones de músicos españoles.

CONVOCADOS EL «PREMIO JAÉN» Y EL CONCURSO «JOSE ITURBI»

Es uno de los más importantes premios pianísticos de nuestro país. El «Premio Jaén» se ha convocado para 1982 y se celebrará a finales de marzo y primeros de abril. La fecha máxima de inscripción es el 6 de marzo próximo. El primer premio son trescientas mil pesetas en metálico hay bolsas de viaje de quince mil pesetas que se conceden a todos los concursantes que superen la primera prueba, y esta cuantía se eleva a veinticinco mil pesetas si el concursante supera también la segunda prueba. La información acerca de las obras obligadas se puede obtener en el Concurso de Piano «Premio Jaén», Secretaría de Estudios Giennenses, Palacio Provincial, Jaén.

Otro Concurso cuya convocatoria avanzamos, aunque al cierre de la edición de RITMO aún no se había publicado sus bases, es el II Concurso Internacional de Piano «José Iturbi». Se celebrará a primeros de junio y la información se puede obtener del Secretario Ejecutivo del Concurso. Plaza Alfonso el Magnánimo núm. 1. Valencia 3. El primer premio, del Ministerio de Cultura, será de seiscientos mil pesetas.

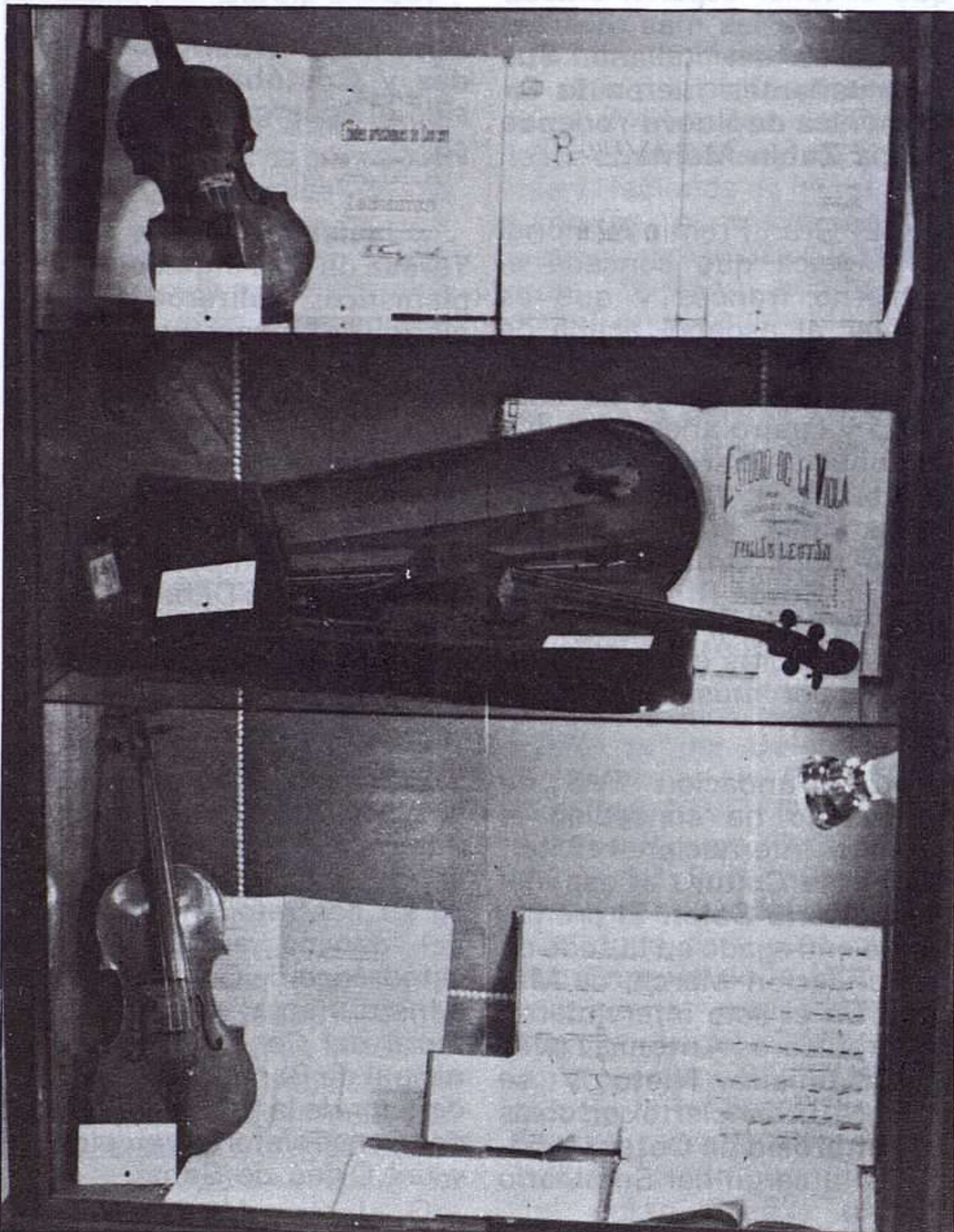


Foto: P. Guardón

Músicos del siglo XX

SERGUEI PROKOFIEV



VIDA Y OBRA

Por Gonzalo Badenes

Nacido en Sontsovka el 23 de abril de 1891, Serguei dio pronto muestras de sus excepcionales dotes musicales. María Grigorieva, su madre, le inició en el estudio del Piano, Presentado a Glière, en 1902, ingresó en el Conservatorio de San Petersburgo, donde tendría como maestros a Liadov y Rimsky. Pianista extraordinario, obtuvo, en 1914, el premio «Rubinstein», con la interpretación de su **Primer Concierto** para piano y orquesta, que suscitó críticas tan agrias como esta de «*La Voz de Moscú*»: «Sería deshonorar la música por dar ese nombre a esta obra, dura, enérgica, rítmica y basta». 1914 es el año de su encuentro con Diaghilev, en Londres. En 1918 abandonó Rusia, pensando que la agitación revolucionaria no sería el campo más adecuado para un compositor. Marchó a América, donde fue apreciado, ante todo, como virtuoso del piano. Decepcionado, se trasladó a París. Allí permaneció desde 1921 a 1933. El regreso a la U.R.S.S. se produjo como consecuencia lógica de su relación, casi ininterrumpida, con la patria y de su deseo de contribuir, como artista, al esfuerzo común de todos los ciudadanos soviéticos. La guerra no le impidió proseguir su actividad creadora. Pero el famoso decreto del Comité Central del Partido Comunista de 10 de febrero de 1948 también le afectaría, como a Shostakovich o a Khachaturian. Acusado de *desviaciones formalistas y de tendencias musicales antidemocráticas, extrañas al pueblo soviético*, Prokofiev moriría, el 7 de marzo de 1953, dos días después que el dictador Stalin.

En noviembre de aquel año, «Pravda» iniciaba la desestalinización de la música, concediendo al artista el derecho a la originalidad y a la audacia. Prokofiev fue, por tanto, rehabilitado, y hoy se le considera como uno de los grandes maestros de la música soviética.

Esa calificación ha podido mermar, para muchos, la calificación global que otorgamos a su obra. Prokofiev, que fue un ecléctico —de otro cuño que Stravinsky, desde luego— fue tachado de **bárbaro** y **bolchevique** en su época de **enfant terrible**. Sería el período inicial de los dos primeros **Conciertos para piano**, del de **violín**, de las cuatro primeras **Sonatas para piano**, los **Sarcasmos** la **Suite Scita**. Obras en que la armonía de acordes perfectos, asociados de manera innovadora, la rítmica fuertemente cuadrada, «motórica» (**Toccata, op. 11**) y las bruscas modulaciones cromáticas que surcan el melodismo diatónico no excluyen la esencial transparencia y sencillez de la expresión. Pese a la sofisticación y brillo de la orquestación, Prokofiev —que era ajeno tanto al romanticismo como al impresionismo— buscaba el contraste de los colores instrumentales, no por medio de las amalgamas tímbricas o efectos rebuscados, sino por la simple diferenciación del colorido nítido y desnudo. El virtuosismo de su escritura pianística permanece como uno de los testimonios de mayor vigencia en el legado post-romántico. Sin embargo, no alcanza el grado de renovación de un Bartók ni, por supuesto, del Webern de las **Variaciones, op. 27**. El sentido de la forma clásica le era consustancial: la sonata y la variación fueron un modo natural de expresión para él. Su neoclasicismo, del que es brillante exponente su **Sinfonía Clásica en Re**, abarca el período entre 1918 y 1933. Adorno señala, no sin razón, el mayor grado de tradición —entendida como explotación de un estadio lingüístico dado— detectable en las **Bagatelles, op. 9**, de Webern, frente a la reproducción un tanto caduca del modelo clásico que se da en Prokofiev. La verdad es que Prokofiev practicó un lírico —pocas veces seco— neoclasicismo, dentro de ese amable «Do mayor» tan frecuentemente embellecido por fugaces y decorativas modulaciones.

Prokofiev —que fue un fecundo compositor de óperas— poseía una cualidad vocal, lírica, en su melodismo espontáneo y rico. Ello le permitía construir sus estructuras en torno a una línea melódica, jamás explotada hasta sus últimas consecuencias. Este lirismo sustancial se da, casi siempre, junto al tono humorístico, risueño, constituyendo un elemento diferenciador frente a sus contemporáneos. Clasicismo, innovación y movilidad rítmica —con métricas inhabituales: 7/4 y 5/4 en el **Segundo Concierto para violín**— son bazas constantes, que perduran en las obras del período soviético, a menudo desconocidas o, incluso, menospreciadas por la crítica de Occidente.

Dentro de la copiosa producción —un centenar muy largo de números de opus—, cabe destacar:

En el apartado de música orquestal, las seis **Sinfonías** y de un modo particular la **Núm. 1, «Clásica»** (1916-17), y la **Quinta en Si bemol, op. 100** (1941). Los cinco **Conciertos para piano** (1911-1933), que cuenta con el popular en **Do mayor op. 26** (1917-21), y el desconcertante **Núm. 5, op. 55** (1933), a mitad de camino entre el «concerto» y la «suite». El picante **Núm. 1 para violín, op. 19** (1916-17) contrasta con el mucho más lírico **Núm. 2** (1935), por el cual desfilan ecos de romanticismo. **Pedro y el Lobo** es, sin duda, una de las piezas más tiernas de toda la música del siglo XX, y desde su estreno (1936) ha gozado de un merecido favor.

Capítulo aparte requiere la producción de música para ballet: si **Romeo y Julieta** (1935-36) es, desde un punto de vista dramático, la partitura más compleja y rica —con una adecuada dosis de distanciamiento y un perfecto equilibrio entre lo lírico y lo patético, entre lo popular y lo irónico—, **Alá y Lolli** (1914) y **El hijo pródigo** (1928) ofrecen la mayor opulencia sonora y la punta de lanza más innovadora. Prokofiev ha compuesto también **Chout** (1920), milagro de orfebrería musical, **El paso de acero** (1925), ejemplo de «maquinismo» ya próximo al Neoclasicismo, y **Cinderella** (1940-44), delicadísima muestra del estilo «soviético» del músico.

Prokofiev es, para muchos, el más grande compositor de música para el

cine que ha existido. Su colaboración con Eisenstein, en **Alexander Nevsky** (1938-39) e **Iván el terrible** (1942-45) va mucho más allá de la simple ilustración musical y explora un dominio interdisciplinar entre cine y música que sugiere una forzosa extemporaneidad.

Prokofiev compuso siete óperas: **El jugador** (según Dostoiyevsky, 1915-27) contiene elementos de feroz crítica social y una implicación rítmica en el devenir dramático de gran efectividad. **El amor de las tres naranjas** (según Gozzi, 1919) es, posiblemente, una de las óperas más exultantes y diáfanas del repertorio contemporáneo. **El ángel de fuego** (1919-27) se sitúa en el campo post-romántico, con una cierta dosis de truculencia, sabiamente contrapesada por la suave ironía de ciertas secuencias. **Esponsales en un monasterio** (1940) es una de las piezas maestras de la comedia lírica y, a la vez, uno de los trabajos más perfectos de Prokofiev, donde humorismo y vuelo melódico se dan la ma-

no en un equilibrio increíblemente espontáneo. **Guerra y Paz**, según Tolstoi (1941-52), considerada por Prokofiev como su obra maestra, se mueve por caminos de menor originalidad, si bien abundan los pasajes de encendido lirismo y el contrapunto, grandioso, de los conjuntos corales.

Si en la parcela camerística puede sorprender la relativa parquedad, en cuanto a número de obras, no cabe duda de que páginas como la **Obertura sobre temas judíos** (1918), el **Quinteto** (1924), los dos **Conciertos** (1930 y 1941) o las **Sonatas para violín, violín y piano, violoncello y piano, o flauta** ofrecen rasgos de interés, siempre dentro de un tratamiento instrumental deliberadamente sencillo.

El piano, en cambio, presenta un «corpus» impresionante: desde la **Sonata op. 1** (1909) a la **Novena Sonata** (1947), el piano traduce la evolución musical de Prokofiev con acentos altamente

reveladores: el gusto por las microformas, breves pensamientos contruidos en torno a células rítmicas y melódicas de fecunda concisión, predomina entre 1909 y 1918. Es el tiempo de los **Sarcasmos** (1912-14), las **Visiones fugitivas** (1915-17), donde unos pocos compases bastan para condensar una inventiva exuberante. Momento en que Prokofiev, por vías muy diversas, explora límites que un Bartók adivina por entonces. La gran producción se sucede entre 1939 y 1947, cuando compone las cuatro últimas sonatas, resumen admirable del arte del músico y colofón definitivo de la gran tradición pianística rusa, con evidentes raigambres postrománticas.

También la música vocal y coral cuenta con páginas como **El villano mentiroso** (1914), **3 Romanzas de Pushkin** (1936) o la **Cantata para el XX aniversario de la revolución de octubre**, (1936-37) o la **Balada del muchacho desconocido** (1942-43).



BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM, D.: **Prokofiev en 8 Soviet Composers**. Oxford, 1946.
GOLEA, A.: **Serge Prokofiev**.

NESTYEV, I.: **Prokofiev** (trad. por Florence Jonas) Stanford University Press, 1960.

POULENC, F.: **La música de piano de Prokofiev en Musique russe**, París 1953.

SAMUEL, C.: **Prokofiev**. París 1960.
SERGE PROKOFIEV: **Materialy, dokumenty, vospominaniya**. Moscú, 1956.

Escritos autobiográficos en:

- *Revue Internationale de Musique*. Bruselas, enero 1940.
- *Europe An amer. monthly*. Abril 1936.
- *Musik der Zeit*. Bonn 1953.
- *Tempo*. Número 11, Londres, 1949.

DISCOGRAFIA

1. Grabaciones históricas interpretadas por el autor.

- **Concierto piano núm. 3**. Prokofiev/LSO/Coppola. EMI, SH 209.
- **Concierto violín núm. 1**. Oistrakh/OF Moscú/Prokofiev. CLASICAL, 3367.
- **Romeo y Julieta (Suite 2ª)**. OF Moscú/Prokofiev. MARFER, M-50-237 S.
- **Piezas para piano de Prokofiev**, COLH, 34.
- **Piezas para piano de Prokofiev**, Scriabin, etc. Prokofiev. EMBER, GVC 40

2. Discografía general.

Para los **Conciertos de piano**, Ashkenazy y LSO, con Previn (DECCA, 15 BB 218/20) o Beroff y la Gewandhaus, con Masur (EMI, SLS 882). Los de violín cuentan con Stern/Ormandy (CBS, 72269), mientras para las **Sinfonías** hay que recordar siempre la integral de Rozhdestvensky (OR, Moscú, EMI, no en España). El popularísimo **Pedro y el lobo** se encuentra con DU Pré/Barembom (DG), Ustinov/Karajan (EMI) e, incluso, por Mia Farrow y André Previn (EMI). Para todos los gustos. Los ballets: **Romeo y Julieta** (Maazel, OS Cleveland/DECCA, un clásico del disco). Para la **Suite Escita** Abbado (DG 2530967) es una gran opción, como lo es el reciente **Alexander Nevsky**, con el mismo director (DG, 2531202), sin olvidar, en este campo de la música para el cine, las pioneras de Reiner, Szell o Boult. **El Hijo Pródigo** (Ansermet), **Pas d'Acier** (Rozhdestvensky) o **Cinderella** (Stokowsky, Ansermet) con otras piezas básicas.

Las óperas cuentan con **Guerra y Paz** (Melik-Pashaev SLS, 837), **El Ángel de Fuego** (Bruck GOSR, 652-4), **El amor de las tres naranjas** (Dalgat MELODIYA, SLS 813), **El jugador** (ULTRAPHONE, ULP 163/5), **Esponsales en un monasterio** (MELODIYA, D 012283-88), principalmente.

La mayor parte de estos discos no están disponibles en España. Penuria todavía más acusada en la parcela pianística y de cámara, donde Sandor, Ashkenazy, Richter, Pollini y Berman dejan versiones admirables de las **Sonatas para piano**. Oistrakh y Perlman dan magníficas lecturas de las **Sonatas para violín y piano**. No olvidemos las aportaciones de Gilels o Rubinstein en las **Visiones fugitivas**.

Una pieza tan encantadora como **El patito feo** (1914) cuenta con la versión de Regina Resnik y Stokowsky. **Iván el terrible** ha sido grabado por Stasevich (MELODIYA, S-4103).

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.
BILBAO-8

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**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.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.

HAZEN
Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48-411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ
Pianos y organos europeos, japoneses
y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.



Instrumentos musicales y accesorios.
Distribuidor Acordeones Bugari. Res-
tauración de Pianos.
Conde Duque, 34. Madrid-8.
Tlf. 247 34 25-617 70 13.
Tingo María, 9. Móstoles.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.



GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos
y contrabajos.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 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.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62-733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, S. L.
Gruce, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

HOTELES-PARADORES



Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES

MAXPER, S. A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**INDICE DE
ANUNCIANTES
EN ESTE NUMERO**

	PAGS.
ADAGIO	22, 83
ALFA YEBENES.....	28
BILBAO TRADING	19, 92
CASA DAMAS	15
CASAS WAGNER.....	75
ESCRIDISCOS.....	33
FERYSA	66, 67
HAZEN	2, 63
HIFI-ESTUDIO	4
TANGO	55
VINILO	64



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus

GRANADA

 **JEN**

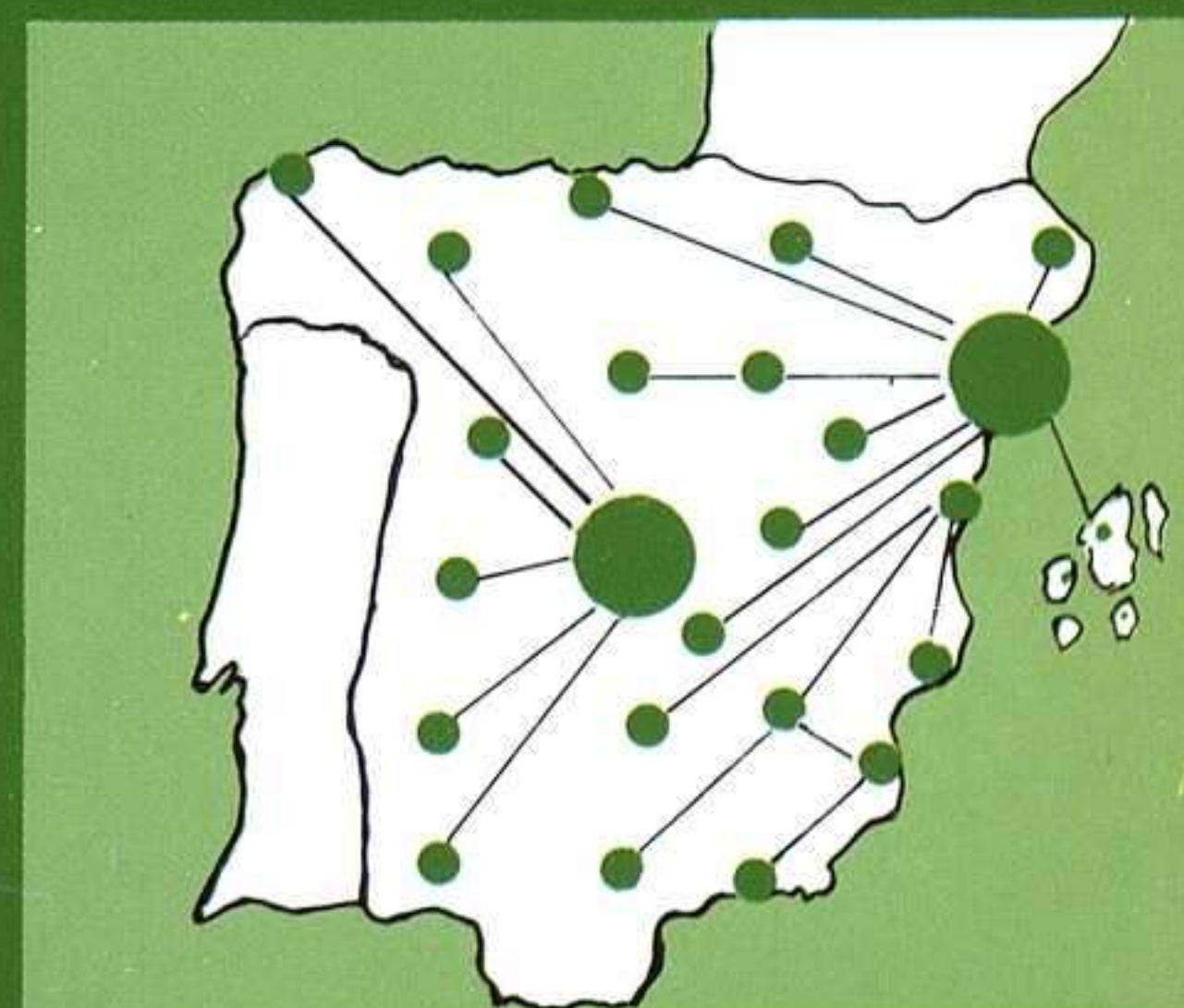
 **LOWREY®**

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes

Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinos Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza