

# RITMO

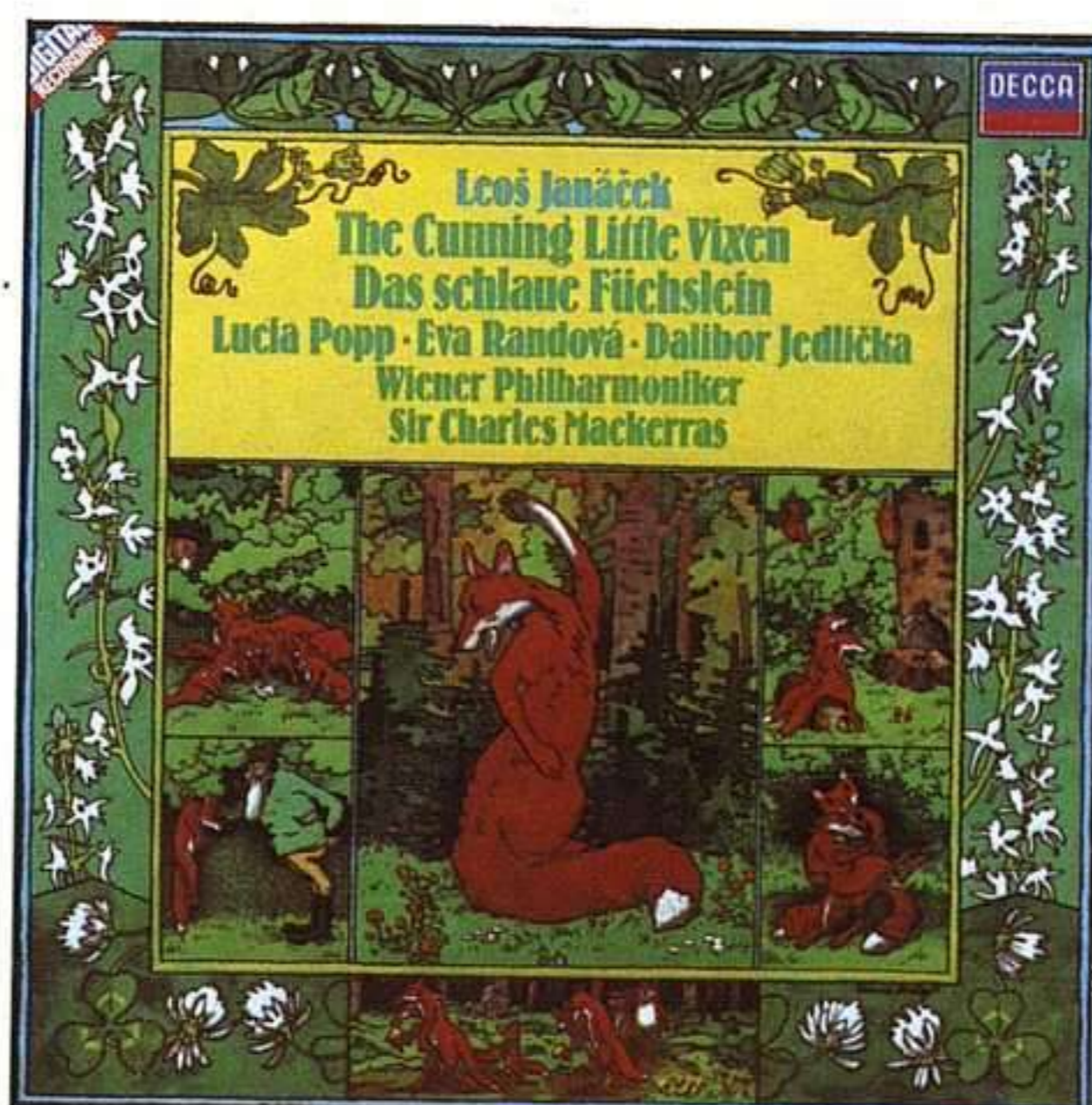
AÑO LIII • NUM. 532 • ABRIL 1983 • PRECIO 325 PTAS.

## LOPEZ COBOS: «LA DEPRIMENTE SITUACION DE LA CUERDA EN ESPAÑA»

## LA TRAGICA HISTORIA DE UN QUINTETO

\*PRIMAVERA 1983

# LA OPERA Y SUS DIVOS



# ORGANOS YAMAHA

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



**N**UESTRO 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. 411 28 48  
Carretera de la Coruña, Km. 17.200  
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08

# RITMO

FUNDADA EN 1929  
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LIII • NUM. 532  
ABRIL 1983

## 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.

## Jefe de Redacción en funciones

Javier Monjas.

## Colaboran en este número:

Rafael Banús, Juan Luis Bardisa, Santiago Bueno, Pablo Cano, Blas Cortés, «Martín Codax», Francisco Chacón, Pere Estelrich, Luis Carlos Gago, José Ramón García Morales, Pedro González Mira, Ricardo Hontañón, José Iges, Nicolas Koch-Martin, Gerardo Antonio Leyser, José A. Lipperheide, Javier López de Guereña, Enrique Martínez Miura, Francisco Javier Monreal, Manuel Moreno, Carlos Palacio, Félix Palomero, Juan Ignacio de la Peña, Rafael Pérez-Arroyo, Gerardo Queipo de Llano, Esclavitud Rodríguez, Arturo Reverter, Agustí Ros, Luis Sales, Silvia Sanz, Daniel Stéfani, «I Taddei», «Tatessos», José Urquijo, Juan Urteaga.

## Diagramación

Antonio Roca.

## Fotografías

Pedro Guardón, Agustín Muñoz, Paco Tur y Manuel Martínez Muñoz.

## Corresponsales:

Ricardo Ruiz-Barquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Pere Estelrich (Balears), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (Barcelona). Patrocinio de los Ríos (Burgos). Francisco Vicent Domenech (Castellón), Carlos Villanueva (Galicia), Grupo «Gárnata» (Granada), Juan Antonio Torres Planell (Ibiza y Formentera), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas), Francisco J. Monreal Arizmendi (Navarra), Juan Urteaga (San Sebastián), Ricardo Hontañón (Santander), Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Domenech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Vizcaya), Eduardo Fauquie (Zaragoza), Nicolas Koch Martín (Bélgica), Didier de Cotignies (Inglaterra), Nicos Velissiotis y Fausto Barzaghi (Italia), Leticia Pagano (Brasil), Nestor Echevarría (Argentina), Gerardo Antonio Leyser (Austria), María Fernanda Cidrais (Portugal).

## Director Comercial

Fernando Rodríguez Polo.

## Publicidad

Jose María Ketterer.

## Delegado Comercial para Cataluña

Jordi Padrol.

## Distribuye

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

**Suscripciones:** ESPAÑA: Año 3.200 ptas. número suelto: 325 ptas.; atrasado: 350 ptas. **Extranjero:** 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 Empresa Periodísticas con el número 329.

# Sumario

## EDITORIAL

El paro de los músicos 5

## CARTAS Y REVISTA DE PRENSA

6

## ENTREVISTA

Visión de Agustín González Acilu como un centauro 7  
La difícil situación de la música contemporánea en Latinoamérica: entrevistas con M. Nobre y H. Quagliata 12

## ENSAYO

La puesta en música de las obras de Goethe 16

## DANZA

La necesidad de escribir la coreografía 21

## HISTORIA

«Semiramide», la quintaesencia del rossinismo musical 23  
La trágica historia de un quinteto 28

## UNA TARDE CON LA VIUDA DE PROKOFIEV

31

## MUSICOLOGIA

Centro de documentación de la música española contemporánea en la Fundación «March» 33

## MUSICA CONTEMPORANEA

Grupos minimalistas españoles 35

## REPORTAJE

La crisis de la cuerda 38  
López Cobos: «La situación de la cuerda en España es deprimente» 43

## LABORAL

LA CIESM presenta su programa en defensa de la música viva 44

## DISCOGRAFIA

ESENCIAL DE MARKEVITCH 45

## FOLKLORE

Música popular turca 47

## CRITICA

DISCOGRAFICA 48

## DISCOS EDITADOS

57

## JAZZ

El jazz y Zenón de Elea 58

## LIBROS Y PARTITURAS

60

## MADRID

Mahler: la música como mensaje 63

## DE MADRID AL CIELO

«Kiu», una obra del cero al infinito 65

## DON TADDEO IN BARCELONA

El Liceo continúa su andadura 69

## INTERNACIONAL

73

## FERIA DE FRANCFORT

76

## PAIS MUSICAL

79

## NOTICIAS

87

## CARTELERA

92

## CURSOS, BECAS Y CONCURSOS

93

## DISCOS CRITICADOS

94

## MUSICOS DEL SIGLO XX

Carlos Chávez 95

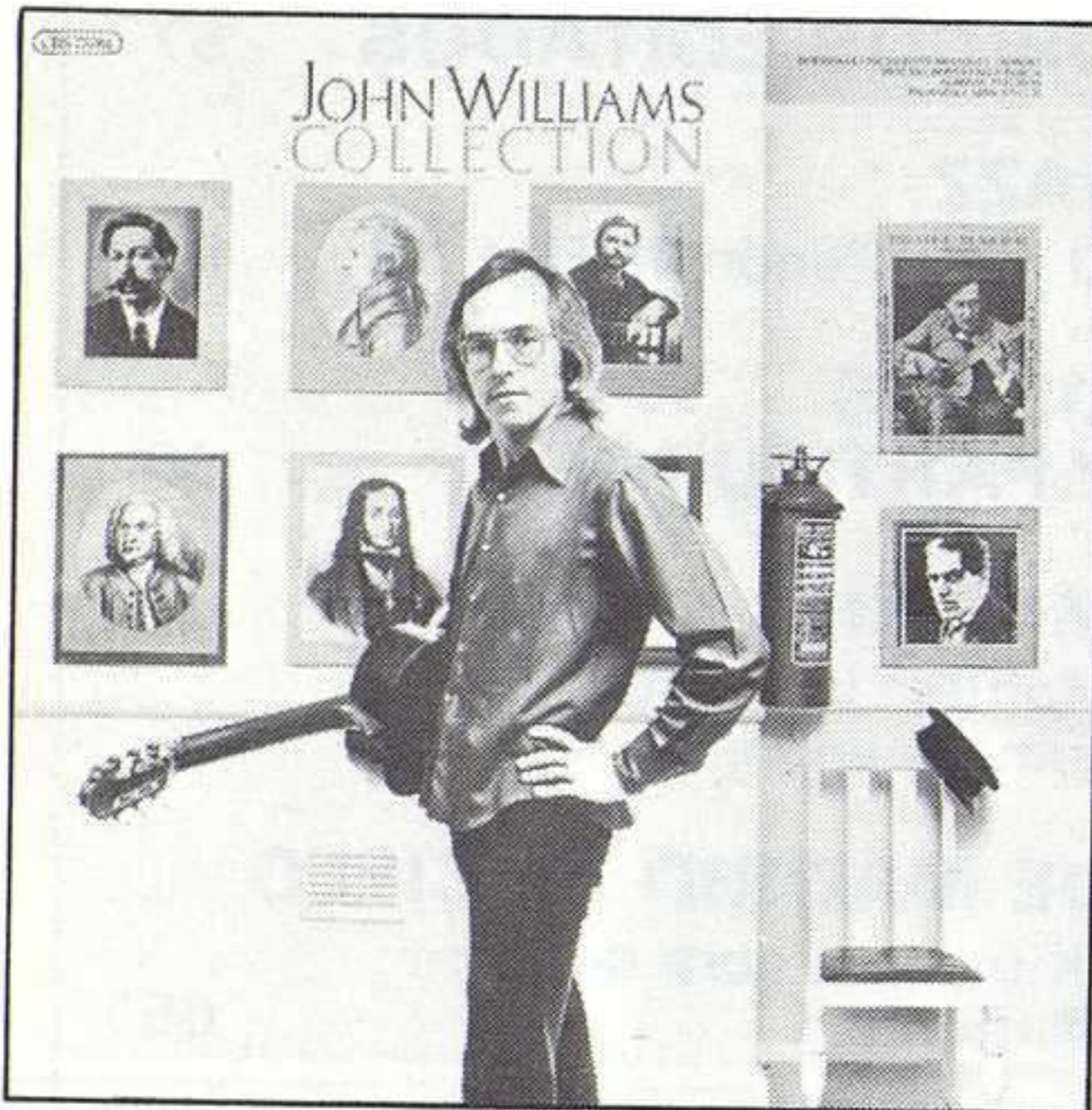
## EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

MONOGRAFICO RICHARD WAGNER (1813-1883).

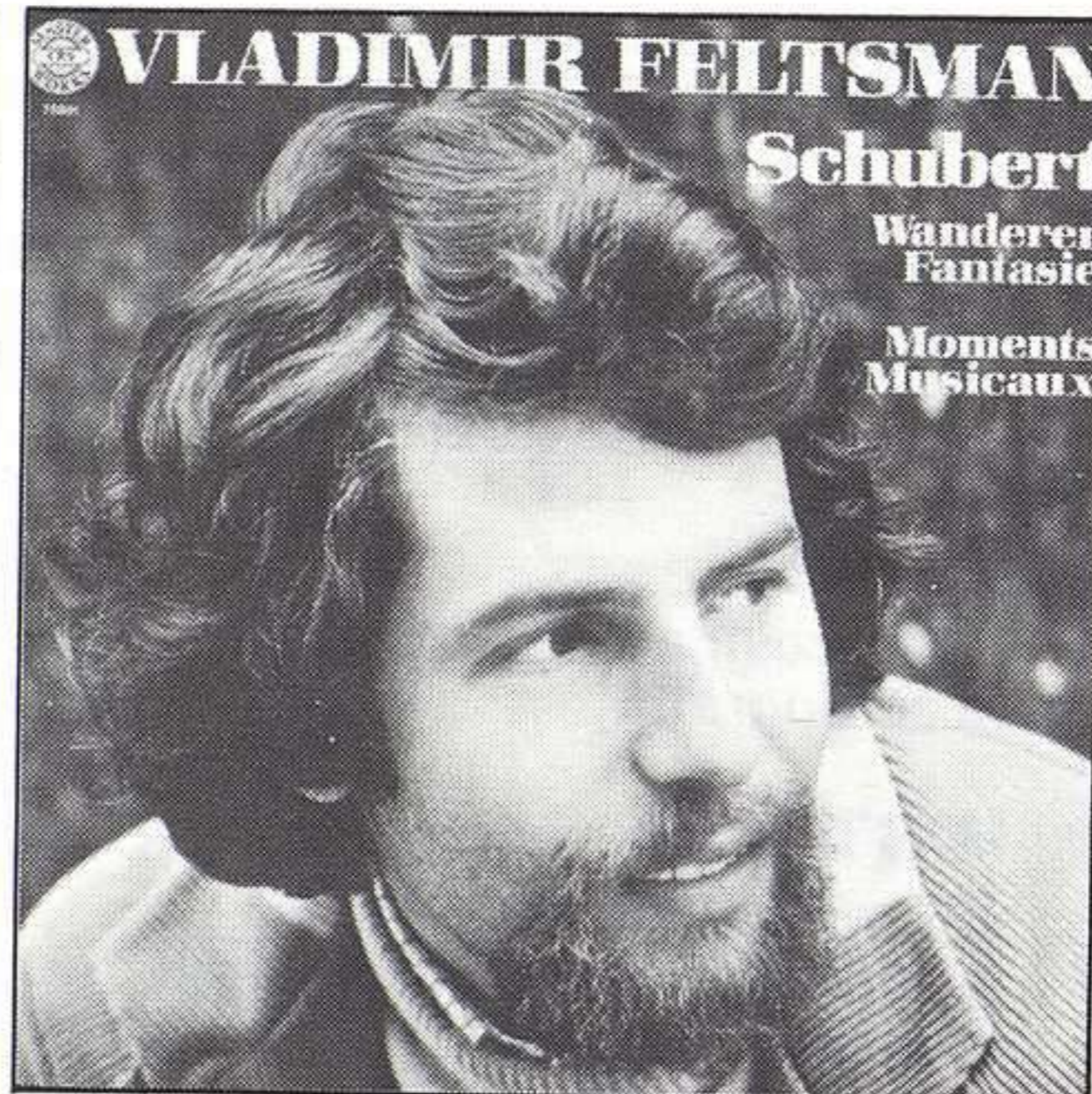
# LANZAMIENTO ESPECIAL

## NOVEDADES PRIMAVERA 1983

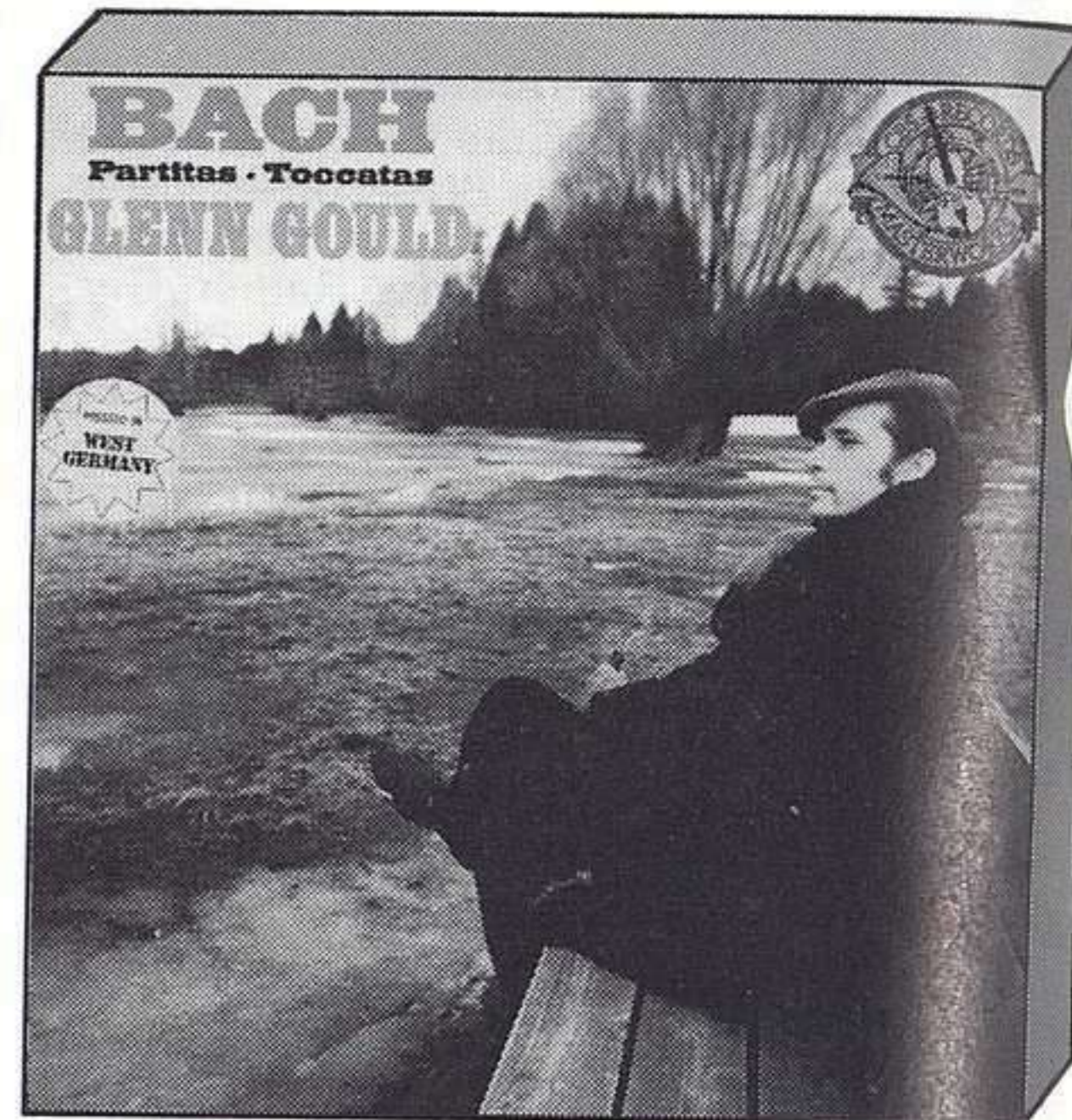
### CBS·MASTERWORKS



**JOHN WILLIAMS COLLECTION**  
 Albéniz: Asturias; Mozart:  
 Marcha turca; Rodrigo:  
 Concierto de Aranjuez,  
 Adagio...  
 S 73784



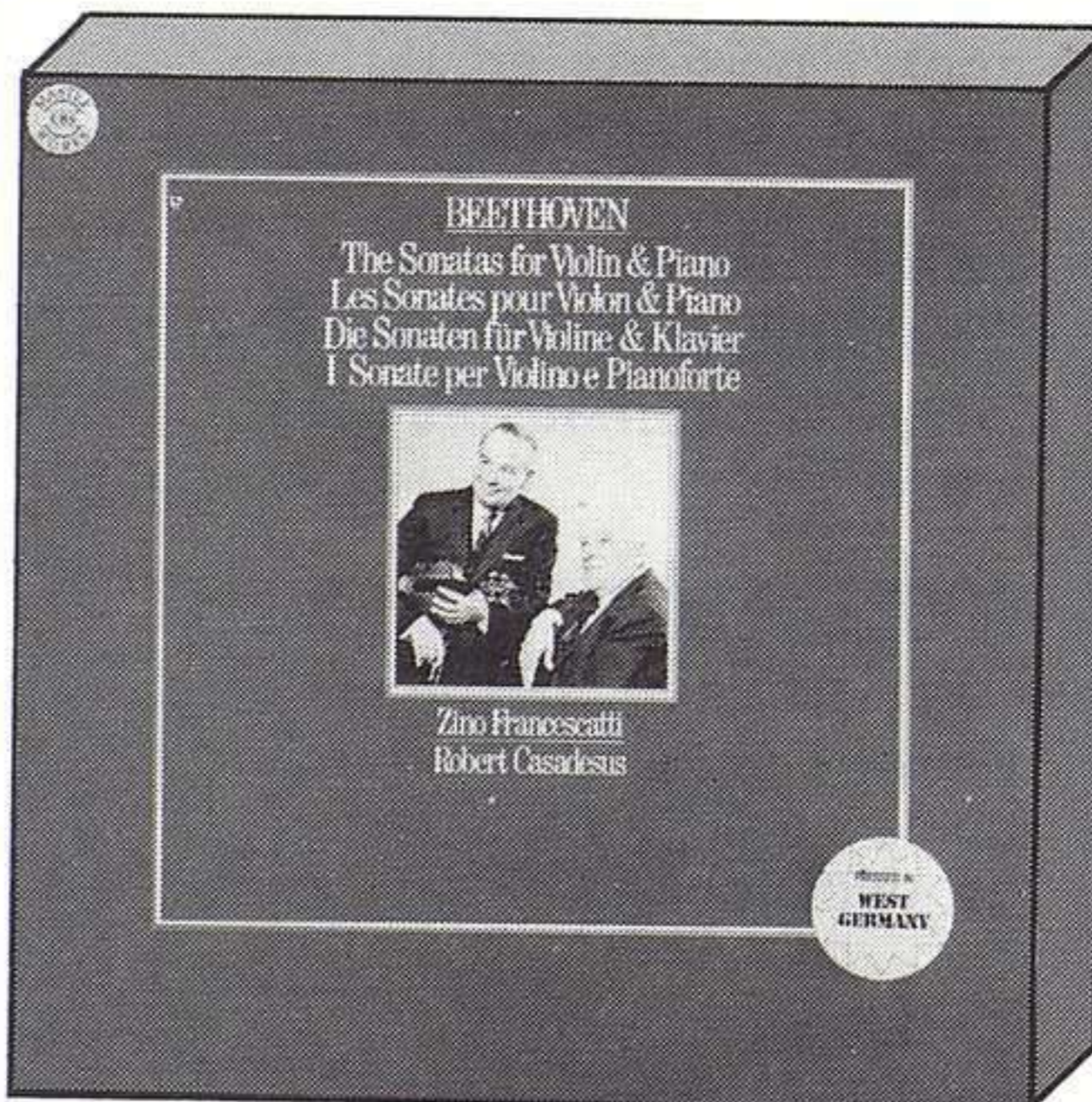
**SCHUBERT:** Fantasía  
 Wanderer. Momentos  
 musicales Op. 94  
 Vladimir Feltsman  
 S 76981



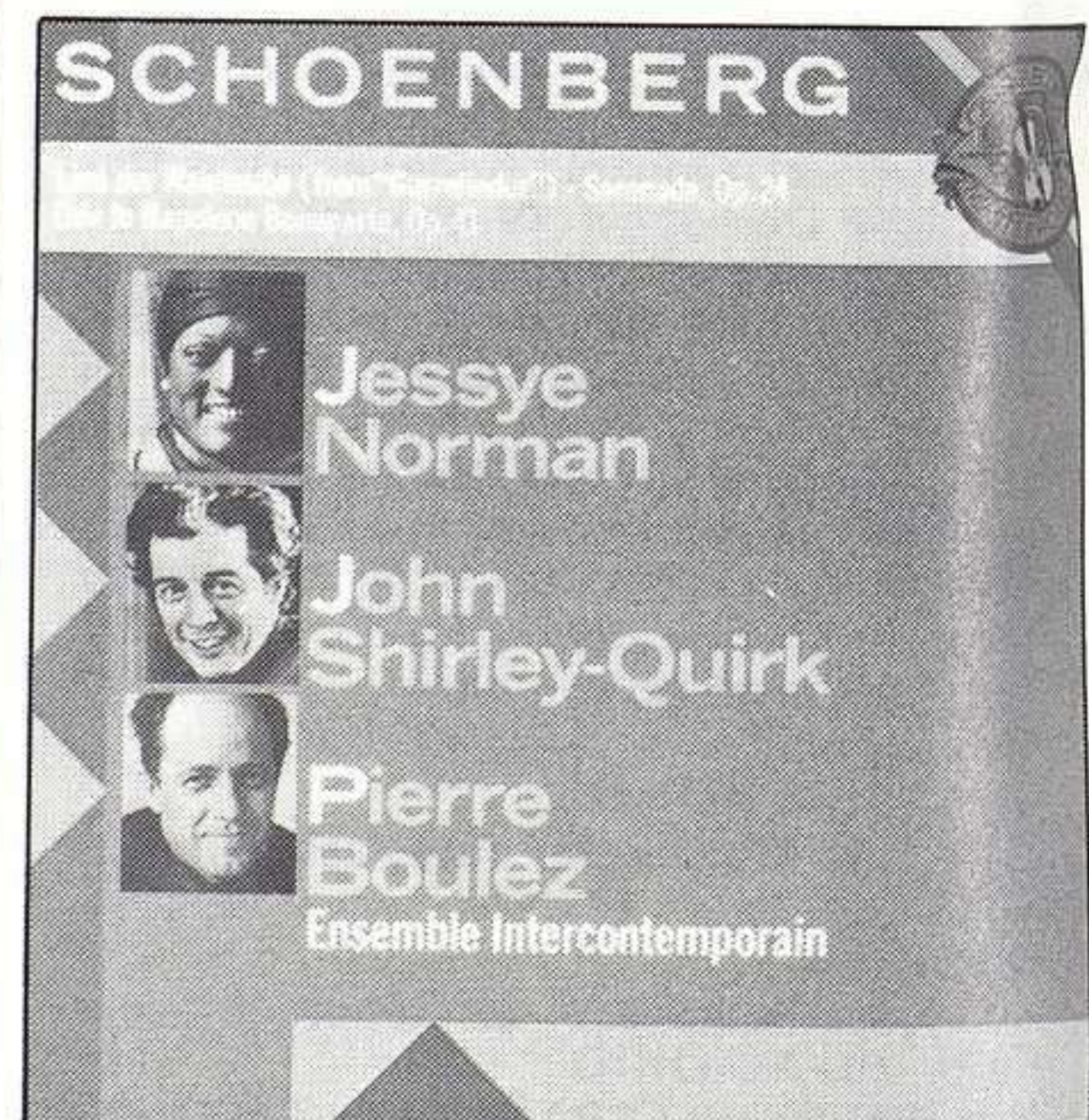
**BACH:** 6 Partitas  
 BWV 825-830; 7 Tocatas  
 BWV 910-916  
 Glenn Gould  
 S 79409 - 4 LPs



**MENDELSSOHN:** Elias  
 A. Augér, R. Tear, S. Nimsgern  
 Gächinger Kantorei Stuttgart  
 O.S. de la Radio de Stuttgart  
 Helmut Rilling  
 S 79353 - 3 LPs



**BEETHOVEN:** Las sonatas para  
 violín y piano  
 Zino Francescatti, Robert  
 Casadesu  
 S 77426 - 4 LPs



**SCHOENBERG:** Lied der  
 Waldtaube ("Gurrelieder")  
 Serenade Op. 24; Oda a  
 Napoleón Bonaparte Op. 41  
 J. Norman, J. Shirley-Quirk  
 Ensemble Intercontemporain  
 Pierre Boulez  
 S 74025

**DISCOS DE IMPORTACION - EDICION LIMITADA**

## EL PARO DE LOS MUSICOS

Vamos a referirnos única y exclusivamente a una parcela perfectamente delimitada del problema: al paro de los instrumentistas cuyo objetivo es entrar en las orquestas. Queremos fijar bien esta frontera para que no haya malentendidos: no nos referimos ahora en absoluto a los problemas de la música en vivo y la música grabada, ni a la falta de puestos de trabajo en los distintos sectores de la enseñanza. Sólo a los futuros profesores de las orquestas.

Cualquiera que no esté suficientemente informado pensará que, dado el paro existente en España, las orquestas estarán completas y hasta saturadas y no habrá plazas para los nuevos instrumentistas. Pues bien: no sólo no es así, sino que ocurre exactamente lo contrario: las orquestas españolas nunca tienen sus plantillas completas, y no ven manera de cubrir no ya sus ampliaciones, sino ni siquiera las vacantes que se van produciendo por jubilaciones. En las recientes oposiciones a la Orquesta Nacional quedaron vacantes la mitad de las plazas convocadas, bien por no tener los aspirantes el nivel suficiente, bien por no haberse presentado nadie a determinadas plazas (en las páginas de este número de RITMO encontrará el lector información sobre el tema). A las vacantes que han quedado sin cubrir se sumarán, para el año próximo, las procedentes de jubilaciones y posiblemente las previstas para una ampliación de la plantilla.

Exceso de demanda, no de oferta. Extraño fenómeno parece cuando hay dos millones de parados. Pero no se trata de un fenómeno aislado, sino que lo mismo está ocurriendo en todas las orquestas españolas: hay plazas vacantes —especialmente en la cuerda— que no se cubren por falta de aspirantes o por falta de nivel suficiente. Situaciones semejantes vemos, por ejemplo, en la Orquesta de Euskal Herria, o en la Ciutat de Barcelona. (No cambia las cosas el que, en este último caso, el Ayuntamiento parezca sostener criterios administrativos peculiares). Hay casos en los que parte de esas plazas se cubren de momento con instrumentistas extranjeros, lo cual, podría parecer a primera vista absurdo e injusto, pero que es en el fondo muy lógico. (Los mismos Sindicatos parecen hacerse cargo razonable de la situación). Pues no se trata de paro a secas, sino de paro poco cualificado. O dicho de otra manera: hay demanda de músicos muy cualificados, y no se encuentran los suficientes para cubrir esa demanda. En realidad, esta circunstancia se da en muchos otros sectores del para nacional: parece

que aproximadamente un noventa por ciento del total de la masa de parados está constituido por personas nula o escasamente cualificadas. Atención: el hecho de haber completado una carrera o unos estudios no confiere automáticamente la cualificación, como parecen pensar muchos graduados universitarios, que creen que la mera posesión del título académico debería facilitarles de inmediato un empleo.

Tocamos así el aspecto humanamente más delicado de la cuestión. Un enorme porcentaje de españoles está insuficientemente cualificado. (¡Y no sólo los parados!). Una persona de baja cualificación tiene una baja productividad, y por lo tanto no encuentra fácilmente empleo. El problema del paro se convertiría así en el problema de la cualificación y de la especialización. Sería preciso que se produjese un nivel más alto de conocimientos en los aspirantes a un puesto de trabajo. ¿A qué se debe el bajo nivel existente? Parece que los Sindicatos (como también puede ver el lector páginas adelante) piensan que la enseñanza impartida en los Conservatorios —a causa del excesivo número de alumnos— es deficiente, y que los músicos salen de ellos con una formación escasa. Creemos que esta razón no es decisiva ya que, en realidad, las clases de instrumentos de cuerda y viento no son precisamente las más concurridas. Desgraciadamente, una parte de la responsabilidad por la baja cualificación hay que achacarla a los estudiantes mismos, que muchas veces no parecen interesados. Por otra parte, sin duda, la enseñanza puede ser mejorada. Pero donde no puede radicar la solución es en la mera e indiscriminada creación de puestos de trabajo de bajo nivel. Por ejemplo, en este caso, crear artificialmente orquestas y cubrir todas las plazas con instrumentistas insuficientemente formados. La productividad sería nula, notable el incremento del gasto (con la lógica repercusión en los impuestos), y, a medio plazo —ante la imposibilidad de competir con mejores formaciones extranjeras— se llegaría otra vez a la supresión de esos nuevos organismos.

Nos hemos limitado a apuntar unos hechos, aparentemente paradójicos y contradictorios. Hechos que deberán tenerse en cuenta si se quiere disponer verdaderamente de todos los datos e interpretarlos correctamente para evitar una consideración unilateral y demagógica del paro, y llegar a una solución justa y profunda del problema.

# Cartas

## LA IGNORANCIA DE T. MARCO

Escribo estas líneas a *vuela pluma* momentos después de terminar la transmisión televisiva de **El Oro del Rhin**. Como wagneriano convencido, ya no quiero referirme al sacrilegio de la puesta en escena, en la cual, además de su *modernización*, se falsea descaradamente la situación de los personajes (en la segunda escena, «Donner» y «Froh» aparecen al principio de la misma cuando realmente deberían aparecer después de la salida de «Freya» y de los «Gigantes»).

Pero no es lo antes mencionado lo que motiva este escrito; la causa es únicamente manifestar mi más enérgica protesta ante la supina ignorancia de un señor (Tomás Marco) que tiene el atrevimiento de titularse músico-compositor.

El señor de marras nos ofreció una síntesis argumental tan «sui generis» que no sé cómo calificarla. Después de pontificar olímpicamente que **El anillo del Nibelungo** no es de sus mejores obras (se entiende, de Wagner), fue diciendo las sandeces siguientes: que los «Gigantes», en vez de «Freya», preferían el Anillo (en realidad «Fafner» dice a su hermano, ya al final de la segunda escena; «*créame, más*

que *Freya, nos interesa el oro*»); segunda: en la escena tercera dijo que el yelmo mágico fue forjado por los «Nibelungos», cuando, en realidad, es obra personal y única de «Mime»; tercera: en la misma escena, «Alberic», ante los ojos de «Wotan» y «Loge», después de transformarse en dragón, se transforma ¡en escarabajo! (en realidad se transforma en sapo e incluso lo indicó claramente así la superposición de la traducción); cuarta y quinta, finalmente, como colofón a su desdichada síntesis argumental, se saca de la manga una espada, la cual no quiso ceder «Wotan» a los «Gigantes», y que es enarbolada por el dios, al hacer su entrada en el Walhalla (se conoce que le sonaba algo de *espada* y la metió tranquilamente en el argumento, en el cual no se hace referencia alguna a dicha arma; únicamente en el plano musical se oye su magnífico tema —en el metal— por primera vez, al iniciar «Wotan» la entrada en el palacio construido por los «Gigantes», tema que se repite unos compases después y se oye por última vez antes del tema del arco iris, con el cual termina la obra).

Tiemblo, señor director, al pensar lo que nos depararán las síntesis argumentales de las tres jornadas venideras... GILLERMO MASSOT CAPO (Marratxi, Mallorca).

## RITMO: SORPRENDENTE DESPARPAJO

Soy estudiante, asiduo comprador de esta revista. Tras una temporada no corta de fidelidad y desembolso por mi parte, creo tener derecho a hacer algunas críticas, dejando bien claro que no se critica lo despreciable. Mi impresión general es que RITMO vive cómodamente la circunstancia de ser la única en el precario género de las publicaciones musicales patrias. Creo que se aprovecha de esta situación, y del aficionado que, como yo, no tiene más remedio que hacerse con ella para enterarse de cómo es tal o cual disco antes de comprarlo. No voy a entrar en el hecho de que ésta sea la única revista mensual dedicada a la música (clásica, culta o como quieran llamarla), cosa ciertamente bochornosa. Lo que sí diré es que la manera en que disfruta este indeseado privilegio no me impulsa a calificarla de maravillosa. Para empezar, está ese inefable detalle de que nunca se sepa con certeza su precio, lo que depara saladas sorpresas a la hora de la compra. En octubre costó 275 pesetas, 325 en noviembre y diciembre, 350 en enero, para bajar luego a 325, cotización en la que parece establecerse ahora. En general, el trato que RITMO dispensa al lector es, si no menospreciativo, sí de un sorprendente desparpajo. Sobre todo no informa de muchas cosas con la rapidez precisa. Un ejemplo: la reedición de las sinfonías de Beethoven dirigidas por Klemperer. Esta salió a la calle en enero, y venía anunciada con

anterioridad. RITMO silencia el evento hasta su número de marzo (que se recibe en abril), sin duda para que los aficionados puedan cruzar apuestas sin prisas sobre la estimación que recibirá el acontecimiento. Y la hasta ahora obra maestra del apartado: la entrevista a Helen Donath realizada en febrero del 82 es publicada en enero del 83.

Creo que la crítica discográfica es el mejor servicio que la publicación hace al melómano. Pero a veces aprecio ligerezas, no sólo en la valoración de trabajos, sino en la de personas. Algunos pareceres tienen carácter de sentencia de Tribunal Supremo, que en revisiones posteriores pueden causar mucho desconcierto. Un ejemplo: en el número correspondiente a julio-agosto del 81 se comenta un disco de obras de Bach dirigidas por Trevor Pinnock, concluyéndose que éste no tiene madurez para dirigir. En abril del 82, la lectura que hace el inglés de varios conciertos del mismo autor «*puede catalogarse de antológica*». El señor Trevor Pinnock pasa de aprendiz a maestro. El señor Trevor Pinnock ha madurado en ocho meses. El señor Trevor Pinnock es una aceituna.

Señores de RITMO; me resisto a creer que todas las cartas que lleguen a su redacción lo hagan en el tono zalamero de las publicadas. Tolerar sólo palmaditas en la rotativa no conduce a nada serio, y mucho menos distingue a esa categoría a la que RITMO se arroga pertenecer.— **FERNANDO BARON ESQUIVIAS (Sevilla).**

# Revista de prensa

## RECERCA MUSICOLOGICA

### RITMO y la música contemporánea

Podríamos comentar el hecho de que en un dossier sobre la música catalana del siglo XX aparecido en una de nuestras revistas más importantes (R. Alier: «L'Opera», en «L'Avenç» n.º 31, octubre de 1980), y en un artículo dedicado a la ópera, no haya la más mínima referencia a la creación contemporánea en este terreno (...). Podríamos seguir con más ejemplos. Véase, por ejemplo, la actitud de I Taddei —corresponsales de la revista RITMO en Barcelona— que, curiosamente, el único concierto de la Orquesta «Ciutat de Barcelona» de los celebrados en el curso 1981-82 del que no hicieron comentario crítico alguno, fue precisamente el del Taller de Compositors Catalans celebrado el 21 de noviembre de 1981. (Benet Casablanca, Barcelona, 1982).

## OPERA INTERNATIONAL

### La vanidad de los directores

¿Hasta dónde puede llegar la puesta en escena en la ópera? Esta es una de las cuestiones más frecuentemente planteadas por los lectores. ¿Razones? La indigencia escénica de **El murciélago** presentado en el Palais Garnier y las arbitrariedades de **Los soldados** escenificada por Ken Russell en Lyon. Dos ejemplos que han hecho correr mucha tinta y provocado muchas discusiones (...). Hay directores de escena que trabajan con la música e intentan por todos los medios traducir todo lo que subyace en ella, en el libreto, en el contexto cultural. Y hay otros que no piensan más que en ponerse en primer plano y mostrar sus estados de ánimo o en complacerse en una actitud provocativa, sirviéndose de la música para brillar en vez de servirla humildemente. Grave problema, pues se sirve mucho más al **Fausto** restituyéndolo a su siglo XIX o a **Ifigenia** cubriéndola con los esplendores de Tiépolo que

sumergiéndolas en una Edad Media o en una antigüedad griega de la que Gounod o Gluck no sabían gran cosa. Se asesina **El murciélago** inspirándose gratuitamente en Ophüls y en su **Lola Montes** allí donde Johann Strauss ponía en escena un vodevil; y se asesina **Los soldados** de Zimmermann confundiendo la decadencia de una sociedad y el anuncio del fin del mundo con problemas audiovisuales que están —es verdad— de moda en este momento. ¿Cómo no va a perderse el público en esta confusión? Que Richard Foreman sea un apasionado de Lola Montes es cosa suya y no de Strauss. Y que Ken Russell tenga una necesidad demencial de provocar —como hemos visto siempre en sus películas— es admirable, y admitimos su exhibicionismo, pero no en **Los soldados**. (París, abril 1983).

## REVISTA DE FOLKLORE

### La polémica del folklore

Se podrían resumir en dos (...) las teorías fundamentales sobre la lírica popular (...). J. Meier, con su **Rezeptionstheorie** asegura que

el pueblo es incapaz de crear, a lo sumo recrea un tema o lo desarrolla, pero siempre basándose en un arte culto. Así, se toman fragmentos, ideas o notas musicales de una obra original, que se aclimata y acomoda a un nuevo tipo de auditorio: el rural. Meier llega a demostrar en 1909 que 1.700 canciones populares alemanas proceden de una fuente culta (...) Götze, Naumann, Prah, y un buen número de estudiosos consideran todo el caudal popular como un arte de segunda clase; algo así como el eco de un verdadero arte. El pueblo no ha creado por sí mismo y se ha limitado a copiar o imitar.

De otro lado, los folkloristas de tradición romántica, que consideran la obra nacida en la ciudad y llevada al campo como una traición a la originalidad popular, observan con reservas este tipo de creaciones, y suelen eludir las a la hora de publicar los resultados de sus investigaciones. Se preocupan de eliminar todo tipo de material que no les parece **auténticamente** popular. Obsesivamente rechazan lo que no emerge directamente del pueblo, a cuya devoción dedican horas de estudio y los mejores elogios. (Valladolid, marzo 1983).

# Visión de Agustín González Acilu como un centauro

Por Javier Monjas

*«Aún no hace cien años que, en muchos lugares de Francia, existía la ignorancia de creer que con dar el alma al diablo, a base de unas ceremonias tan crueles como fantásticas, se podría obtener de ese espíritu infernal, todo lo que se deseara».*

Marqués de Sade

*«En tanto que sea posible, a efectos naturales del mismo género hay que asignar causas del mismo género».*

Isaac Newton

*«¿La luz es de los dioses o es la luz un dios?».*

Antonio Colinas

Agustín González Acilu no es un divo, mas bien pudiera serlo porque siempre sabe lo que va a hacer dentro de dos o tres años. Sin embargo, sus conocimientos premonitorios no le vienen de frecuentes viajes al Oráculo de Delfos, ni de una intuición sibilina, ni de la práctica de ritos teúrgicos, ocultistas, mánticos o goécicos, qué va; en Acilu, lo cabalístico de algunos músicos que invocan signos en las nubes que pasan o que recorren El Retiro en las noches de luna llena, con el cabello despeinado y turbulento si la noche es tormentosa, y poemas de Hölderlin bajo el brazo, —músicos que ya no se estilan, ya sé que no se estilan—, lo cabalístico, digo, se transforma en lo cabal, lo cierto, lo meditado con profundos mesarse de glándulas e incluso lo filosofado.

Sin embargo, su música cabal tiene también algo de cabalística, que es una forma arcaica de hacer ciencia, aunque un tanto misteriosa y esotérica. Cuando se sienta a componer en su mesa verde, saca todos los preceptos de su armario



Fotos: Paco Tur.

Donde se refiere la transfiguración temprana de Bach en la iglesia de su pueblo, el imposible amancebamiento de ciertas suyas óperas y la manera de sujetar los caballos del entusiasmo, que es vana pasión de jóvenes músicos.

de siete llaves y los coloca delante de sí muy cuidadosamente, del más reciente al más antiguo, por otra parte no muy antiguos, porque son todos suyos, los que se ha ido haciendo y aún otros que duermen el sueño de los justos porque «ya no le valen». Por otro lado, su estudio conserva, —y yo diría que exalta—, el viejo espíritu romántico del desorden y la pereza de los objetos, que Bécquer decía que era una pasión de dioses, o sea, que así debía estar el Olimpo, un poco sucio.

Acilu es además un músico semiológico, lo cual no es lo mismo que semiológico, pero por ahí, como se verá, andan también los tiros. Por último es dialéctico, tan dialéctico que aparte de encontrar dialécticas por todas partes y relaciones, hace de su vida una continua dialéctica y, conscientemente, pasa de la tesis de sus obras y su trabajo, a la antítesis de retiros temporales en el monasterio de Leire, y no hay que ver misticismos encubiertos, sino sólo el relax, sólo la callada quietud de los cipreses y el murmullo de las fuentes, «recargar las baterías» como él dice.

## Acilu había fundido todos los ídolos que sus compañeros de generación adoraban en los tiempos del éxodo.

Cuando deciendo de la semiótica a mostrar a este cronista unos textos, —que no encontré—, por un momento abandona su cuadriculado mundo orgánico que, como un plan quincenal, constriñe el devenir de sus creaciones, y embiste al desorden con ímpetus renovados progresivamente, en acecho expectante se afana ante una búsqueda entre ilusionada e ilusoria, contradictoria como una entelequia, lo siento no lo encuentro, es una faena, atacando su orden libérrimo que se resuelve en una inexpugnable complejidad de cajas repletas de discos nunca hollados, —ni aún presentidos—, papeles misteriosos con anotaciones crípticas, libros antiguos, cintas, velos, más papeles reunidos en más cajas de Aguilar de Campoo y ese polvillo negro y ciudadano como un acta del caos, levemente estremecido en desigual combate.

Por el contrario, la sala donde tiene lugar la entrevista es espaciosa, iluminada, con un canario gorjeante, un cuadro de pintor amigo, y un mapa antiquísimo, tan misterioso como el de Piri Reis; y en la estantería un busto de Beethoven, de esos fabricados en serie, que

mira durante toda la conversación con un rictus huraño y un poco malhumorado, ciertamente escéptico y desconfiado ante estos jovencitos díscolos.

### DE LA TRANSFIGURACION MAJESTUOSA DE BACH

Agustín González Acilu nació en 1929, en Alsasua, que es la encarnación más euskera de Navarra. A los once años ya tocaba el clarinete en la banda de su pueblo, dirigida por Luis Taberna, y que en los años cuarenta era su única realidad tangible y cercana a la música. «Yo voy intuyendo algo en la música, no a través de la banda, porque en ella no se tocaba más que músicaailable, pero sí en la iglesia donde se tocaba a Bach. Mediante mi sensibilidad comienzo a entrar en la profundidad de la propia música, en ese equilibrio perfecto entre lo técnico y lo humanístico como sólo la música de Bach posee».

«Veamos por ejemplo el Barroco, desde El clave bien temperado hasta hoy; creo que la música, a nivel técnico, se ha ido haciendo poco a poco más fácil». Le hablo de Ortega y de la deshumanización del arte; entonces se rebulle en su silla, medita durante unos instantes y exclama: «Pero es que el hombre es incapaz de hacer algo que sea inhumano. No sé en qué contexto lo diría pero yo pienso que nada es inhumano; es imposible».

«Yo voy al colegio, —público, naturalmente—, hasta los catorce años. Después entro a trabajar en la fundición de hierro donde trabajaban mi padre y mi hermano, precisamente la jornada del desembarco en Normandía. Allí permanezco hasta los años cincuenta en que ya me toca venir a la mili. En ese período de tiempo sigo tocando en la banda, sigo soñando con la música, pero soñando con algo que no sabía que existía, vamos, que no conocía ni tan siquiera los medios para ser músico».

«Por supuesto, el instrumento no me interesaba ya entonces. Yo intuía por detrás una forma de humanismo más serio, algo que no fuera músicaailable, porque todo el mundo entonces, al decir música, sólo pensaba en la música de baile. Recuerdo que pregunté a Taberna qué hacía falta para estudiar música y me dijo: "primero tienes que estudiar armonía", ¡Ah!, armonía, armonía... para mí esta palabra de armonía ya fue un... no sé... armonía... de ahí comienza ya una... ¡ah!, armonía».

Cuando llega a Madrid ingresa en la banda de música de Aviación y cambia las tonadas de Concha Piquer por los vientos marciales. Sucesivamente va pasando por las etapas que había intuido entre los diez y los veinte años en un contexto musical ciertamente homeopático. «El ambiente... pffff... habla que quemar las naves y decir: a mí me gusta la música y creo que es lo que debo hacer», ser músico como una obsesión sumulista, andar con la mirada serena un ca-

mino sin retorno. «Comienzo la composición en el año cincuenta y dos, de forma que estoy toda la década de los cincuenta en el Conservatorio hasta terminar en el año sesenta».

«Para nosotros, unos diez o quince individuos, fue muy importante el Aula Pequeña del Ateneo donde, a partir del año 58, se mueven mucho por ejemplo Ruiz Coca, en un tiempo en el que Ramón Barce y Luis de Pablo empiezan a buscar información de lo que estaba pasando en Europa, —y todo ello en el 58, cuando yo cursaba el segundo o tercero de composición, y contrapunto y fuga. Yo sabía que lo que estaba haciendo nada tenía que ver sonoramente con lo que escuchaba, Stockhausen, Ligeti. Pero en el fondo lo que a mí me parecía que no tenía nada que ver, luego resultó que tenía que ver y me alegro de ello».

Desde que Bach se le había transfigurado en la cúpula de la iglesia, bajando majestuoso rodeado de querubines teñendo resplandecientes lirras, Acilu había fundido todos los ídolos que sus com-





pañeros de generación adoraban en los tiempos del éxodo, que así pretendían algo exóticos. Su pasión monoteísta por Bach proviene de «ese equilibrio perfecto entre lo técnico y lo humanístico» que pone en la cúspide de su jerarquía de valores. Su evolución iba un poco a contrapelo, en solitario, desdénando con la mirada un justo altiva la apoteosis de lo moderno que inflamaba el pecho de sus amigos. Hay un sentido de Acilu de la propia singularidad, una consciente noción de su particularismo evolutivo, de su irrepitibilidad en el tiempo y el espacio que justifica algo vanidoso.

«Porque... ¿cuántos compositores actuales, de mi edad, que hubiesen vivido en un pueblo, conocían a Bach? Aparte de que en los años cincuenta se hablaba muy poco de Bach. Para mí es el músico más contemporáneo. No he tenido predilección por ningún otro. Hubo una época de mi generación que la gente estaba con Bartók y Stravinsky... ¡Va-

mos!, yo es que nunca necesité de estas cosas. Por los años cincuenta lo que había era una desinformación total y toda persona desinformada que no tiene ilusión para retomar el camino, combate las cosas. Cuando vino aquí el profesor Becerra en los años 55 y 56 hablando del sistema serial se reían de él. Para mí aquello fue nuevo, pero no emocionante».

### DE LAS INVOLABLES BRIDAS DEL CENTAURO

Sin embargo, esta autarquía conceptual no equivale a los provincianismos intelectuales tan al uso por aquellas fechas en blanco y negro. Acilu cree, en cierta, forma, en el sentido de inexorabilidad que preside el devenir de su obra; con sus propias palabras, se va «topando con la verdad». Es por eso por lo que entre sus inquietudes a la hora de escribir no esté el innovar: «A mí no me preocupa la innovación; la creación es la creación y van surgiendo cosas nuevas aunque a priori no se pretenda ser innovador. Lo que sí me preocupa es que entre el mundo humanístico y la forma de realizar haya una profunda simbiosis».

Este equilibrio no sólo se propone en la interioridad de la obra, sino que se eleva a categoría epistemológica en el mismo acto de su creación. Sin embargo, a la hora de escribir, Acilu no se encuentra sometido a la tensión artística entre lo técnico y lo humano, sino que resuelve la dualidad mediante el aplazamiento de lo humano como lo ornamental a una estructura bien hecha. En otras palabras, el enfrentamiento entre razón e imaginación obliga a posponer en el tiempo la espiritualización de la obra, el latido de la criatura, para después de la construcción perfecta del ingeniero.

Este procedimiento creacional diacrónico es entendido por Acilu como dialéctica, lo que equivaldría a aceptar el juego como incontrolado por una parte y, por la otra, como proceso sincrónico, podríamos decir paralelo, lo que no es cierto en el caso de un músico que primero racionaliza y después, sólo después, imagina. Estas disquisiciones pretendida y pretenciosamente filosóficas no sirven más que para explicar con una claridad más precisa el hecho de que la mesa de Acilu tenga unos aros en los laterales para las riendas y las bridas, aparejos que debe guardar en alguno de los cajones de su despacho tótum revolútum.

«Hay que sujetar los caballos del entusiasmo para racionalizar las ideas; por ejemplo, yo sé lo que voy a hacer dentro de dos o tres años. Además pienso mientras voy realizando, en el contacto con la propia materia, aunque en un principio establezco una imagen de la obra lo más racional posible, para luego adentrarme en ella y romper con mayor libertad; partir de la racionalidad para

llegar a la irracionalidad. Pero una vez dentro de la racionalidad, es necesario romperla, crear unos razonamientos, unos presupuestos que sean inatacables; una vez que creas este mundo racional, se puede echar dentro toda la imaginación que se quiera, porque sabes que estás cubierto en cuanto a un sentido coherente».

Por otra parte, Acilu manifiesta observar una «convicción moral de las cosas» lo que me hace preguntar cándidamente si subyace algún tipo de ética: «¿Ética? Para mí la única ética es la construcción bien hecha, porque en estos tiempos que corren la gente se suele congelar antes de haber llegado».

— Y hablando de congelamientos; ¿no se imparte en los conservatorios españoles una enseñanza un poco académica, tradicional, ciertamente dislocada de la realidad?

— Bueno, en los conservatorios españoles y en todos los conservatorios del mundo. Bien es verdad que en unos más y en otros menos. Sin embargo, los principios cambian muy poco porque todos son iguales; lo que sucede es que hay

---

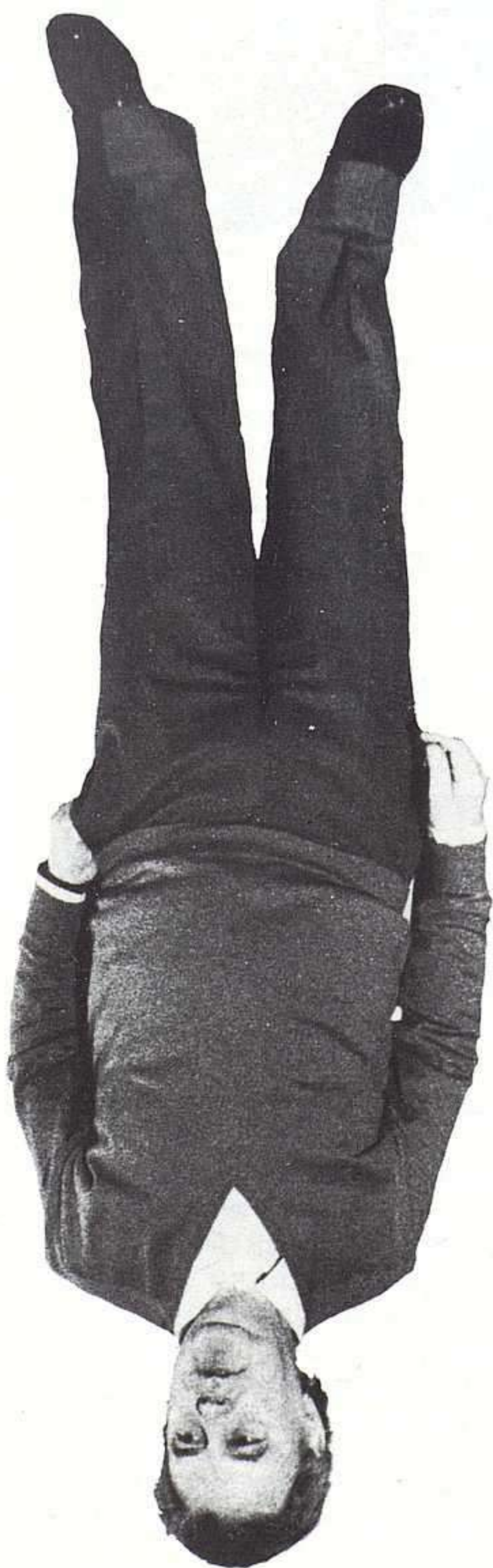
**Hay un sentido en Acilu de la propia singularidad, de su irrepitibilidad en el tiempo y el espacio que justifica algo vanidoso.**

---

que pasar por todos esos comienzos. El alumno debe captar en qué consiste adquirir un estilo. Luego tendrá una estupenda herramienta para evolucionar hacia otros estilos. Nada hay mejor para destruir una sinfonía que antes saber componerla».

### DEL ASALTO DE ACILU EL PALACIO DE INVIERNO

Al poco de concluir su carrera en el Conservatorio, le es concedida una beca por la Diputación Foral de Navarra para ampliar estudios en el extranjero. Después de viajar por varios países, asiste al 6º Curso Internacional de Arte y Cultura en la Fundación «Giorgio Cini» de Roma y es ya en Italia donde comienza a interesarle el campo de la semiología, que marcará profundamente su creación en el sentido de conferir una gran importancia a las obras vocales aunque, de nuevo consciente y deliberadamente, reparta su producción con lo instrumental «al 50%».



Su principal preocupación es que la música no esté controlada por el texto, que es nota característica de la música, tradicionalmente hablando. Su rebelión en contra de la dictadura del significado (del texto) es temprana; pronto asalta el Palacio de Invierno y compone una obra con textos de Bécquer; pero para no supeditar el músico al poeta, pone música a la solapa, lo que hace que Bécquer se aleje con una tos un tanto desilusionada. En la misma dirección, visitando una exposición de serigrafías de Abel Martín, se le ocurre componer una obra. Pero una vez más, para no inducir su música a las serigrafías, no se inspira directamente en ellas, sino que labora únicamente sobre el título de la composición, **Serigrafías**.

Su evolución no puede ser, por tanto, anárquica. Va derivando de una forma consciente de un campo a otro, otorgando a su obra la apariencia de un organismo, donde una cosa es consecuencia de la otra y no sobra nada. Este aspecto de su producción como una progresión ininterrumpida e ininterrumpible tiene una plasmación fonética que puede representar su camino desde lo externo a lo interno. El lema de su escudo nobiliario bien podría tener la siguiente inscripción: BA-DO-SO-LLE-LE-YE-JA-GA, donde, si se fijan, —y lo pronuncia en voz alta—, notarán como el fonema va transcurriendo paulatinamente de lo labial a lo gutural, de la exteriorización a la interiorización, dice.

El problema vuelve a plantearse con la necesidad de exteriorizar la obra compuesta, o lo que es lo mismo, poner en práctica algo que a mí se me antoja como *Teoría del estreno*. Porque no sólo hay que saber componer sino también estrenar y es tan arte una cosa como la otra, en estos tiempos recios donde los nobles escasean, y el navarro compositor tiene una espinita clavada en el corazón por cada obra que no ha estrenado lo cual le hace parecer vagamente una virgen de los dolores de la musiquería en general, con su filarmonía en trance de musirse, pues virgen por no haberse abierto de piernas algunas de sus obras al público y de los dolores porque todo duele, aunque en Acilu, al menos aparentemente, no se dé más que un cierto malestar entre irritado y escéptico, frustrante.

Las dificultades se manifiestan sobre todo al comienzo de su carrera; la gente piensa que, aunque Acilu pertenece a la generación del 51, —y en ella se autoencuadra con seguridad y premura—, ha comenzado a componer después que la mayoría de sus integrantes, lo que hace protestar al maestro de esa opinión y negarlo un tanto melancólicamente: *«Lo que pasa es que hay compositores que en una determinada época tienen más oportunidades de estrenar que otros. El público cree que los compositores nacen cuando estrenan. Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Barce, aquello que hacían lo estrenaban más rápidamente, pero estamos otros que hacemos*



*y no tenemos oportunidades de estrenar. Allí estaba un Bertomeu, un Claudio Prieto, incluso Bernaola, que hacían música pero que no estrenaban».*

#### DE LA VENGANZA DE ACILU

*«Por ejemplo, casi todos los Premios Nacionales de Música de estos años de atrás se encuentran sin estrenar, incluido el mío. En España no ha representado nada un Premio Nacional a la hora de llevarlo al atril. Es frustrante, pero... qué le vas a hacer».*

— ¿Y qué se puede hacer?

— Hay que realizar una revisión de lo que han representado los Premios Nacionales dentro de la formación de los individuos. Ahí tendría su justificación un buen ciclo.

Una de sus obras vírgenes es la **Cantata semiofónica** que es una composición *¡¡¡para sordos!!!* y en la que interviene, junto a un coro de sordos, otro convencional, —es decir, no sordo—, y una orquesta. Lo que en principio parecería la quintaesencia de la virguería en el alambique musical había tenido apalabrado el estreno en el Palacio de Congresos y Exposiciones; pero, a última hora, irrumpieron en los ensayos unos individuos con corbatas y caras serias y preocupadas y dijeron que se fuera todo el mundo, rápido, porque debían discutir no sé qué follones sobre la seguridad y el desarme en Europa. Aunque, en cierta forma, el Palacio de Con-

---

**Es así como los sordos se han quedado sin su concierto y Acilu no ha podido ser el resucitador bueno que les gritara ¡levántate y escucha!, porque de los sordos es también el Reino de la Música.**

---

gresos y Exposiciones, tan coloreado con su pintura de Miró en el frontispicio como un Partenón de dioses menudos, no se ha quedado sin su cantata para sordos porque se dice que allí todo el mundo habla y habla y habla pero nadie oye, como si el espíritu de Acilu hubiera quedado revoloteando cual espectro vengador derramando maná como discea ultraterrena y los señores serios y diplomáticos intentasen una alquimia imposible.

Es así como los sordos se han quedado sin su concierto y Acilu no ha podi-



do ser el resucitador bueno que les grita *levántate* y *escucha* porque ya había dicho una vez que el mundo de los sordos es tan expresivo que tengo que escribir algo, porque de los sordos también es el Reino de la Música y para hacerse entender dibujó en las partituras la esquematización de sus estados anímicos, siempre radicales o sin tintas medias, a saber, alegría/tristeza, optimismo/pesimismo, fiesta/luto, amor/odio, placer/dolor, frío/calor, y toda la corte de antómicos, y digo que dibujó en los papeles, junto a extraños signos, las caras que debían poner, —el coro de sordos—, escritas en la particella, como un gálibo para personas, cincelandos las facces, alegría o serenidad o tristeza pero se han quedado sin su resucitador y sobre ellos se sigue levantando su pesada losa de silencio, comunicables.

No obstante, González Acilu no se arredra por ello. Actualmente compone una obra para órgano y tres trompas y otra para piano, porque ahora atraviesa su etapa de compensación hacia lo instrumental y tiene sujeta con recias cadenas la música vocal o, lo que es casi lo mismo, lo vasco, pues cuando se le pregunta que qué es lo vasco, dígame, por favor, se queda suspenso mirando al vacío, runrunea lo vasco, lo vasco, lo vasco y repentinamente alisa la frente antes fruncida y dice: «*Lo vasco es la palabra. El mayor patrimonio de una persona es su idioma porque es lo único que queda vivo*» como habiendo hallado la esencia de la eternidad o casi.

---

***Se queda suspenso mirando al vacío, runrunea lo vasco, lo vasco, lo vasco, y repentinamente alisa la frente antes fruncida y dice: «Lo vasco es la palabra. El mayor patrimonio de una persona es su idioma porque es lo único que queda vivo» como habiendo hallado la esencia de la eternidad o casi.***

---

Paradójicamente, una de sus obras más conocidas no puede tener una comprensión más universal; el **Himno a las Lesbianas** sobre un poema fonético de Rühm. Dice que hago un análisis del **Himno a las Lesbianas** y predomina: las fricativas... por un instante se detiene, sóbase barbilla y sus dedos mordisqueáse también... ¡ahl éxtasis transparenta

y dice en el séptimo cielo semiológico: ¡coño!... fricativas, fricar, fricare... ¡¡¡res-tregar!!!, delante de sus manos temblorosas por el trance se materializa, primero entre brumas vaporosas, y más tarde nítidamente, la piedra filosofal o el santo grial, y mientras escancia fonemas percibe que se ha encontrado con un simbolismo de los fonemas puros con relación al hecho sexual.

#### **Y DE LA GUERRA CIVIL ENTRE LA CABEZA Y LOS CASCOS**

Es entonces cuando traza una línea debajo de las amantes que no habían dejado de chuparse y lamerse mientras tanto, oh pasión, vedlas froteuristas, renifleuristas y picazistas también, —Sau-ssure mira de reojo, sólo de reojo—, Acilu escribe la composición e impaciente manda a Mercurio con una misiva para la fonetista, Lily Greenham, que es impresionante le digo, si usted la viera y/o la escuchase, cómo llega incluso a mover el vientre dando una significación *física* al poema, ésta tiene amistad con Rühm y la ansiada respuesta llega batiendo, e-fec-ti-va-men-te, arquea la boca con gesto de placidez suprema, yo lo localizo, yo, que soy un ignorante como quien dice en el mundo de la lingüística, llegar a un mundo subjetivo que es pornográfico pero sin hacer pornografía, eureka.

Y esto en la producción para voz, porque en su obra instrumental también va a conceder magnitud suma al aspecto visual en la interpretación, verbigracia, **Entropías**, donde hay un movimiento en el que a los contrabajos les escribo un sonido muy agudo e inmediatamente después un sonido muy grave con reincidencia, unos sonidos que tienen su funcionalidad dentro del discurso musical, y los sufridos músicos se agachan y se estiran, se estiran y se agachan como este cronista imagina que debían hacer, y recuerdo que cuando dirigía los ensayos, Pedro León *se reía*, ¡ehl Agustín, ¡no puedo tocar!, que me hacen reír esos... y todo el mundo se reía y digo: Oye, tú te ríes porque *quiero yo*, eso dije, me dice, apuntándome con el dedo para que me dé más cuenta de que no hay casualidades, faltaría.

Pero a la cabeza de Acilu, como de centauro que es, le resulta difícil en ocasiones controlar el movimiento de sus cascós. Sábese hijo de una nube y algunas veces pierde los estribos y se emociona explicando el esoterismo de alguna grabación suya y, mientras en esto se afana ufano, manotea delante del impasible cassette dirigiendo una orquesta y coros ficticios y fabulosos, con la mirada brillante. También por ser como es, digo, vástago de nube, cuando deposita el lapicero encima de los papeles y sale a pasear con las manos entrelazadas por detrás de la espalda, se deja llevar sin rumbo fijo, como un navío sin timonel, pues, algo le sopla suavemente; entonces camina y camina hacia dónde.

# LA DIFÍCIL SITUACION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA EN LATINOAMERICA

## ENTREVISTAS CON MARLOS NOBRE Y HUMBERTO QUAGLIATA

Desde hace unos años Latinoamérica está viviendo una verdadera crisis a nivel musical.

Crisis que no sólo afecta a compositores e intérpretes sino que está dando como resultado una involución cultural en países que poseen una rica trayectoria en este campo y con una herencia musical muy significativa, pero en la mayoría de los casos desconocida.

Para poder conocer un poco más a fondo esta problemática hemos entrevistado a dos figuras que por su preocupación acerca de esta situación resultan de sumo interés sus puntos de vista. Ellos son el compositor brasileño Marlos Nobre y el pianista uruguayo Humberto Quagliata.

### Por Daniel Stéfani

Marlos Nobre, nacido en Racife (Brasil) en 1939, realizó sus estudios en el Conservatorio Musical de Pernambuco y luego se perfeccionó con Camargo Guarnieri y Koellreutter.

En el año 1963, ganó una beca de la Fundación Rockeller para estudiar con los maestros Alberto Ginastera, Malipiero, Dallapiccola y Messiaen en el Instituto Torucato di Tella, de Buenos Aires. El contacto con estos maestros incentivó su interés por los nuevos medios técnicos y recuerdos expresivos, de los que hace amplio uso en su producción, sin abdicar de un fuerte elemento nativista que imprime a su obra carácter nacional dentro de su estructura netamente vanguardista.

Como compositor, ha obtenido importantes primeros premios en diversas partes del mundo y ha participado en Festivales Internacionales, tales como: Bienal de París, Tribuna Internacional de la Unesco, Festival de España, Festival de Washington, etc.

Ha sido director de música de la Radio Ministerio de Cultura y de la Orquesta Sinfónica Nacional de Brasil.

Actualmente ocupa el cargo de director del Instituto Nacional de Música y es presidente del Comité Brasileño de Música de la Unesco y Miembro del Consejo Internacional de este organismo.

**DANIEL STEFANI.**— Es bien sabido por todos los iberoamericanos y está constatado que, en todas las temporadas de las orquestas sinfónicas de nuestros países, la participación de los artistas latinoamericanos es extraordinariamente pequeña, si tenemos en cuenta la gran cantidad de sus músicos de alto nivel, reconocidos en Europa y Estados Unidos, invitándose a las temporadas de conciertos prioritariamente a artistas de otros continentes y solamente en último lugar se piensa en los músicos latinoamericanos. Me gusta-

ría que nos diera su opinión acerca de este problema en relación a los compositores, que sé muy bien que es aún más grave y las consecuencias del mismo.

**MARLOS NOBRE.**— Sí, efectivamente la situación con relación a los compositores es más grave. En nuestros países no se da a conocer la música de nuestros creadores o bien su representación es mínima y con escaso significado si se la compara con las obras europeas que figuran en todos los programas. Las consecuencias de esta indiferencia son múltiples: nuestra música no se edita, no se graba y no se transmite a través de la radiofusión. En un momento realmente difícil y creo que es necesario reflexionar sobre el problema para poder cambiar y mejorar esta situación.

**D.S.**— Pienso yo que el gran problema es la información y la comunicación entre nuestros pueblos. De la misma forma que desconocemos gran parte de nuestros compositores del pasado, porque despreciamos nuestra herencia cultural, tampoco parece que nos interesa mucho la de nuestra época. ¿Cuáles son las causas a su entender?

**M.N.**— Todo ello radica en la gran desorganización artística de nuestros países, en esa actitud tan típica del subdesarrollo cultural que nace en nuestros propios conservatorios y escuelas de música. En estas escuelas se enseña todo menos nuestra música. Debemos reconocer que la rica literatura pianística latinoamericana es casi desconocida por nuestros pianistas.

**D.S.**— En este punto estoy totalmente de acuerdo, pero no logro entender por qué luego los intérpretes no se interesan por hurgar dentro de nuestra propia producción.

**M.N.**— Muy sencillo, en nuestros conservatorios sólo se ensaña a valorar lo extranjero y luego, cuando un artista se proyecta, teme hacer nuestra música por miedo a que consideren que no es de

calidad. El problema se agrava aún más cuando se trata de la música de cámara y sinfónica; en estos rubros la ignorancia es no sólo total, sino que llega hasta el desprecio.

## SOLO SE VALORA LO EXTRANJERO

**D.S.— Usted, además de compositor, ejerce un papel fundamental en la vida cultural de un país y con un gran peso en la vida cultural de todo Latinoamérica. Entonces, ¿cuáles son las soluciones?**

M.N.— Me parece que es urgente y fundamental crear Centros de Documentación, de Información y Difusión de la música nacional en cada uno de nuestros países. En este caso yo estoy hablando en general, sin detenerme en aquellos (mínimos ejemplos) países que están abocados a estas realizaciones. Pueden o deberían servirnos, de base la Fundación «Donemus», de Holanda; el CBDM, de Bélgica; el Centro de Información del Canadá o la protección que se le brinda a los compositores en Dinamarca y Suecia. Es urgente que se creen en cada país un Centro de Creación Musical que abarque desde nuestra música colonial hasta la actual y que la labor de documentación, archivos, catalogación esté a cargo de profesionales idóneos. Tal como lo expresé en la ponencia presentada al Festival Latinoamericano de Música Contemporánea «Ciudad de Maracaibo», es fundamental que iniciemos de forma urgente esta investigación de

inmediato, porque de continuar por el camino que vamos la música latinoamericana dejará de tener pasado y su futuro será muy incierto.

**D.S.— ¿Pero no han existido en Latinoamérica verdaderos centros de información como los que usted propone?**

M.N.— Sí justamente eso; existieron casos muy concretos, como el **Boletín Latinoamericano de Música**, editado por el Instituto Interamericano de Musicología de Uruguay, hoy desaparecido como bien sabe usted, y que durante mucho tiempo editó innumerables partituras de compositores latinoamericanos. Brasil tuvo el Servicio de Documentación de la Orden de los Músicos y el Instituto Nacional de Música, que en la actualidad se ha convertido en la Escuela Nacional de Músicos, organización que durante años editó la importante **Revista Brasileña de Música**, además de otros esfuerzos en diferentes países. Pero hay que apuntar con pena que ninguna de estas actividades continúa en la actualidad. Todo esto representa un retroceso y la pérdida del terreno conquistado por generaciones anteriores. Hay libros en Brasil que dicen textualmente que nuestras actividades musicales datan solamente del siglo XIX, y las investigaciones del musicólogo uruguayo Curt Lange revelaron las riquezas del llamado Barroco mineiro. El fundamentó ampliamente este descubrimiento, que llenó un período que la musicología brasileña juzgaba musicalmente inerte. Es bien conocida hoy día la rica actividad musical del siglo XVIII en el Estado de Minas Gerais y en las ciudades brasileñas de

Diamantina, Ouro Preto, Mariana y Sao Joao del Rey.

Al igual que en Brasil, otros países latinoamericanos han descubierto en nuestros días la apasionante e intensa actividad musical que data del siglo XVIII, e inclusive aquella que viene de mucho antes. En definitiva: Latinoamérica ya tiene una tradición importante que yace a la espera de un esfuerzo vital y decisivo.

**D.S.— ¿Soluciones?**

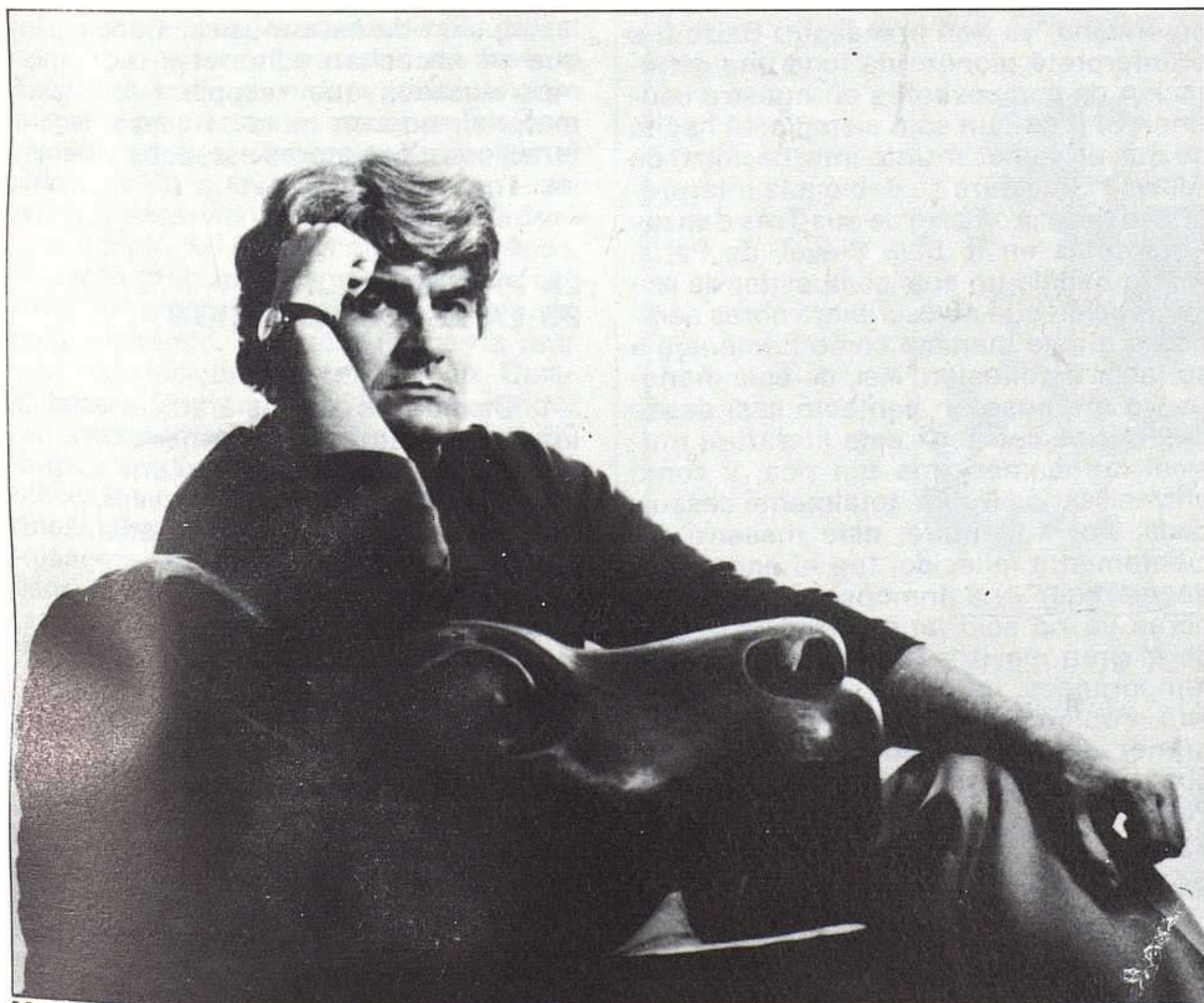
M.N.— En primera instancia, debemos seguir con los encuentros de músicos latinoamericanos. El intercambio de ideas es fundamental. Luego, pensar que la labor a la que se enfrentan las actuales generaciones es inmensa, pero también urgente. En cada país debe crearse un equipo de investigadores para el estudio de toda la documentación musical, la que debe reunirse en un Archivo Nacional de Música. Este debe ser el centro vital de radiación de la investigación, documentación e información y crearía un repertorio enorme para las orquestas, coros y solistas de cada país.

La herencia musical latinoamericana es rica y compleja e incluye la música docta, la tradicional, folklórica y popular, las que participan en una confluencia de factores de distinto origen y que suponen una realidad nueva de cada país. A grandes rasgos, el panorama de nuestra música posee vitales puntos de coincidencia. Todos tenemos el aporte de la cultura occidental, de la negra y de la indígena, con resultados diferentes según la realidad de cada una de nuestras naciones.

## LA META DEL ARTE SE HA PERDIDO

**D.S.— Cabría hacerse aquí entonces la pregunta: ¿qué es la música latinoamericana?**

M.N.— Este es un gran problema para tratar de una forma muy amplia y de difícil explicación. Lo que sí, como punto de partida, debo afirmar, es que lo mejor sería que el compositor joven tuviera la influencia de Ginastera y no la de Penderecky; y la de Villa-Lobos, en lugar de la de Prokofiev. En el arte existe la verdad personal de cada creador, pero partir de ellos significa transitar por un terreno ascendente y seguro, con los aciertos y errores que sabemos que existen. La música nueva acabó por crear fórmulas que están ahogando a la creación. La meta final del arte, o sea la comunicación, se ha perdido; el pueblo nos volvió las espaldas y el papel de nosotros, los creadores, en la sociedad en que vivimos es desolador. No basta que los títulos y la intención de nuestras obras reflejan las inquietudes de nuestros pueblos si la música se limita a presentar fórmulas iguales a las que se utilizan en cualquier parte del mundo. No pretendo que se cree un nuevo nacionalismo, pero sí de iniciar de una vez por todas *nuestra propia etapa* en la música latinoamericana.



Marlos Nobre: «El pueblo nos ha vuelto la espalda».

# QUAGLIATA: AL ESTUDIANTE SE LE ENSEÑA A INFRAVALORAR LA MUSICA CONTEMPORANEA

Con Humberto Quagliata hemos tratado de conversar desde el otro punto de vista, la de un intérprete preocupado hondamente por toda esta problemática.

Quagliata, con sus veintiséis años, ha logrado en los últimos tiempos ocupar uno de los primeros lugares del pianismo sudamericano dentro de su generación. Sus estudios los realiza bajo la dirección de los pianistas Hugo, Balzo, Nybia Mariño y Fanny Ingold, alumnos directos éstos de Rubinstein, Casadesus, Cortot, Ives Nat, Fischer y Claudio Arrau.

En 1976, por concurso de méritos, se le otorga una beca para participar en el XIX Curso Universitario Internacional de Santiago de Compostela, donde trabaja junto a la pianista Rosa Sabater y al compositor catalán Federico Mompou. También trabaja junto a los compositores Rodolfo y Hernesto Halffter.

Su actividad de recitales, actuaciones con orquestas, filmaciones y grabaciones le han vinculado a las principales entidades y organismos culturales de América y Europa, destacando algunas, como la RAI, RTV Española (donde, entre el período de 1979 al 1981, realizó la grabación de casi cien obras del repertorio latinoamericano), RTV Portuguesa, BRT de Bélgica, RTV Suisse Romande, etc. Especializado en el repertorio contemporáneo, ha realizado una gran cantidad de estrenos de compositores españoles y latinoamericanos.

En 1981, es el único pianista sudamericano invitado a participar como solista de Orquesta en el concierto-homenaje al gran compositor argentino Alberto Ginastera, en una co-producción de la RTV Suisse Romande y el Studio de Música Contemporánea de Ginebra, que se llevó a cabo en la Sala Ernest Ansermet.

El pasado mes de enero, ha estrenado con la Orquesta Nacional de España la *Fantasia Castellana*, para piano y orquesta, de Moreno Torroba, obra escrita y dedicada a Humberto Quagliata.

**DANIEL STEFANI.**— Con el maestro Marlos Nobre hemos visto un poco cuál es la situación de los compositores

en América y la poca difusión de sus obras por parte de los intérpretes. Usted es uno de los pocos casos que presta real atención, en primer término a la música latinoamericana de todas las épocas y a la música de vanguardia en general. ¿Por qué esta excepción a la regla?

**HUMBERTO QUAGLIATA.**— En primer lugar, debo afirmar lo que manifiesta el maestro Marlos Nobre de que en los Conservatorios latinoamericanos la música de nuestros compositores importa poco. En mi caso, tuve la gran suerte de trabajar varios años junto a un pianista como el uruguayo Hugo Balzo que, aparte de aportarme invalores consejos técnicos y artísticos, me introdujo dentro del mundo de nuestros creadores a nivel latinoamericano, ya que el maestro Balzo fue el intérprete pionero de toda una generación de compositores en nuestro continente. Baste un sólo ejemplo: el hecho de que el primer triunfo internacional de Alberto Ginastera se debió a la interpretación que hizo Balzo de sus *Tres danzas argentinas* en la Sala Pleyel, de París. No ha habido un solo compositor de esa generación que no escribiera obras dedicadas a este pianista como homenaje a su labor de difusión. Así, de esta manera, yo me puse en contacto casi desde mis inicios con toda esta literatura musical latinoamericana tan rica, y como afirma Marlos Nobre, totalmente descuidada. Por otra parte, este maestro recientemente fallecido, fue el encargado de estrenar una inmensa cantidad de obras ya no sólo latinoamericanas, sino de la gran mayoría de los músicos contemporáneos, como Stravinsky, Gershwin, Poulenc, Prokofiev, Bartok y fue el primer intérprete que hizo conocer la obra completa Mompou en el Río de la Plata.

## NO HAY PUBLICACIONES

**D.S.**— Esta clarísimo que su formación, pues, no se puede encuadrar dentro de la limitada por un Conser-

vatorio, como la que ponía de ejemplo Nobre. Pero existen otros casos, y usted tendrá constancia de ello por los colegas de su misma generación, en que no se atreven a lanzarse con obras desconocidas. ¿Cuáles son las causas, según su opinión, de este fenómeno?

**H.Q.**— En primer lugar, la infravaloración a la que se acostumbra el estudiante; ya desde el Conservatorio y, luego, cuando el intérprete está haciendo una carrera, le interesa atraer al público solamente con las obras *taquilleras* del gran período virtuoso del instrumento, sin importarle en absoluto que él es un intérprete contemporáneo y que debería estar atento a todo lo que acontece a su alrededor. De esta manera, se ayudaría aún más a que el público eliminara tantos prejuicios con respecto a la música, tanto sea de vanguardia como a los nombres no frecuentados de cualquier época en las salas de concierto.

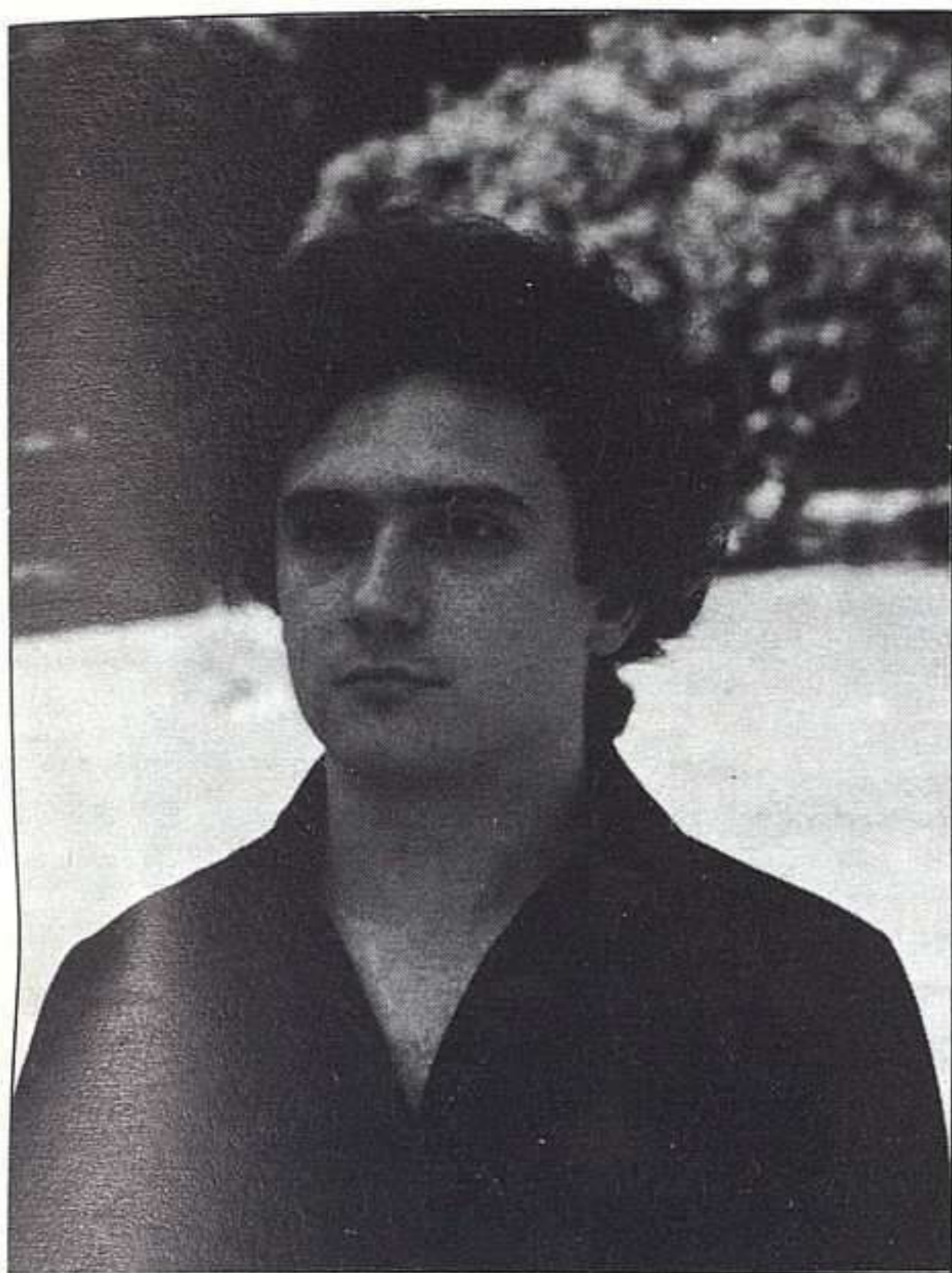
**D.S.**— Este punto es muy lamentable, pues todos sabemos que, por una parte, la enseñanza en Sudamérica de este instrumento es muy buena, la prueba está en los grandes nombres que desfilan por las principales salas y la contrapartida sería esta desprotección por nuestra música. ¿Cuál sería la salida?

**H.Q.**— Son muchos puntos los que hay que atacar. En primer lugar, el estudiante no tiene casi forma de conseguir este material del que estamos hablando, pues no existen editoras que se interesen; los Conservatorios no hacen publicaciones, y los que contamos con materiales de este tipo es, como en mi caso, porque poseemos fotocopias de los originales manuscritos, proporcionados por escasísimos maestros, preocupados por la difusión de esta música. Conclusión: que se necesitan editoriales u organismos públicos que recopilen todo este material, que en muchos casos llega a tener grandes valores estéticos y formales.

## LA PREOCUPACION ES LA ESPECIALIZACION

Otro de los puntos a atacar es el de los Conservatorios. En América, se debería procurar que existiese una asignatura obligada, que se preocupara, por lo menos, de la producción nacional. Solucionada la forma de adquirir este material, se debería estimular a los jóvenes intérpretes con conciertos, festivales, concursos, grabaciones de discos, etcétera, para que logren acercarse con mayor interés a este repertorio.

**D.S.**— Desde el año mil novecientos setenta y seis, en que prácticamente fijó su residencia en Europa, sus recitales, (sin desatender al gran repertorio), demuestran que siempre ha incursionado en el terreno de la música latinoamericana y de vanguardia en general. Mi pregunta se divide en dos partes: primera, si esto significa una especialización, y, segunda, qué inte-



Quagliata: «Es necesaria una asignatura obligatoria de música americana».

res demuestra el público por esta producción.

H.Q.— En primer lugar, se corre el riesgo de que mucha gente te encasille dentro de una especialidad, creyendo que solamente puedes abordar este tipo de repertorio. Te diré que sin preocuparse por la música de mi continente y por la música de vanguardia en general, —que, en definitiva es la música de mi generación—, es especializarse en algo, en este caso sí soy un especialista, y te aclaro inmediatamente por qué. Creo que pianistas hay muchos en este mundo, y el noventa por ciento se mueve dentro de los autores architransitados por generaciones y generaciones de intérpretes. Prefiero durante mi vida, y amando profundamente ciertas épocas como el romanticismo o el impresionismo, dar a conocer a un nuevo compositor que repetir por enésima vez el **Concierto núm. 1**, de Chopin. Mi carrera me exige transitar por el gran repertorio tradicional del piano, exigencia en la cual no me siento nada incómodo, puesto que me da una gran satisfacción interpretar un **Concierto** de Brahms o de Rachmaninov, pero, siempre que se me permita, seguiré esforzándome en dar a conocer al público las creaciones de mis contemporáneos. Creo que el público no acaba de entender que cuando Chopin o Clara Wick ofrecían un recital, estaban haciendo música contemporánea y colaborando en la difusión de la misma.

Si todos los intérpretes se convencieran de esto, los compositores encontrarían muchas más oportunidades de dar a conocer su música. Con respecto a la pregunta que me haces de la reacción del público, te diré que he tenido siempre una magnífica aceptación, tanto sea con el repertorio latinoamericano como con la vanguardia en general, pero si así no fuera, en ningún momento dudaría en continuar con mi meta de dar siempre a conocer a mis contemporáneos.

# Estamos con la gente.



*La gente sale, día tras día, con ilusión a vivir, gente que ahorra con alegría para conseguir.*



*Por eso... Estamos con la gente, nos gusta la gente, la buena gente... Estamos con la gente que vive la vida sinceramente.*

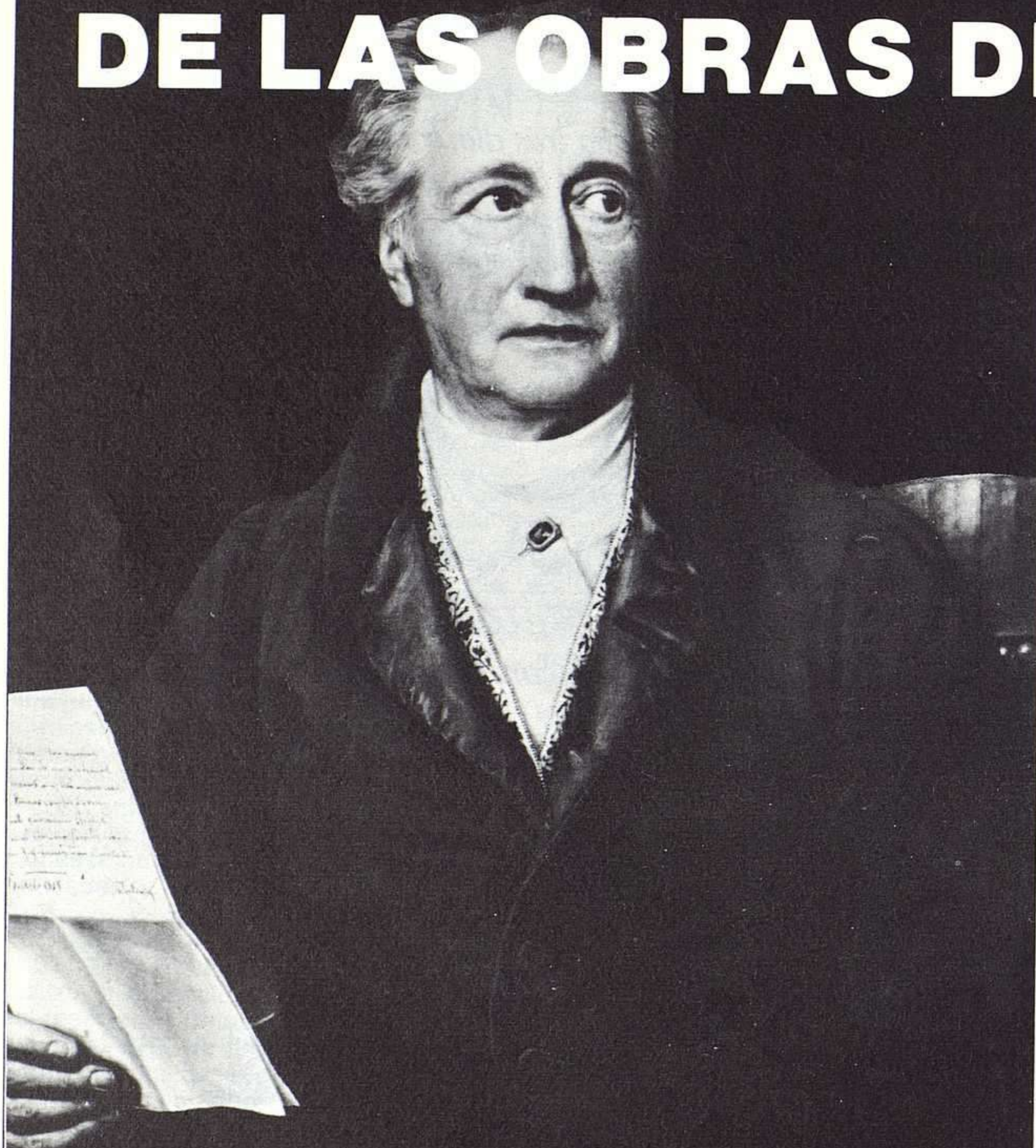


*Estamos con la gente, con toda la gente, la buena gente...*



CAJAS DE AHORROS  
CONFEDERADAS

## LA PUESTA EN MUSICA DE LAS OBRAS DE GOETHE



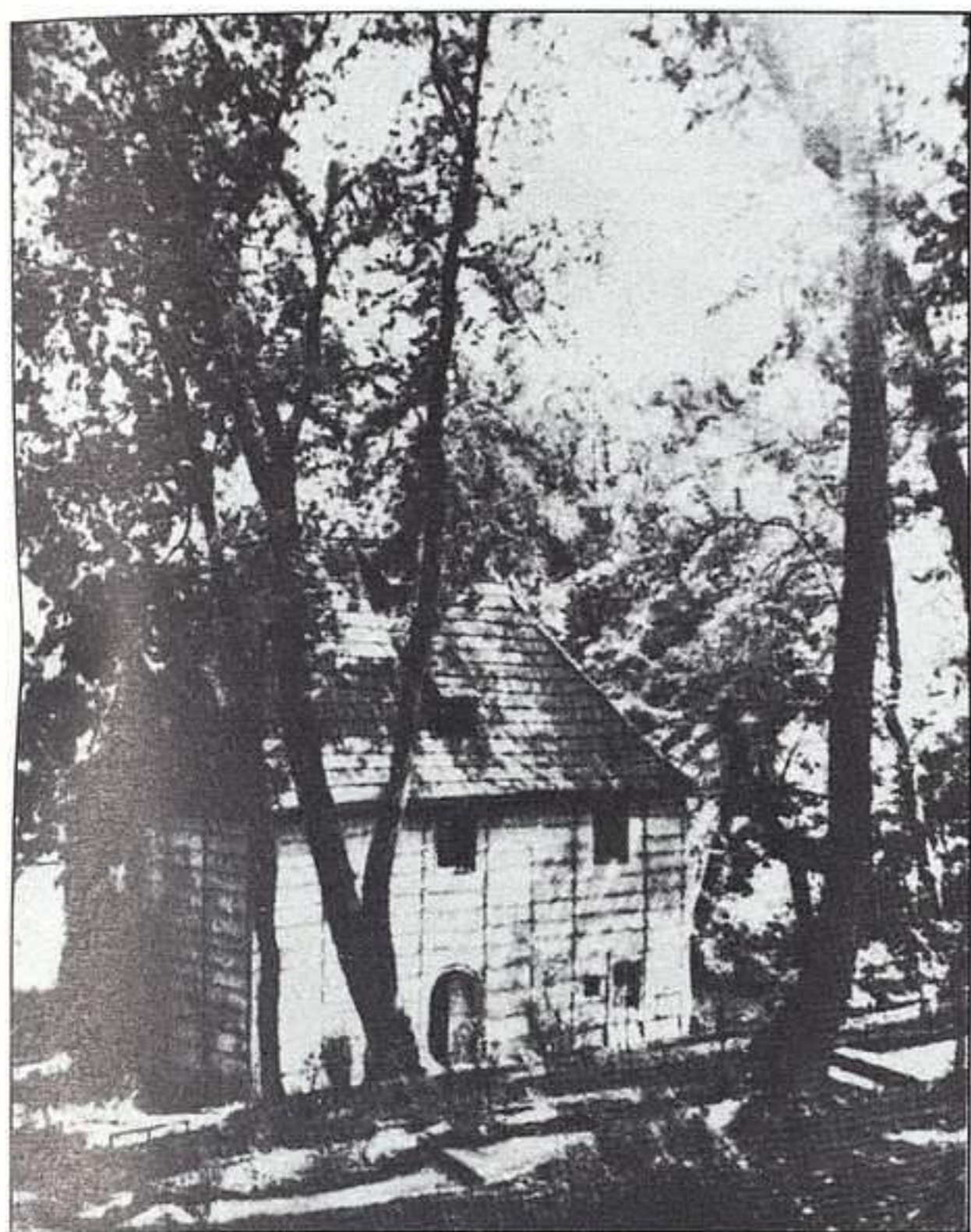
En 1982 se conmemoró el 150 aniversario del fallecimiento de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), quizá el más célebre escritor alemán. Se ha discutido mucho acerca de su posición con respecto a la música, casi siempre de un modo tópico y sin conocimiento de causa auténtico. Así, sus difíciles relaciones con Beethoven o el desprecio —parece ser que provocado por agentes intermediarios— de las versiones musicales de sus obras hechas por Schubert han sido los únicos temas, olvidando la enorme importancia de su trabajo al frente del teatro de la corte de Weimar o su gran admiración por Mozart. Aspectos paradójicos de un artista que han sido analizados profundamente aprovechando la efemérides.

Por Rafael Banús

El problema de crear versos cantables le ocupó durante toda su vida. A veces le llevó incluso a buscar un método paródico, como los «contrafacta» o nuevos textos para melodías antiguas. Su elección de modelos para ellos fueron tanto canciones folklóricas alemanas como corales luteranos, a partir de los cuales parodió poesías de autores alemanes y también ingleses. Estas poesías elevan en algunas ocasiones los textos originales, consiguiendo páginas tan hermosas como el «coro de Pascua» de la primera parte de *Fausto*, escrito en 1801, o el «Coro místico», de 1830, conclusión de la segunda parte de la tragedia.

En los años anteriores a la terminación de *Fausto*, experimentó una búsqueda de balance entre música y texto en una serie de ensayos dramáticos, algunos de los cuales eran dramas hablados con música incidental, y otros, libretos entendidos en el género «Singspiel» (pieza teatral con fragmentos cantados y otros hablados). Cuando se establece en la corte de Weimar (1755) lleva consigo, además de *Fausto* y *Egmont*, los «singspiels» *Erwin und Elmire* (Erwin y Elmira, puesto en música después por Reichardt y Kayser) y *Claudine von Villa Bella* (Claudina de Villa Bella, Reichardt y Schubert). Los versos de estos dramas demandan





La casa de Goethe, en Weimar, donde residió de 1776 a 1782.

música sencilla y popular, y la que hacen compositores de su misma generación, como Reichardt, Kayser y Mozart, muestra el estado perfecto para el poeta. De hecho, la versión de Mozart para **Ein Veilchen auf der Wiese stand (Una violeta estaba en la pradera)**, de **Erwin und Elmire** es un ejemplo del ideal de Goethe de canción estrófica sencilla, además de estar considerado cronológicamente como el primer «lied». Goethe mandó a Kayser componer música para éste y otros «singspiele», así como para **Egmont**. Pero la perfección dramática de las óperas de Mozart hizo que reconociera las limitaciones del otro compositor.

También en Weimar, los estudios preliminares para completar **Fausto** fueron los experimentos con drama musical y el emplazamiento de poesía y coros en la estructura total de la obra. Los ensayos incluían **Lila y Proserpina** (1776), **Triumph der Empfindsamkeit (Triunfo de la sensibilidad)** (1778), **Scherz, List und Rache (Broma, astucia y venganza)** (1784), **Egmont** (1787), versión ampliada, **Die Zauberflöte (2. Teil) (La flauta mágica, 2ª parte)**, continuación de la ópera de Mozart (1794), **Löwenstuhl (La silla del león)** (1803) y **Pandora** (1808). Es característico de todos ellos que en los puntos culminantes de la acción, la canción interviene para otorgar un carácter o situación (Las canciones de Mignon realizan una función similar en **Wilhelm Meister**).

Después de la muerte de Mozart en 1791, muy lamentada por Goethe, resultó claro para él que los compositores menores entre sus amigos no tenían la estatura para escribir una música adecuada para **Fausto**. Lamentó a su amigo Eckermann que el compositor salzburgués no lo hubiera hecho. Mendelssohn, que le visitó repetidamente en Weimar en la década

de 1820, era demasiado joven para hacerlo, como también Schubert, cuyo genio jamás fue lo suficientemente apreciado por el escritor. Beethoven lo consideró dos veces: una, en 1812, después de su encuentro con Goethe, y otra, en 1822, cuando dijo a Rochlitz: «No hay ninguno que pueda ser puesto en música tan bien como él»; pero el proyecto no se completó nunca.

### GOETHE EN LA MUSICA FUERA DEL «LIED» CON PIANO Y DE «FAUSTO»

Ludwig van Beethoven, ferviente admirador del poeta, es el primer compositor importante que se ocupa de una obra de éste. Carl Friedrich Zelter, amigo de Goethe, pero compositor mediocre, no puede quitarle este puesto. Además de numerosos «Lieder», Beethoven compone la música incidental para el drama **Egmont**, Op. 84, terminado en 1788; la

de «Egmont», dos buenos ejemplos de «Lied» con orquesta. Entre 1814 y 1815 compone **Meeresstille und glückliche Fahrt (Calma en el mar y viaje feliz)**, Op. 112, y pieza coral sin apenas carácter.

Por estos años utiliza también páginas de Goethe uno de sus lectores más apasionados: Franz Schubert, cuya mayor aportación en este sentido hay que buscarla en los «lieder». No obstante, hay que citar la ópera incompleta, con carácter de «Singspiel», **Claudina von Villa Bella**. D. 239, sobre una comedia de Goethe de 1774. Compuesta en 1815, su estreno tuvo que demorarse hasta 1978, a pesar de su curiosa belleza. En **Gesang der Geister über den Wassern (Canto de los espíritus sobre las aguas)** D. 704, con una gran economía de medios —coro masculino, dos violas, dos violonchelos y contrabajo—, consigue una enorme adecuación al texto escrito por Goethe en 1779, así como una perfecta plasmación unitaria de una atmósfera muy concreta. Tras su



«Las penas del joven Werther», dibujo de Johann Daniel Donat.

obra de Beethoven data de 1810, y se compone de diez números: obertura, dos «Lieder», cuatro intermedios, la música que representa la muerte de «Clärchen», un melodrama y la sinfonía del triunfo. El argumento, relativo a la sublevación de Flandes contra España, no es ajeno a los ideales beethovenianos. En esta obra se puede ver un precedente de su ópera **Fidelio**, aunque posee una mayor carga de clasicismo. Es curioso comparar la sinfonía del triunfo con la parte final de esta ópera para ver cómo es expresada la liberación. Hay que destacar también por su belleza las dos canciones que interpreta «Clärchen», la prometida

estreno en 1821, un crítico la calificó como «un cúmulo de todo tipo de modulaciones y desviaciones musicales sin significado, orden ni fin». Tal vez por ello hoy resulta de una gran modernidad.

Felix Mendelssohn, alumno del citado Zelter, compone la música para una pequeña obra destinada a su maestro, **Die erste Walpurgisnacht (La primera noche de Walpurgis)** Op. 60 (1832), sobre una obra quizás pensada desde el principio como fondo literario a una partitura. Mendelssohn, gran aficionado y recreador de temas fantásticos —ahí está su **Sueño de una noche de verano**—, realiza una magnífica partitura sobre una de las



Hector Berlioz (1803-1869).

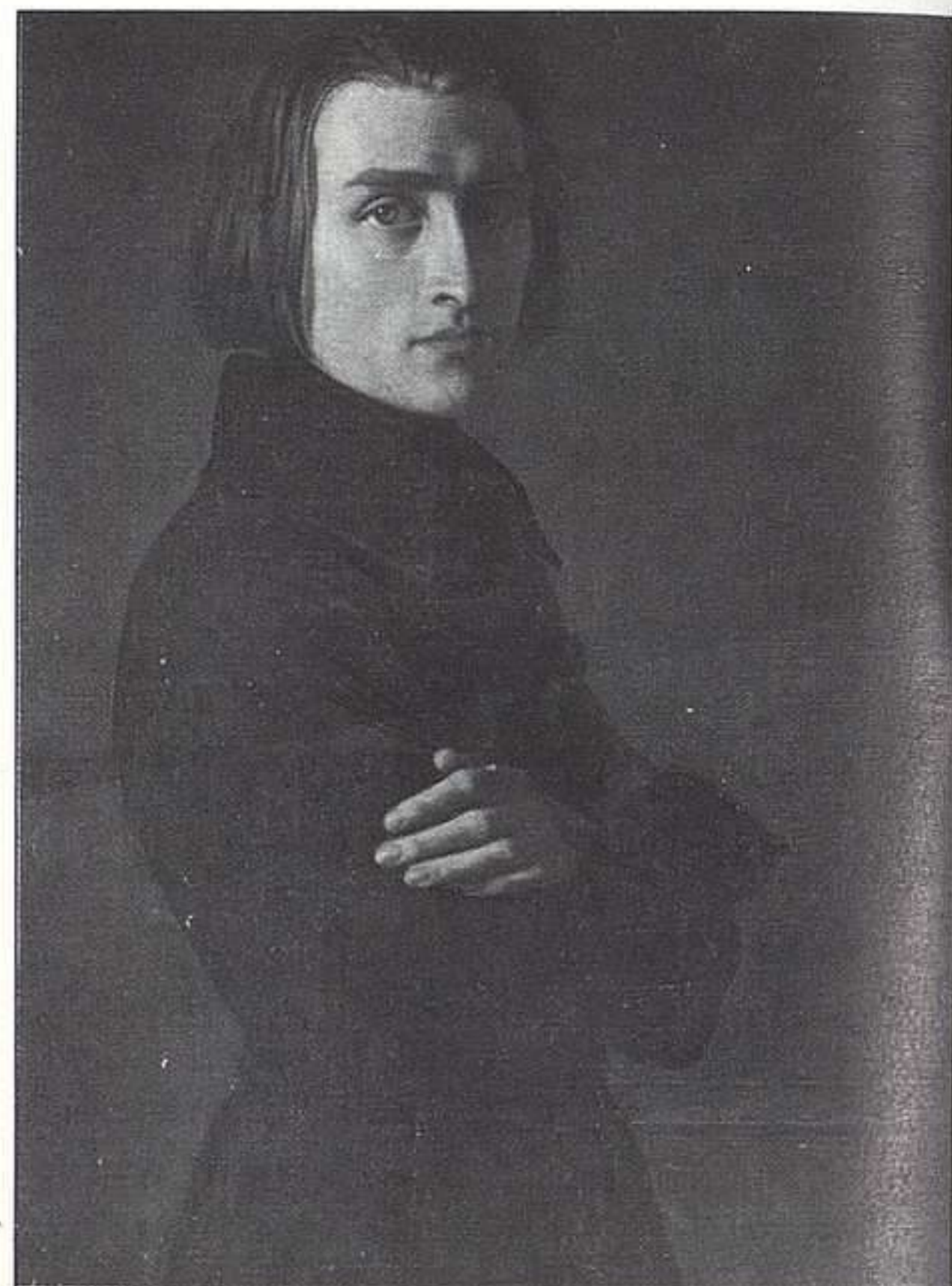
escasas obras humorísticas de Goethe (en la que pueden ser hallados también rasgos comunes a ciertas escenas de **Fausto**). El tema (unos druidas asustan a los cristianos mediante unas figuras que éstos confunden con el diablo) y la forma (una balada para solistas, coro y orquesta más que un oratorio pagano, como también se le ha denominado) la convierten en una obra bastante atípica dentro del Romanticismo musical. Mendelssohn se inspiraría también en Goethe para su obertura **Mar en calma y viaje feliz** (1828-32), una versión orquestal más convincente que la coral de Beethoven. Entre sus muchas páginas corales me gustaría citar **Auf dem See (En el lago)**, una perfecta plasmación dinámica y rítmica de una ballísima poesía, perteneciente al Op. 41.

Robert Schumann utilizó temas de Goethe para sus **Escenas de Fausto**, que veremos en el siguiente apartado, **Requiem por Mignon**, Op. 98 b y su obertura **Hermann y Dorothea**, Op. 136. La segunda toma textos de **Wilhelm Meister**, concretamente de su primer libro, **Lehrjahre (Años de aprendizaje)** (1796), y está inmersa en el mismo clima de los numerosos «lieder» del compositor sobre el tema; hay que destacar, no obstante, su disposición semejante a la de otros oratorios —cuarteto vocal, coro y orquesta— y la utilización de un texto no religioso. Johannes Brahms realiza una serie variada de obras: **Rinaldo**, Op. 50 (1863-68), cantata para tenor, coro masculino y orquesta, sobre un poema acerca de la liberación de Jerusalén escrito por Goethe en 1811, y de la que se ha dicho que constituye la aportación de Brahms más cercana a la ópera y que, pese a su interés, resulta excesivamente declamatoria;

**Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta**, Op. 53, (1870) de un fragmento de **Harzreise im Winter (Viaje al Harz en invierno)** (1777), página incomparable, una de las más logradas uniones de texto y música. Dividida en tres partes, es un ensayo sobre la misantropía y la desesperanza que concluye con una invocación religiosa. La música, como he dicho, refleja paulatinamente el desarrollo interno del poema. Es quizá una de las páginas sobre Goethe más logradas. Brahms puso música también al **Gesang der Parzen (Canto de las Parcas)** en 1882, final del acto IV de **Iphigenie auf Tauris (Ifigenia en Táuride)**, escrita en 1787, buen ejemplo de la calidad de la producción coral del compositor.

En la Opera Cómica de París se estrena en 1866 la más ambiciosa de las composiciones sobre la novela **Wilhelm Meisters Lehrjahre**: la ópera **Mignon** de Ambroise Thomas. La complicadísima trama argumental de Goethe, el carácter de la ópera francesa de la época y el poco interés de libretistas y compositor por adentrarse en el mundo reflexivo del escritor hacen que entre ambas exista un abismo. Como dato anecdótico, el personaje central, que moría en la novela, sobrevive en la ópera. El producto, pues, es independiente de la base literaria, posee belleza, pero resulta excesivamente largo.

Otra realización francesa, **Werther** de Jules Massenet (1892), puede considerarse como el caso contrario. Si Massenet es considerado como el prototipo musical de la burguesía francesa, su traducción de **Die Leiden des jungen Werthers (Las penas del joven Werther)** (1774) es la



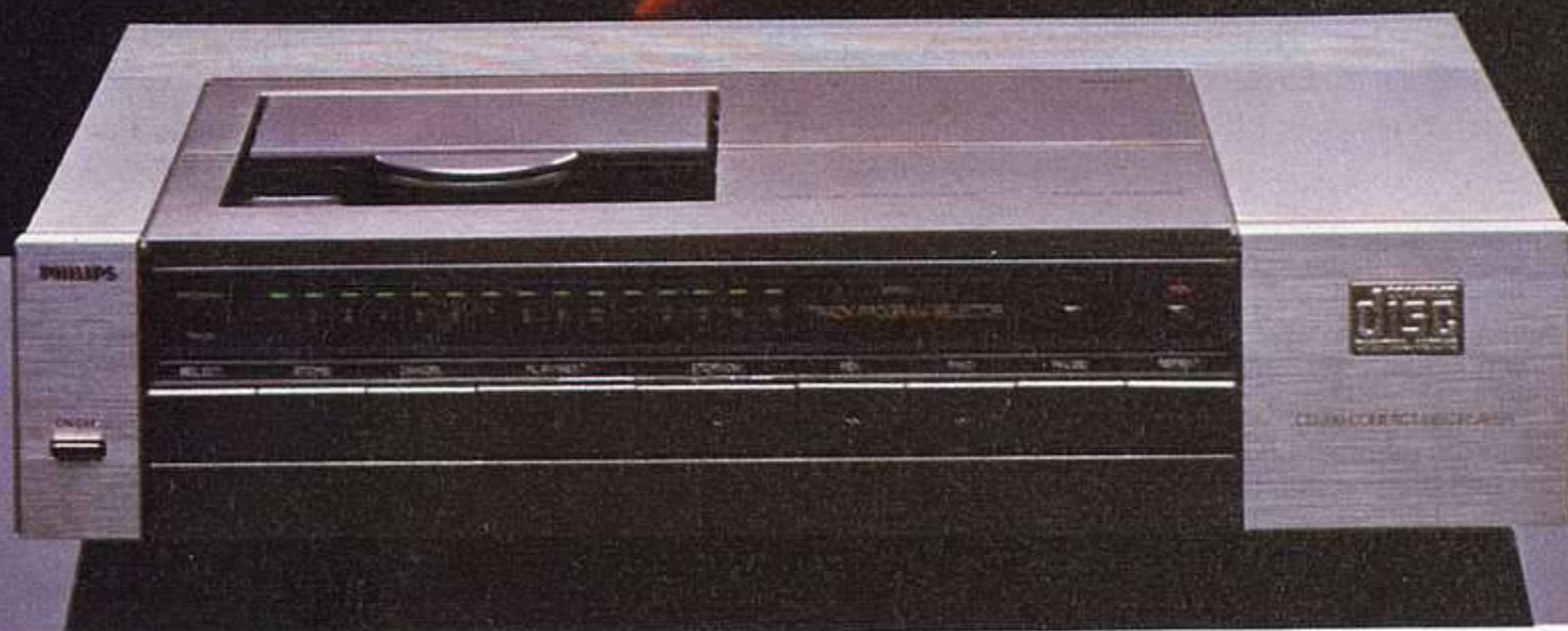
Franz Listz (1811-1886).

gran interiorización del personaje que se rebela contra su alrededor, resultando una obra de un gran intimismo. El personaje femenino de «Charlotte» resulta más autónomo que en la novela. El aspecto ideológico-filosófico del libro no es tratado por Massenet con la suficiente profundidad. No obstante —y creo que la cada día más frecuente presencia de esta ópera en el repertorio lo apoya—, en mi opinión se trata de la obra más lograda del compositor y un título básico dentro del teatro lírico.



«Fantasía sobre Fausto», de Mariano Fortuny.

# EL SONIDO DEL FUTURO.



## EL NUEVO SISTEMA DE REPRODUCCION DEL SONIDO

El Sistema Compact Disc es el avance más revolucionario hecho jamás en audio. Un reproductor de Compact Disc, de apariencia similar a los componentes conocidos de Alta Fidelidad, pero con tecnología completamente distinta, reproduce por medio de un rayo láser la información contenida en un pequeño disco metálico de 12 cm. de diámetro que admite hasta una hora de música, en una sola cara. Philips incorpora de este modo al mundo del audio la más avanzada tecnología espacial, brindando un sonido puro, perfecto, y para siempre.

### LAS VENTAJAS DEL SISTEMA COMPACT DISC DIGITAL AUDIO

EL SISTEMA	
Lo más avanzado en reproducción sonora	
Protección eficaz contra suciedad y rayaduras	
Sin desgaste alguno del disco	
Sencillo y de fácil manejo	
Conectable a cualquier amplificador de alta fidelidad	
Disco de reducido tamaño	
Hasta 60 minutos de sonido estereofónico continuo	
Standard Mundial	
EL SONIDO	
Excepcional relación señal - ruido	90 dB
Gama completa de las frecuencias de audio	20/20.000 Hz
Nivel de distorsión despreciable	0,005%
Separación completa de canales	90 dB
Ausencia total de ruidos	
Insensible al microfonismo, golpes y vibraciones	
Mantiene calidad por tiempo indefinido	
Gran margen dinámico	90 dB.



Para más información, dirigirse a Philips Ibérica S.A.E. División Audio. Martínez Villergas, 2. Madrid-27

# PHILIPS



Para terminar me gustaría citar a otro compositor, Paul Dukas, autor del célebre scherzo sinfónico **El aprendiz de brujo** (1897), plasmación musical de la balada homónima escrita en 1797, obra justamente célebre, que se desprende de su origen literario para convertirse en una obra que desarrolla su argumento a un nivel exclusivamente musical e independiente.

### «FAUSTO» Y LA MUSICA

Junto a la enorme cantidad de «lieder» con texto de Goethe, el otro aspecto verdaderamente rico es su obra más célebre, **Fausto**, dividida en tres partes: **Urfaust (Protofausto)** (1773-75) —que no se utiliza nunca musicalmente—, y las partes primera (1808) y segunda (1832) de la tragedia. Las más utilizadas son la primera y el coro místico de la segunda.

La primera obra que aparece sobre el tema es la ópera de Louis Spohr **Faust** (1814), con un argumento incongruente. Después vendría la de Adolphe Adam sobre el mismo título (1833), seguida por una obertura de Richard Wagner que data de 1840, una composición que no deja de tener interés, más por el nombre del compositor y por ser una obra atípica dentro de su catálogo, que por sus cualidades, entre las que puede destacarse el aliento juvenil.

A continuación vienen varias obras más conseguidas, empezando por **La Damnation de Faust (La condenación de Fausto)**, Op. 24 (1846), leyenda dramática entre el oratorio y la ópera, siendo, parcialmente, las dos. El carácter fáustico, a pesar de realizarse por medio de la notable traducción francesa, es bien expresado por Berlioz, aunque no en toda la obra se manifiesta su gran talento por igual. Es curioso el dato de que «Fausto» se condene, aunque proviene de la leyenda medieval. Los momentos más hermosos son los destinados a «Margarita», que canta dos romanzas que pueden colocarse entre lo más logrado de Berlioz. El personaje de «Mefistófeles» es —como será luego también en la ópera de Gounod— sutilmente divertido. La mezcla de estilos y fragmentos sin cohesión —por ejemplo, la famosa **Marcha húngara de la coronación**— hacen que resulte un pastiche, pero sabiamente elaborado, y con un manejo de la orquesta digno de uno de los mejores tratadistas y utilizadores de ella. No en vano Berlioz trabajó mucho en ella, desde las **Ocho escenas de Fausto** de 1828, en las que ya se encontraba el germen de la partitura posterior.

Con la citada obra de Berlioz, la otra composición que refleja más fielmente la primera parte de la tragedia de Goethe es **Escenas del Fausto de Goethe**, escrita entre 1844 y 1853 por Robert Schumann.



Goethe a los 77 años. Dibujo de Ludwig Sebbers.

Para ello tiene una clara ventaja sobre Berlioz: la utilización directa de la obra original. Sus escenas tampoco logran una unidad —ni estilística ni cronológica respecto al libro—, pero hay en ellas un gran aliento romántico, en este caso alemán. Schumann intenta adentrarse con mayor profundidad en la filosofía fáustica, como lo prueba el que ponga música también al **Coro místico** de la segunda parte, resumen y solución del problema metafísico. Pero el Romanticismo alemán no resulta tan violento como el francés para dar una versión plenamente convincente del problema. Nos encontramos, pues, con dos obras muy hermosas —aunque la de Schumann se escuche muy raramente— y muy ligadas a la obra, aunque no puedan dar una traducción musical plenamente válida.

En este sentido, la ópera de Charles Gounod **Faust**, con libreto de Barbier y Carré —también autores del de **Mignon** de Thomas—, estrenada en 1859, no puede entrar en una discusión semejante. Con ella ocurre algo parecido a **Mignon**, aunque el resultado es muy superior. En ella encontramos huellas de Gounod como un muy buen autor de música religiosa —Coro de los ángeles en el acto I, de gran sencillez y sensibilidad—, fácil melodista —sus arias de los tres protagonistas son muy hermosas— y, sobre todo, capaz de ofrecer un espectáculo completo al público de su época —no olvidemos su ballet ni el coro de soldados—. A diferencia de Thomas con la ópera citada, Gounod intenta acercarse al tema —que lo consiga en otra cosa—, para lo cual estuvo estudiándolo durante veinte años. La obra definitiva es una golosina con regusto a problemas existenciales.

Franz Liszt no podía sustraerse a un

tema que cuadraba tanto con él, y así, tras un largo proceso, concluiría en 1857 la **Sinfonía Fausto**, estructurada en tres movimientos relativos al trío protagonista, concluyendo con un coro final, nuevamente el «Coro místico». El carácter programático lisztiano, iniciado con los poemas sinfónicos, proporciona una unidad global dentro de una gran riqueza expositiva y temática. Esto quizá indique que la traducción musical del **Fausto** de Goethe pudiera conseguirse solamente prescindiendo de las palabras y captando el verdadero sentido de ellas, manejándolas de una manera abstracta. Es una formulación un tanto arbitraria, sobre todo cuando todavía falta la **Sinfonía núm. 8**, de Mahler. Esta sinfonía de Liszt le permite entrar en el gran mundo de este género, donde están Beethoven, Schubert y tantos otros. Anecdóticamente tal vez, no deja de tener su importancia que en 1844 aceptara Liszt el puesto de director del teatro de la corte de Weimar, como había sido antes Goethe.

Un compositor italiano, muy influido por la música germana, especialmente por Wagner, pone música a las dos partes de la tragedia, fundiéndolas en la ópera **Mefistofele** (1862). El autor, Arrigo Boito, escritor también del libreto, realiza una obra densa, de difícil digestión, a veces lograda y otras, en cambio, melodramática, que no ha conseguido un puesto firme en el repertorio, quizá por no pertenecer claramente a ninguno en especial, ni italiano ni alemán. Lo más logrado —quizá excesivamente espectacular— es su «Prólogo», único fragmento interpretado frecuentemente.

Y, para cerrar la segunda parte de **Fausto**, encontramos a Gustav Mahler, que recurre a su escena final para el segundo movimiento de su **Octava sinfonía en Mi bemol mayor** (1906). En la obra llega un paso más adelante que los demás compositores, puesto que une el **Fausto** con el himno mariano **Veni, creator spiritus** (s. IX), que el propio Goethe consideraba una «invocación al genio». La sinfonía —perfectamente analizable mediante el esquema habitual de cuatro tiempos (si bien no separados los tres últimos)— es un inmenso «lied». La composición, muy ambiciosa, termina con el tantas veces citado «Coro místico», en el que se nota claramente la utilización que Liszt había hecho de él en su **Sinfonía Fausto**. Una obra también única dentro de la historia de la música.

Otros autores utilizan también la temática de **Fausto**, bien la de Goethe (**Faust**, Felix Weingartner —1909—; **Faust**, cantata, Nadia Boulanger —1913—), la primitiva de Marlowe (**Doktor Faustus**, Ferruccio Busoni —1916—), la del poeta Nikolaus Lenau (**Dos episodios de Fausto** —1860— y **Vals Mefisto núm. 2** —1881—, Franz Liszt), o la tradición popular (**El demonio**, Anton Rubinstein —1875—).

# Danza

## LA NECESIDAD DE ESCRIBIR LA COREOGRAFIA

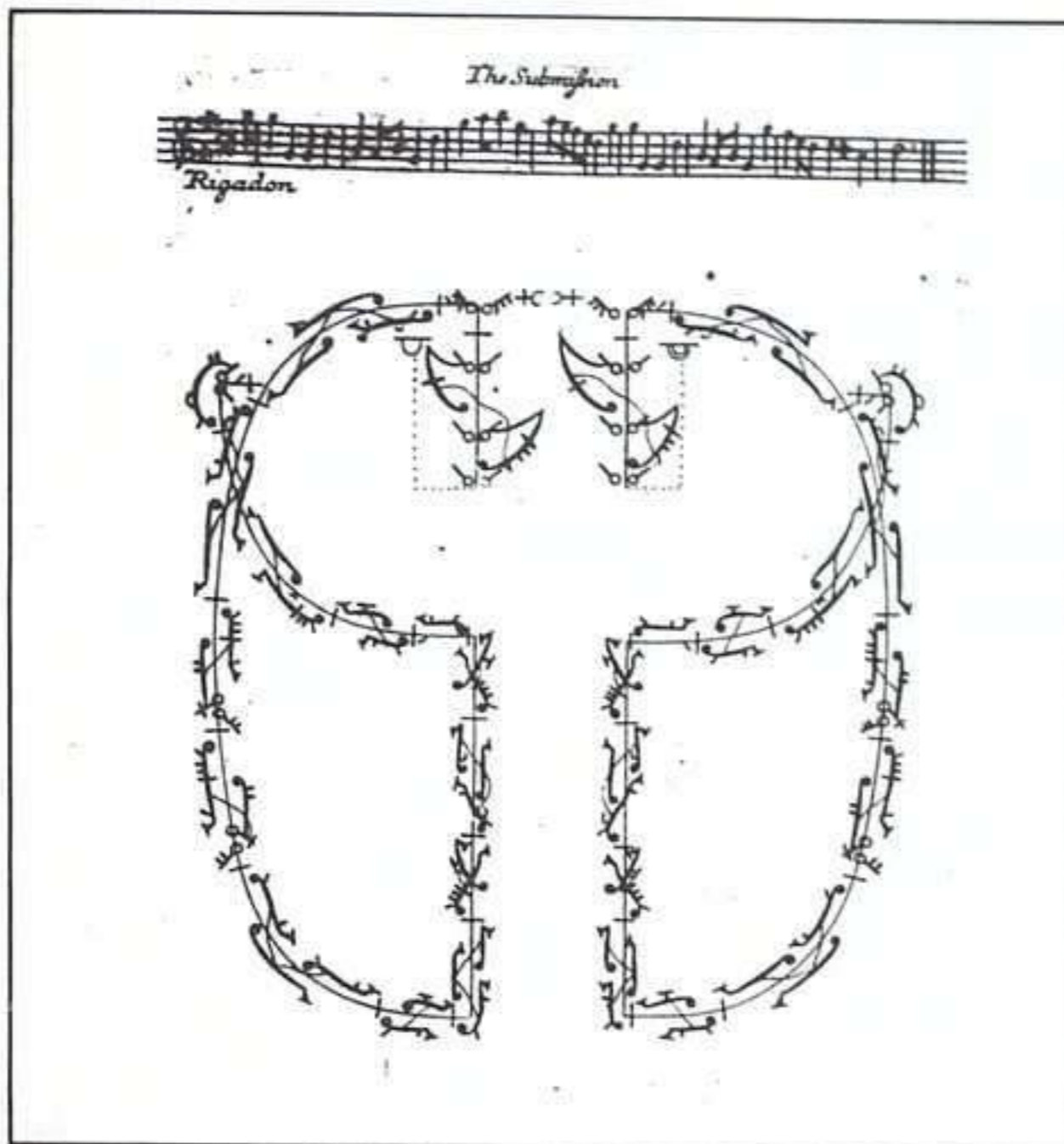
Por Agustí Ros

Una de las cuestiones que más han preocupado a coreógrafos y bailarines a lo largo de los tres o cuatro siglos que ha ido desarrollándose el arte del movimiento, ha sido el interés por la codificación y escritura de la danza.

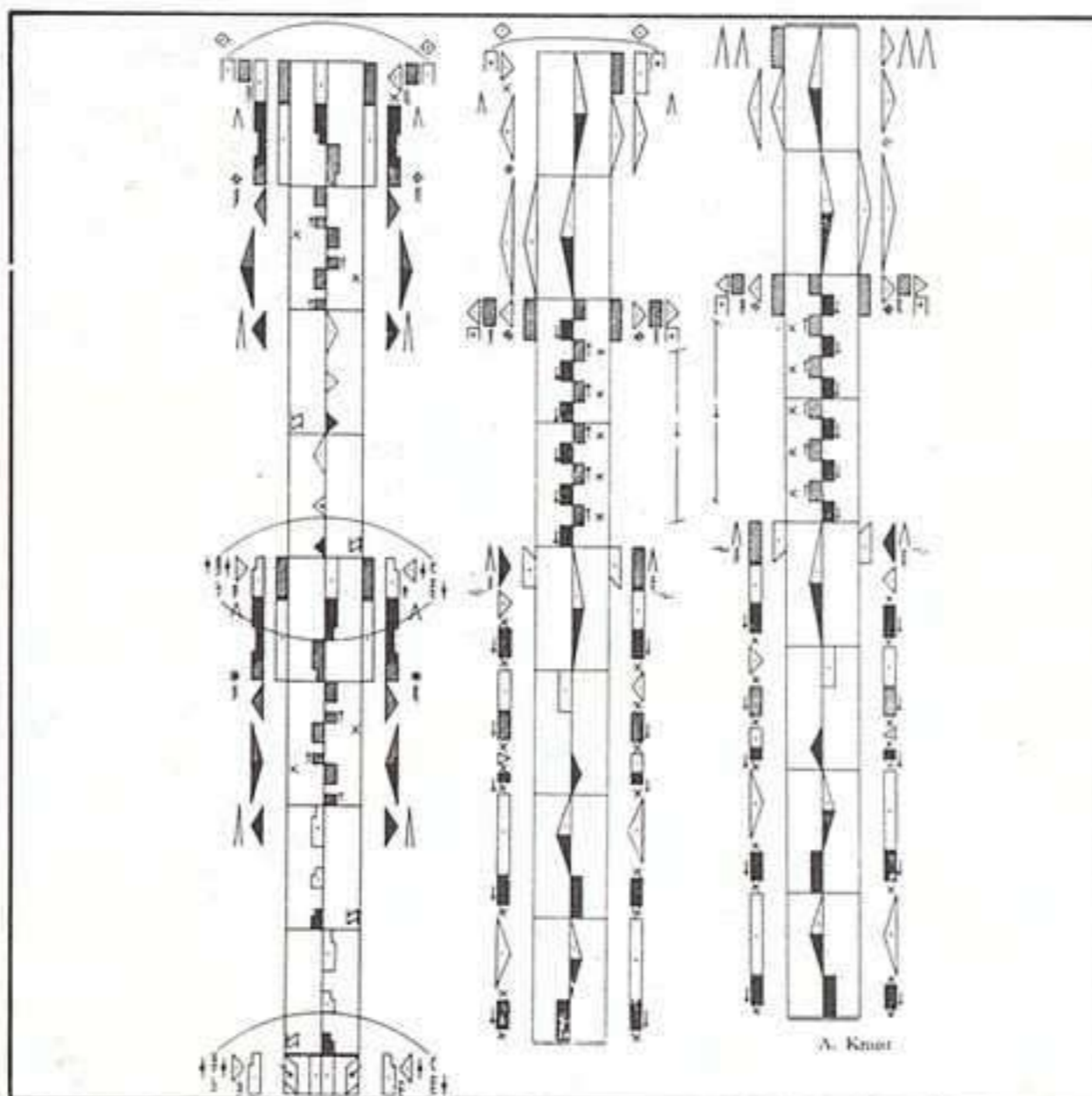
Mirando hacia atrás, el primer intento de hacer constar en escrito pasos de baile, apareció durante el año 1588 de la mano de Thoinot Arbeau, que mediante la ayuda de dibujos y explicaciones enseñaba la ejecución exacta de los pasos, junto al ritmo preciso, para que fueran bailados en su justa medida temporal. El libro se titula **Orchesographie**. Más tarde en la corte del rey francés Luis XIV, en el año 1701, fue R.A. Feuillet —coreógrafo del rey—, quien publicó su **Choreographie ou l'art d'écrire la danse par signes demonstratifs**. Posteriormente aparecieron otros sistemas, en París durante 1852 el de A. Saint-León coreógrafo de la Opera de París, bajo el nombre genérico de **Stenographie**, los de P. Conté, M. Morris y el de R. Laban, aparecidos estos dos últimos en 1928. El de R. Benesh aparecido ya en 1956, en Inglaterra. Y aún los métodos inventados por Massine y Balanchine.

Todos ellos fueron y son, sistemas de escribir el baile. Cada uno de ellos guarda dentro de sí mismo los conceptos bajo los cuales se construyeron los códigos necesarios para establecer el lenguaje escrito precisado por cada coreógrafo ya que desde la nomenclatura clásica de los «tandis», «piqué», «piruetas» o «pliés»; pasando por los signos elaborados del sistema de R. Laban, hasta los dibujitos graciosos de T. Arbesau, son signos que encierran dentro de ellos un significado a intención expresa de su inventor. Son, por decirlo de un modo más preciso, sistemas de análisis y síntesis de los movimientos del cuerpo humano. Cuando decimos: «*tandí a la segunda en cuatro tiempos*» estamos definiendo un movimiento que de por sí indica una dirección, un diseño y un tiempo. Incluso muchos profesores y alumnos de danza (moderna, clásica, folklórica) utilizan sus propios métodos para registrar en cuadernos técnicos, sus clases y combinaciones. Estos son también códigos de uso particular que encierran en sí mismos significados concretos e ideas largamente estudiadas durante el tiempo de aprendizaje. El profundizar en este hecho nos llevaría a estudios semánticos que, aunque podría ser un objeto interesante, no es el propósito de este artículo.

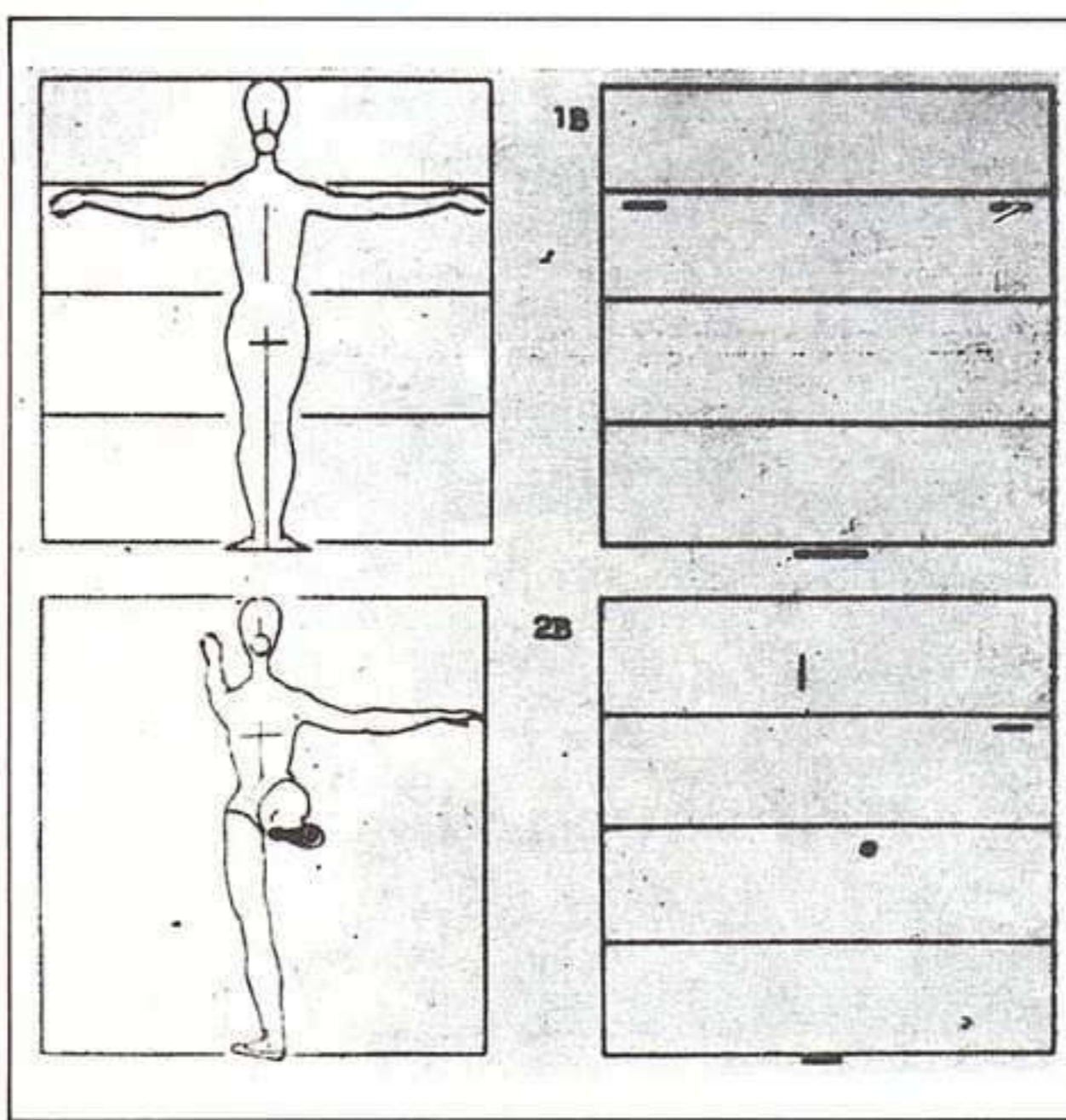
Pero el problema radica en cómo codificar de un modo *universal* la danza



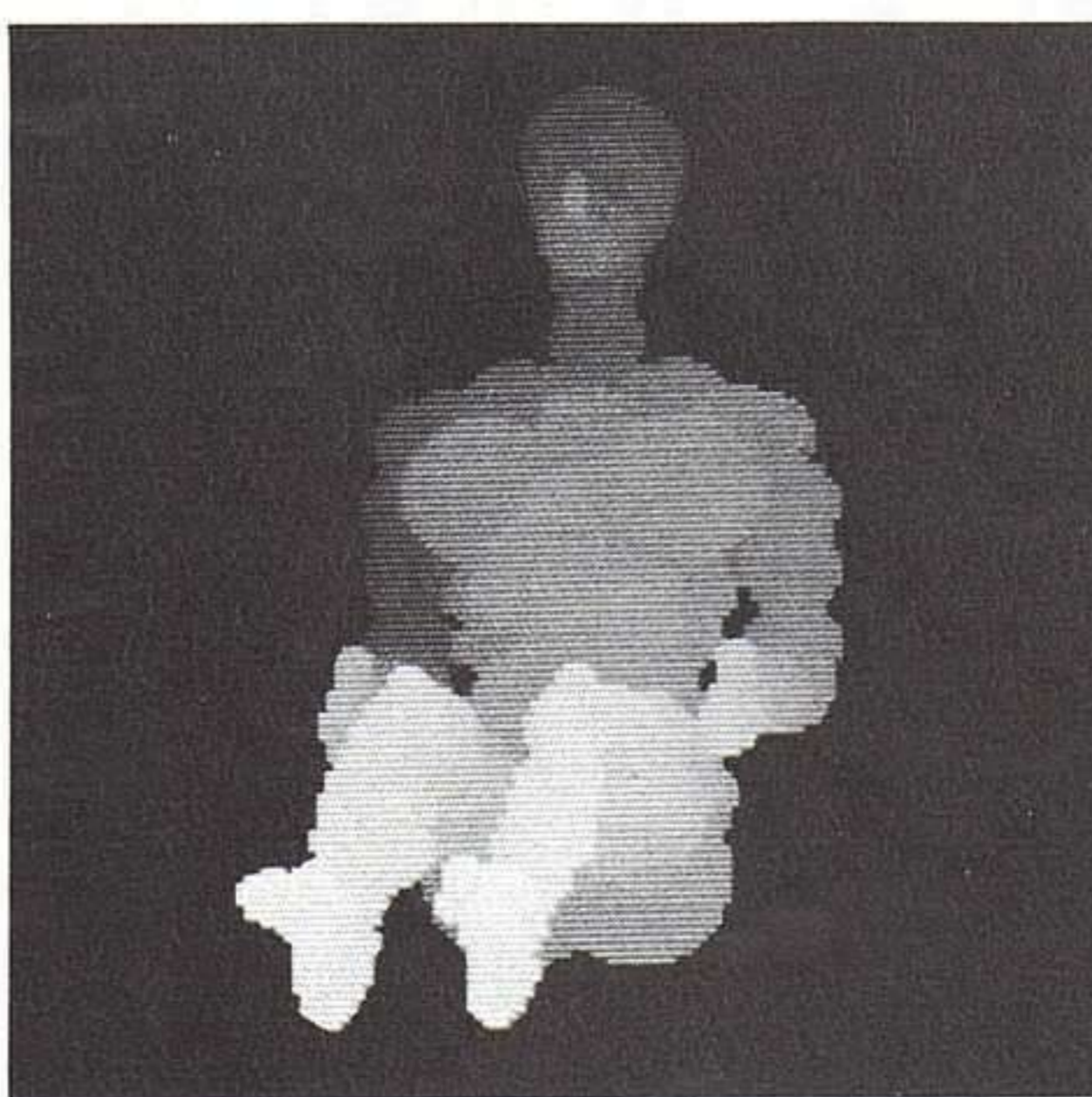
Sistema de Feuillet, 1718.



Notación sistema Laban, 1928.



Fragmento de notación de R. Benesh, 1956.



Coreografía por computadora.

de nuestro tiempo. Podríamos fácilmente pensar en resolver el problema con el registro del movimiento en video-cassette, pero desecharíamos esta solución en seguida por pensar que se trata de un *registro* y no de una *codificación*. El problema exigió a nuestros antepasados años y más años de estudios profundos, y aún hoy día existen lagunas que son objeto de estudio por científicos de la escritura del movimiento. Para centrar las posibles discusiones del problema, podemos ver que actualmente se usan dos métodos de escritura con más implantación en el mundo que los demás que han ido cayendo paulatinamente en dos métodos.

## DOS METODOS

Hablaremos por lo tanto del de R. Laban y el de R. Benesh. Los dos se diferencian en sus puntos de partida.

El método de R. Benesh se basa en un pentagrama como en música y se coloca justamente debajo de éste, para ir escribiendo a modo de notas que indican las partes del cuerpo en movimiento haciéndolas coincidir con los ritmos y compases musicales, debajo mismo de los dibujos melódicos de los instrumentos como uno más de la orquesta. La relación entre música y movimiento está justamente en el tiempo.

El sistema de R. Laban empieza por el estudio del espacio. El movimiento del cuerpo humano (léase, cualquier acción del cuerpo más allá de la danza), se estructura para Laban y su escuela, en el estudio profundo del espacio. Ello no supone el olvido del tiempo musical o dramático ya que también cada signo conlleva en sí mismo la definición del tiempo de ejecución.

¿Es mejor el uno o el otro? Es el tiempo y las nuevas generaciones quienes decidirán. Por el momento podemos decir que ambos métodos son los más representativos de una evolución lógica de la historia de la escritura de la danza. Laban coge de Feuillet la idea del eje que divide el cuerpo en dos y su sentido cartográfico para su método de escritura. Benesh parece estar más relacionado con el sistema de Massine que escribe sus coreografías como si escribiera la música. Pero por el momento sabemos que la codificación técnica de la danza, es una cuestión que está totalmente relacionada con el binomio estructural espacio-tiempo y que el desarrollo de la escritura pasa por el estudio de los métodos existentes.

Para nosotros, profesionales y «amateurs» perennes del movimiento del cuerpo humano, el ideal es acercarnos a los métodos de trabajo que se utilizan en composición y ejecución musical centrados en la *partitura*. Llevamos demasiados siglos de tradición oral. La vanguardia musical parece estar más de acuerdo en la liberación de la esclavitud de la *partitura*. Ello no supone que en baile se deba seguir el mismo camino puesto que aún no se ha empezado ni siquiera. Mi opinión personal es que una objetivación de los conceptos e ideas incluidas en la danza, es avanzar un poco más en nuestro arte del movimiento, para llegar a métodos de trabajo más universales.

# 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

## «SEMIRAMIDE», LA QUINTA-ESENCIA DEL ROSSINISMO MUSICAL

Por José Antonio Lipperheide

Se ha llegado a afirmar que **Semiramide** es a Rossini lo que Austerlitz a Napoleón. Esta larga ópera, que dicese fue escrita en treinta y tres días, supuso otro récord para su autor, como lo fue el establecido con motivo de la composición del **Barbero**.

**Semiramide**, quizá en el marco del renacimiento rossiniano, iniciado a raíz del centenario de la muerte del compositor en 1968, bien sea por azar, la voluntad de un cantante, o improvisadamente, ajena a un plan de connotaciones musicológicas, vuelve a pisar la escena española —en este caso la madrileña— tras un largo siglo de vegetar en los archivos. Aunque no creemos que al aficionado belcantista aborigen le importen demasiado las causas de esta reposición, el hecho está ahí: **Semiramide**, desconocida —salvo discográficamente— para nuestra generación de aficionados, resurge del moho de los archivos.

He aquí, en orden cronológico, la ópera número treinta y cuatro del pesares, quintaesencia del rossinismo vocal y el más elocuente ejemplo de canto florido, de «roulades», escalas cromáticas, trinos, piruetas y demás subterfugios inherentes al virtuosismo canoro rossiniano, tan diferenciado de las agilidades más románticas del canto de Donizetti y Bellini. Para llegar a esta coyuntura hemos de partir forzosamente del significativo y decisivo estreno de **Tancredi**, que había visto la luz diez años antes que la viese esta **Semiramide** en el Teatro La Fenice, el más importante de los teatros venecianos de la época, testigo de tantos ilustres estrenos.

Continuando aquellos derroteros tancredianos, cuyo sendero pasa por **Aureliano in Palmira**, **Elisabetta Regina d'Inghilterra**, **Otello** —más bien Desdémona que otra cosa—, **Armida**, **Zelmira** —auténticas antesalas de la obra que nos ocupa—, llegamos finalmente al mundo de **Semiramide**, en el que cristaliza todo el acerbo dramático músico-vocal adqui-

Montserrat Caballé, Martine Dupuy y Eduardo Jiménez serán los principales intérpretes de la nueva versión que la Fundación «Rossini» de Pesaro, ha realizado la **Semiramide**, de Gioacchino Rossini y que dirigirá Eduardo Marco. La representación se encuentra enmarcada en la XX Temporada de la Opera de Madrid y se celebrará los días 21, 24, 26 y 29 de junio y 1 de julio. Con este motivo RITMO ofrece un estudio sobre **Semiramide**, la quintaesencia del rossinismo vocal.

rido en el discurso de ese largo camino, trabajo —ante oídos contemporáneos— un tanto polémico, despertador de exaltadores fervores y enconados odios, no ya de acusaciones de artificio, sino de ausencia de verdad dramática y desacuerdo entre texto y música, circunstancia esta última que en una valoración objetiva del teatro serio rossiniano hemos de aceptar, amén de desequilibrios y desigualdades.

El estreno, como decíamos, se remonta al 3 de Febrero de 1823 en el teatro La Fenice, alcanzando las veintiocho representaciones, con libro de Gaetano Rossi basado en la obra homónima de Voltaire. El destino hace que el hijo de **Semiramide**, reina de Babilonia, abata mortalmente a su propia madre por error en la oscuridad del panteón de su padre Nino, sin embargo vengando así al padre asesinado por Assur, pretendiente del trono babilónico, con la complicidad de la propia **Semiramide**, cumpliendo, inconscientemente, la venganza encomendada.

De «**Semiramide**» existían ya entonces varias óperas de músicos más oscuros hoy completamente desconocidos, sobre un libro de Metastasio. Destaca, por obedecer su autoría a Giacomo Meyerbeer, aquella titulada **Semiramide Ricosciuta**.

### ROSSINI: CASI UN REVOLUCIONARIO

Como se desprende de las crónicas, en el estreno de **Semiramide** gustó más el acto segundo, aparte de la sinfonía, por cierto una de las mejores y más populares de Rossini, que precede al acto primero. Esto refleja los gustos de aquel público idólatra de los divos que en un principio no supo valorar la superioridad patente del acto primero, cuyo solo final encierra méritos suficientes para afirmar que vale por todo el resto de la obra. En sucesivas representaciones, sin embargo, público y crítica acabaron por reconocer los auténticos valores que alberga esta



«El hombre orquesta»: Caricatura de Rossini por Hippolyte Maily.

# «SEMIRAMIDE»

**Semiramide.** He aquí el reparto del estreno: Isabella Colbran («Semirámide»), Rosa Mariani («Arsace»), Filippo Galli («Assur»), John Sinclair («Idreno»), Luciano Mariani («Oroe»), Matilde Spagna («Azema»). No figura en este alenco el artista intérprete de «Mitrane».

Para situarnos en la época hemos de tener en cuenta que para aquel público, Gioachino Rossini era un innovador, casi un revolucionario, y que en ocasiones se le acusó de influencias germanizantes. Chocaban sus instrumentaciones, una mayor importancia concedida a la orquesta, la escritura vocal y la osadía de algunas armonías.

Paralelamente a la composición de las óperas citadas, el autor había iniciado otro camino hacia una orientación romántica en el terreno de la ópera seria, fácilmente detectable en **La donna del Lago** y que con mayor firmeza aún se manifestaría en el algo marmóreo **Guglielmo Tell**. Esto suponía un moderado desdoblamiento en la andadura artística del Maestro. Permanece indescifrable el misterio de la pronta retirada de la actividad lírica en 1829 tras el estreno de **Guglielmo Tell**. No obstante, **Semiramide** pertenece a la esfera más típica y que, inconscientemente, al hablar de Rossini, solemos asociar con su personalidad musical. Fue **Semiramide** la última ópera escrita por Rossini para Italia; de ahí que sus detractores apunten que tras el pretendido fracaso veneciano, Rossini, desengañado, decidiese abandonar su país para trasladarse a París.

No hay nada más falso, puesto que la ópera pronto hizo furor, no sólo en toda Italia, sino en todo el orbe lírico de la época, y si Rossini se instaló en París para siempre fue porque —para sus contemporáneos— triunfar allí y escribir para la Gran Opera suponía el espaldarazo mundial definitivo. París era el epicentro sin parangón de las artes y la cultura, y la etapa que le quedaba al músico por superar.

Como apuntaba antes, el germen de esta **Semiramide** se halla en el **Tancredi**, cuyo héroe mezzosoprano, hereder de los antiguos «castrati», aún más que en **Semiramide**, despide todavía reminiscencias metastasianas, con un pie todavía en la anterior centuria. La diferencia entre aquél y el «Arsace» de **Semiramide** es que el personaje se nos muestra una pizca más heróico, menos aúlico, aunque sin transgredir el rigor de los márgenes que tan claramente delimitan este género.

Ya en la **Elisabetta Regina d'Inghilterra**, Rossini había prescindido del «recitativo secco», con la intención de no recurrir a él nunca, si bien —por imposiciones de la prisa— tuviera que retomarlo en tres únicas ocasiones, como fueron **Adelaide di Borgogna**, **Bianca**

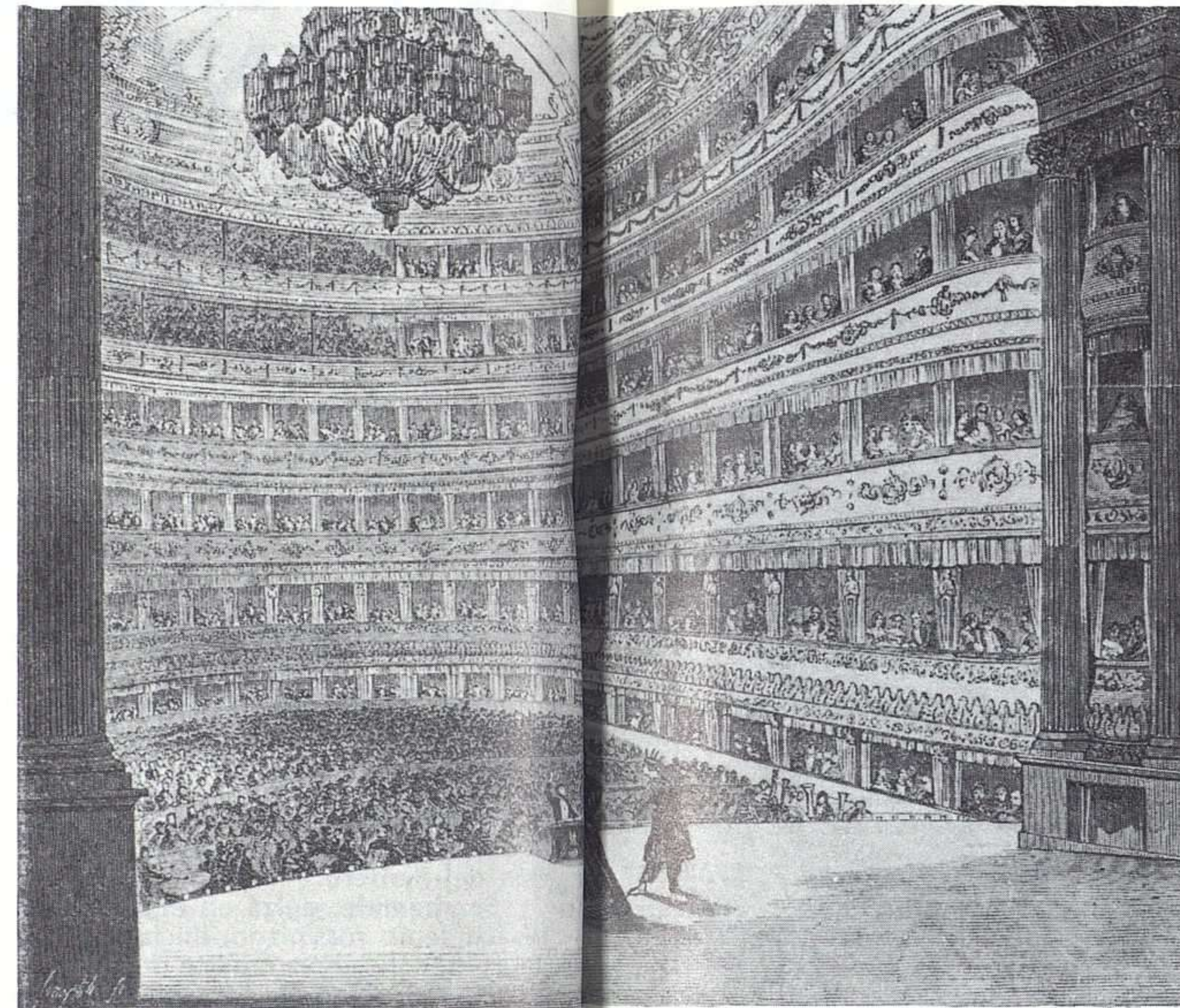
**Faliero** y **Ricciardo e Zoraida**. Es innegable que en **Semiramide** algunos recitativos adquieren ya mayor trascendencia, aunque no faltan numerosos pasajes en que la orquesta se limita a sustituir el antiguo cembalo.

## ANÁLISIS DE LA OBRA

No pretendemos aquí una exhaustiva descripción de las músicas de esta **Semiramide**. Para los que conocen la sinfonía, sírvales que, a excepción del arranque de la segunda parte del «allegro», todos los demás temas reaparecen a lo largo de la extensa partitura. Una larga introducción que se inaugura con solemne recitativo, pasando por la trivialidad coral con ritmos de ópera semi-seria, sirve para la presentación de los protagonistas, a excepción de «Arsace», el héroe mezzosoprano. Todo ello deriva en un cuarteto en tres períodos, con la correspondiente «stretta» dominada por la *piueteante* línea vocal de la protagonista. El recitativo que sigue, decisivo para la comprensión de la obra, no se escucha en los teatros desde que la ópera se respusiera en La Scala en 1962. La cavatina de «Arsace» «Ah! quel giorno ognor rammento» constituye un típico número de bravura y, de vez en cuando, se oye en algunos recitales. Sin embargo, su mejor pasaje es el breve y sutil preludeo orquestal que la precede. Es superior el dúo entre «Arsace» y «Assur» —el malvado del melodrama— «Bella imago», que concluye con el arrojado de la «cabaletta» «va superbo».



La contralto Rosmunda Pisaroni, célebrima intérprete de «Arsace» en «Semiramide», famosa por su voz y su extraordinaria fealdad.



Grabado que representa el momento del «L'insano ardir» del final de «Semiramide», y que corresponde a la representación que tuvo lugar en Covent Garden, el 6 de Abril de 1847.

La cavatina tenoril del acto primero raramente se escucha y no constituye más que un pretexto para el anodino personaje del «Idreno», por lo que su nivel no pasa del de un aria del «sorbetto» o de baúl: siempre números de menor importancia, bien para que el público tomase un refresco, o bien para que el cantante, en afán de lucimiento, trajera consigo las partituras que repartiría entre los músicos.

Ligeramente mejor, la segunda aria tenoril del acto segundo, que hoy casi siempre se ejecuta, aunque su calificación no quede muy por encima de la anterior. Constituye otro número de virtuosismo por excelencia la cavatina de la protagonista en el acto primero «Bel ragio lusinghier» que los más veteranos quizá recuerden cantada por María Callas en su recital del Teatro de La Zarzuela en su segunda y última aparición madrileña.

De los dos dúos femeninos, el primero de carácter lírico y el segundo esencialmente dramático —aunque no exento del todo de algún lirismo—, es de especial importancia el segundo y más largo, pasando por el impetuoso «allegro agitato» «Ebben a te ferisci», el «andante» «Giorno d'errore» y la «cabaletta» «Tu serena in tanto il ciglio». Constituye este dúo auténtica piedra de toque para las dos voces femeninas protagonistas, un reto al virtuosismo de las cantantes. No

resulta inferior el dúo de «Semiramide» y «Assur» del acto segundo «Se la vita», cuyos méritos residen en el bello andantino «Quella ricordati notte di morte», que se distingue por sus modulaciones o por sus donairosas alternancias tonales. Sin embargo, el aria de «Arsace» «In si barbara sciagura» en el segundo acto, resulta de un insípido convencionalismo, aliviada por la brillante «cabaletta» conclusiva «Sia vendicato il genitore», otro pasaje de bravura no exento de cierto brío. Constituye pilar importante de esta partitura la escena del delirio de «Assur», auténtica pionera de futuras escenas de locura o delirio de los personajes más románticos de óperas venideras. Bello y descriptivo el preludeo orquesta, como las intervenciones corales, entre ellas «Non v'e soglio piu per te», así como el «andante» de «Assur» «Deh ti ferma», ejemplo musical descriptivo de desintegración moral. Como casi siempre la «cabaletta», aunque cumpla su función, resulta notablemente inferior.

Entre los coros destacamos, en el segundo acto, aquel de los magos con «Oroe», «in questo agosto soggiorno», que en la bella frase conclusiva de éste «a te propizia divinitá» adquiere acentos que, inevitablemente, nos transportan al mundo solemne de «Sarastro» y sus iniciados de **La Flauta Mágica** mozartiana. Lástima que en la práctica teatral de los últimos años se prescinda de esta página,

lo mismo que del otro coro con que comienza la última escena de la ópera «Un traditore», que si bien peca de excesivamente festivo para el lóbrego lugar, un cementerio subterráneo, en que se desarrolla, sin embargo su importancia estriba en que se trata del «allegro» de la sinfonía tan familiar para muchos aficionados. La plegaria de «Semiramide», sosegada y de cierta estática belleza, no es más que un cuasi autoplagio de la oración de «Desdémona» en el tercer caso de **Otello**.

## UNA MALSANA CURIOSIDAD

He dejado para el final el circunstancial terceto de la última escena, asociado a un hecho anecdótico, y los dos finales de acto, tan importante el del primero y tan decepcionante el del segundo. A través de la narración del marqués Gerardo Bevilaqua y Aldobrandini, amigo y colaborador de Rossini en varios libretos, se conoce la anecdótica visita al compositor de dos importantes personajes —cuyos nombres no se dan— con la única malsana curiosidad de contemplarle mientras componía.

Se dijo que el acto segundo no contenía ningún «ensemble», constando tan sólo de arias, dúos y coros y que, por tanto, se imponía la inserción de un terceto o un cuarteto. Nada mejor, sugirió Bevilaqua, que un terceto en la escena de las tumbas entre madre e hijo y «Assur». Bevilaqua le puso el texto «L'insano ardir», tratándose de un fragmento eminentemente lírico y que por su temática no encaja en el tétrico lugar. Sin embargo, tomándolo aisladamente, posee una sutileza y una elegancia propias del pesares. La musicología inevitablemente lo relaciona con el entorno de **Così Fan Tutte**, concretamente refiriéndose al bello quinteto de despedida de los amantes «Di scrivermi ogni giorno».

A este terceto, y para concluir la obra de la manera más convencional posible, tras la muerte de «Semirámide», que musicalmente pasa inadvertida, le sigue un coro festivo más propio de la rutina de un melodrama semiserio que de esta tragedia de origen volteriano. Por ello, y como contrapartida, el autor nos regala el magnífico final del acto primero, uno de los momentos más importantes de la ópera seria italiana del primer ochocientos, sin duda el momento más trascendental de **Semiramide** que se desarrolla frente al mausoleo del Rey Nino.

A un coro introductorio con acompañamiento bandístico —se exige una banda militar en el palco escénico—, sigue un recitativo de la protagonista, que nos introduce en el bello quinteto que utiliza el tema del «andante» de la obertura. Concluyen esta página varias frases «a

capella» de los protagonistas en dramático juramento. Se inicia el «concertante» propiamente dicho «qual mesto gemito» en la tonalidad de La bemol menor. La línea de canto y su acompañamiento sueñan como un pre-eco del patético canto de «Leonora» en el «Miserere» del futuro **Trovador** verdiano.

La música refleja el aturdimiento de los presentes ante la aparición de la sombra del difunto «Nino». Luego, el «concertante» se resuelve en tonalidad mayor. Ahora se escucha la voz fulminante de la sombra del rey asesinado. Los pentagramas reflejan con eficacia el desconcierto y el espanto. Una enérgica «Stretta» cierra este capítulo, digno de enmarcarse junto a las grandes escenas trágicas de las óperas de Gluck; esta voz de ultratumba del asesinado «Nino» parece un retorno a la voz del «Comendador» de **Don Giovanni**. Según las crónicas, a veces imprecisas, es posible que **Semiramide** llegaba a la Península Ibérica por Cádiz y Lisboa, situándose estas representaciones en el año 1825, y dos años más tarde en el madrileño Teatro del Príncipe. En los dos años sucesivos, en el mismo teatro intervendría como «Assur» el célebre bajo italiano Filippo Galli, creador del personaje en el estreno mundial veneciano.

## LA FEALDAD DE LA CANTANTE

Dadas las características del género, el capítulo interpretativo es de suma importancia; de ahí que toda una constelación de nombres ilustres quedaran vinculados a esta **Semiramide**. Basta con citar a la Malibrán y la Sontag, la Meric Lalande, la Alboni, Giuditta Pasta, —de quien se dice, que, a pesar de su celebridad, le hacía sombra, cuando cantaban juntas, la contralto Rosmunda Pisaroni, como sucedió en la primavera de 1827 en el teatro de Los Italianos de París. Era notoria su extraordinaria fealdad que, durante la salida, suscitaba murmullos entre los auditores mientras la orquesta ejecutaba la larga introducción de su «cavatina». La cantante, consciente de su circunstancia, aguantaba impertérrita en escena el pasaje orquestal. Sin embargo, al abrir la boca y decir con aquella voz «eccomi al fine in Babilonia», los comentarios y las críticas se tornaban en admiración y elogios ante aquel fenómeno vocal, siendo las frases de su recitativo aplaudidas una a una rayando en el delirio, y no digamos después de finalizar la cavatina. Se dijo de ella que fue la mejor «Arsace» de todo el siglo.

Otra pareja tradicional de intérpretes fueron aquellas famosas hermanas turinesas Carlota (soprano) y Bárbara



# «SEMIRAMIDE»



Las célebres hermanas Marchisio. Arriba, Bárbara, contralto. Abajo, Carlota, soprano. Ambas favorecidas en estos retratos que se encuentran en el museo teatral de La Scala de Milán, pues sabido es que —aparte de lo breve de sus figuras— no se distinguían precisamente por su belleza.

Marchisio (contralto), pertenecientes a familia de gran solera musical. Sus voces se fundían de manera ideal, de tal modo que la una sin la otra se sentían perdidas. Fue por 1858 cuando se revelaron interpretando *Semiramide* en el Teatro San Benedetto de Venecia, haciéndolo al año siguiente en la Scala milanesa en la misma ópera que había pasado a ser un caballo de batalla. Llamadas a la Gran Opera de París en 1860, Rossini autorizó una nueva versión de la ópera con nuevos recitativos y un ballet, —número obligado en aquella casa— compuestos por el italiano Carafa. La nueva traducción corrió a cargo de Méric du Locle, ya que era el francés idioma obligado en el Teatro de la Rue Le Peletier, lugar que había de servir de marco el debut parisino de aquellas célebres hermanas que, para

1863 habían cantado ya en Barcelona y Zaragoza, y *Semiramide* en el Teatro Real de Madrid, después de haberlo hecho en Londres y Bruselas.

Cuando repusieron en Madrid a *Semiramide*, eran ya conocidas desde su presentación, por separado, en el Real, en 1856. No obstante, cantando juntas *Semiramide*, conquistaron aquí triunfos sin precedentes. Bárbara, que sobrevivió a su hermana, fue maestra de la célebre Toti dal Monte. En la ilustre lista figuran otros nombres gloriosos, como los de Giulia Grisi y la Viardot García, Zelia, Trebelli, Rosina Penco y Adelina Patti, para cuyo debut en *Semiramide* Rossini escribió tres nuevas cadencias.

Después de un largo paréntesis, y ya en nuestro siglo, se representa *Semiramide* en el Maggio Musicale Fiorentino en 1940, dirigida por Tullio Serafin, con Ebe Stignani como «Arsace» y Gabriella Gatti como «Semiramide», siendo más adecuada aquella que ésta, y no volviendo a la escena italiana hasta 1962 con Joan Sutherland y Giulietta Simionato, dirigidas por Santini, fecha que sirve de tímido arranque para un regreso más definitivo al repertorio.

## EL BINOMIO SUTHERLAND-HORNE

A finales de esa década se establece el binomio Sutherland-Horne, quienes, bajo la dirección de Richard Bonyngue, popularizaron *Semiramide* fuera de las fronteras italianas, primero en Florencia y en la RAI, aunque sin la Horne, y más tarde en versión de concierto en Londres y Nueva York, y escenificada en Chicago, San Francisco, Melbourne, Boston, etc., por citar algunos de los lugares más importantes.

En años recientes se han sumado otras cantantes a la lista de intérpretes de *Semiramide*, tales como Monserrat Caballé, junto a la Horne, en Aix-en-Provence, y en Italia los nombres de Lella Cuberli, Katia Ricciarelli, June Anderson y Lucia Valentini Terrani, habiendo sido las últimas reposiciones las de hace dos años en Génova y Turín, y en la presente temporada en Trieste y Roma, sin desdeñar la anunciada en Las Palmas de Gran Canaria que, dado el elenco, al menos al escribir estas líneas, pueden estar más de enhorabuena que en el Teatro de la Zarzuela, aunque las comparaciones resulten odiosas: el papel de «Arsace», de tesitura central, es casi más importante que el de la propia protagonista. Salvo imprevididos, en ambas ocasiones la Caballé será protagonista, rol que debió haber asumido hace bastantes años en lugar de otros...

Ignoro cómo será el montaje madrileño. El de reminiscencias *extraterrestres* de Aix-en-Provence desde luego choca con el espíritu de la música. ¿Y la



Teatro alla Scala 1962. Giulietta Simionato «Arsace» en una escena del acto segundo.

versión musical? No olvidemos la excesiva cirugía de Bonyngue y López Cobos, cuyas versiones, aun escenificadas, sonaban, al omitir los recitativos vinculantes e importantes escenas corales, más a ópera en concierto que a teatro cantado.

En el teatro hay que ser consecuentes con la lógica, pues *Semiramide* también lo es, y no sólo mero pretexto de gorgojeo. Es buena noticia para los aficionados a la ópera *envasada*: habrá al fin dos versiones discográficas integrales, comerciales, de *Semiramide* en los próximos años. La existente con la pareja Sutherland Horne, rodeadas de un elenco de tercera fila, estaba lejos de ser integral al faltarle una cumplida cuarentena de minutos de música. En efecto, el teatro puede requerir una discreta poda de adaptación a las circunstancias. La discografía debe ofrecerlo todo. Con *Semiramide* concluye la etapa italiana de la carrera del compositor, inaugurándose la francesa y última, tan sorprendentemente breve, de solamente seis años. Mientras escribe toda clase de piezas, muchas de ellas de ocasión, religiosas, de cámara, etc., contempla desde el olimpo

de su fama el advenimiento de Bellini, Donzetti, Verdi, Berlioz, Wagner y Meyerbeer. Dijo Stendhal, su más famoso pero musicalmente impreciso biógrafo: «Su gloria no tuvo otros límites que los impuestos por la civilización misma».

## SEMIRAMIDE EN EL SIGLO XX

- LISBOA.** Teatro Sao Carlo, 3 Febrero 1904. Giannina Russ, Virginia Guerrini, Vittorio Armondi.
- FLORENCIA.** Teatro Comunale, 28 Abril 1940. Teatro Comunale, (repetida el 2 y 5 de Mayo) como ópera inaugural del VI Maggio Musicale Fiorentino. Gabriella Gatti «Semiramide»; Ebe Stignani «Arsace»; Tancredi Pasero «Assur»; Ferruccio Tagliavini «Idreno»; Alfredo Colella «Oro». Giuseppe Pecis «Mitrane»; Carlo Gasperini (sombra de «Nino») Azema? Director, Tullio Serafin.
- MILAN.** Teatro alla Scala, 17 de Diciembre 1962, 6 funciones. Joan Sutherland, Giulietta Simionato, Vla-

dimiro Ganzarolli, Gianni Raimondi, Gianni Jaja, Ferruccio Mazzoli, Giuseppe Bertinazzo, Antonio Zerbini, Manuela Bianchi Parro. Director, Gabriele Santini.

**NUEVA YORK.** American Opera Society, 18 Febrero 1964 (en Carnegie Hall). Joan Sutherland, Marilyn Horne, Richard Cross, Walter Carringer, Spiro Molas, Louis Sgarro. Director, Richard Bonyngue.

**BOSTON.** Boston Opera, 5 y 7 Febrero 1965. Joan Sutherland, Marilyn Horne, Joseph Rouleau, André Montal. Director, R. Bonyngue.

**LOS ANGELES.** Versión concertante 1964. Bonyngue, Sutherland, Horne.

**MELBOURNE.** International Opera Company. 29 Julio 1965. J. Sutherland, Williamson, Monica Sinclair, Joseph Rouleau. Director, R. Bonyngue.

**FLORENCIA.** XXXIV Edición del Maggio Musicale Fiorentino, 1 Junio 1968 y 4, 7 y 9, Teatro Comunale. J. Sutherland, Monica Sinclair, Renato Capecchi, Ottavio Garaventa, Agostino Ferrin, Ottavio Taddei, Mario Rinaudo, Giuliana Matteini. Director, R. Bonyngue.

**LONDRES.** London Opera Society (en el Drury Lane) 9 Febrero 1969, London Edición concertante. J. Sutherland, M. Horne, Anastasio Vrenios, Raymond Myers, Clifford Grant. Director, R. Bonyngue.

**CHICAGO.** Lyric Opera, 24 Septiembre 1971 (primera función) 11 de Octubre 1971 (última función). Sutherland, Horne, Piero Bottazzo, Spiro Malas, Agostino Ferrin. Director, R. Bonyngue.

**CARACAS.** Adelaide Negri 1979.

**SAO PAULO.** Teatro Municipal 1980, Adelaide Negri.

**AIX-EN-PROVENCE.** Teatro del Arzobispo. Julio 15, 19, 23, 26, 31 y Agosto 2 19 80. M. Caballé, M. Horne, Samuel Ramey, Francisca Araiza, Dimitri Kavrakos, Jean-Philippe Courtis. Director, Jesús López Cobos.

**GENOVA.** Teatro Margherita. Primera función, 3 Marzo 1981, Lella Cuberli, Martine Dupuy, Ferruccio Furlanetto, Eduardo Giménez, Enrico Fissore, Joe Fallisi, Bruno Marangoni. Director, Alberto Zedda.

**FURIN.** Teatro Regio, 24 Abril 1981 (9 funciones). Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani, Ferruccio Furlanetto, Mario Rinando. Director, Alberto Zedda.

**SAN FRANCISCO.** War Memorial, 11 Septiembre 1981, también el 16, 20, 23, 26 y 1 de Octubre. M. Caballé, M. Horne, James Morris, Dalmacio González. Director, R. Bonyngue.

**PARIS.** Champs Elisées, 3, 5, 7, 10 y 12

Diciembre 1981 (por l'Opera fuera de su sede.) Reparto, *idem* Aix-en-Provence, 1980.

**TRIESTE.** Teatro Verdi, 19 Octubre 1982. Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani, Boris Martinovitch, Raimondo Mettre, L. Roni. Director, Daniel Oren.

**ROMA.** Teatro dell'Opera, 27 Noviembre 1982 (8 funciones). June Anderson, Lucia Valentini Terrani / Martine Dupuy, Boris Martinovitch / S. Alaimo, Ahlsted, L. Roni, Laura Musella, Roberto Mazzetti, Giovanni Gusmeroli. Director, Gabriele Ferro.

## SEMIRAMIDE EN MADRID

**1827,** 26 Mayo, Teatro del Príncipe. Marietta Albini, Isabella Fabbrica, María Navarro, Leandro Valencia, Luigi Maggiorotti, Domenico Vaccani, Giovanni Battista Rossi, Antonio Llord, Carlos Mata.

**1828,** 4 Junio, Teatro Príncipe. Marietta Albini, Adela Cesari, Leandro Valencia, Filippo Galli, Giovanni Battista Rossi, Antonio Llord.

**1829,** 18 Agosto, Teatro Príncipe. M. Albini, Brígida Lorenzani, Leandro Valencia, F. Galli, Alberto Torri, A. Llord, José Rodríguez Calonge.

**1831,** 22 Octubre, Teatro Príncipe. Enrichetta Meric Lalande, Fanny Eckerlin, Carlo Trezzini, Giovanni Inchindi, A. Llord, J. Rodríguez Calonge.

**1833,** 20 Junio, Teatro Príncipe. Matilde Polarresi, Brígida Lorenzani, N. Alverá, Ettore Gumirato, Felice Bottelli, J. Rodríguez, Pablo Galdón, Francisco Salas.

**1837,** 10 Junio, Teatro Príncipe. Eugenia D'Alberti, María Carraro, Filippo Tatti, Pietro Lej, Joaquín Reguer, Dionisio López.

### SEMIRAMIDE (Teatro Real)

**1852.** 10 Octubre. Chiara Novello, Elena D'Angri, Alessandro Bettini, Filippo Coletti, José Echevarría (13 funciones).

**1863,** 8 Octubre. Bárbara y Carlotta Marchisio, Manuel Pogans, Fernando Agnesi, Antonio Padovani. (11 funciones).

**1865.** 2 Febrero. Rosina Penco, Elena Grossi, Luigi Galsies, Achille Corsi, Raniero Baragli. (6 funciones).

**1866.** 27 Octubre. Hermanas Marchisio, Ernesto Palerini, Fernando Agnesi, Paolo Mechini. (6 funciones).

NOTA: Se anuncia que a lo largo de 1983 habría versiones concertantes de *Semiramide* en Hamburgo y Avignon, y versión escénica en Las Palmas (Marzo) y Sidney (Junio). Estos son los datos de que dispone el que suscribe, que ruega comprensión ante cualquier omisión indebida.

# LA TRAGICA HISTORIA DE UN QUINTETO

Por Rafael Pérez-Arroyo

En el Palacio Real de Madrid, en una sala accesible desde la biblioteca, se encuentra el Museo de Medallas y Música. En él se hallan expuestos instrumentos que pertenecieron a la capilla y a los diversos monarcas a lo largo de la historia. Entre estos se encuentran los instrumentos de Stradivarius dentro de unas vitrinas con luz interior, expuestos a un calor insano para sus delicados barnices.

Antonio Stradivarius empezó a construir alrededor del año 1687, un quinteto especial, para la corte del Rey de España, con dibujos pintados e incrustaciones en marfil, que se propuso ofrecer a Felipe V con motivo de su paso por Cremona, en el año 1702. Italia preparaba a este efecto una petición que el Rey rechazó y, a consecuencia de esto, las autoridades municipales se opusieron a su entrega por divergencias políticas con España. Tal hecho lo cita en 1720 el monje Desiderio d'Arisi, que era íntimo amigo del famoso constructor, añadiendo a continuación que, «los instrumentos siguen estando en su posesión».

La fecha de su construcción, como veremos más tarde, es errónea. Este conjunto era similar, salvo el sistema de decoración, a otro construido aproximadamente en 1690 para la corte de Cosme III de Médicis, Gran Duque de Toscana. Como esta región pasó transitoriamente a manos de un Infante de España, no es extraño que Stradivarius pensara en ofrecer un conjunto similar a nuestra corte.

En tiempos de Gaspar di Salo y de Maggini, el arte de adornar los instrumentos de música tendía a desaparecer. Sin embargo, se conocen dos violines Amatti embellecidos por elegantes incrustaciones. Estos dibujos, tan sencillos y elegantes, son mucho más bonitos que los de sus predecesores. Desde luego,

puede asegurarse que estos preciosos dibujos fueron ideados y creados por el propio Stradivarius puesto que era un excelente dibujante, como se demuestra en la colección de dibujos de Dalla Valle. Estos instrumentos incrustados fueron poquísimos, pues lo hacía solamente de encargo para príncipes y grandes personajes. Entre ellos se encuentra este quinteto. Se componía de dos violines, dos violas (un contralto y otra tenor) y un violón. Actualmente sólo se conoce la existencia de diez de estos instrumentos decorados (diez violines, una viola y un violonchelo). El espécimen más antiguo es del año 1677 y se trata de un violín de características Amatisé, que durante muchos años perteneció a Wilmote, de Amberes. El siguiente, en orden cronológico, data de 1679, el «Hellier», que aparte de su ornamentación es notable por sus grandes dimensiones; después viene un ejemplo de tamaño inferior que data de 1683. En 1687 aparece un instrumento confuso que se dijo perteneció al quinteto español, aunque se ha demostrado la falsedad de tal afirmación. Sucesivamente el Greffuhle, y el Rode de 1722. No podemos asegurar que esta lista incluya todos los violines, ni mucho menos; de hecho los hermanos Hill tienen evidencia de lo contrario pues recibieron un violín cuya tapa perteneció a otro decorado, sin que se sepa más sobre ello.

## DESTINO: LA CORTE

Está claro que el destino de esta obra de arte iba a ser inevitablemente la corte Española, donde comenzaría su trágica historia. Carlos IV era aficionado al violín a diferencia de Carlos III, aunque tal habilidad pasó inadvertida al Marqués de Villa-Urrutia cuando expuso que el futuro Carlos IV no era más un tonto. Este monarca, que estuvo a punto de matar a Boccherini, porque éste, según el Rey, le pidió por favor que contase los compases de espera, iba a ser el dueño de esta joya instrumental.

Los instrumentos estuvieron en posesión de Stradivarius hasta su muerte en 1737 y después pasaron a sus hijos Francesco y Homobono, quienes, al morir en 1742, los pasaron a su hermano Paolo, que a su vez los vendió en 1775 a un cura de nombre Padre Brambilla por la suma de 125 «giliatti», además de dos violines (cada «giliatti» valía 11,75 francos). El padre Brambilla los llevó a Madrid y allí los puso a la disposición del Monarca, haciendo realidad, posiblemente, la intención original del constructor respecto al destinatario de ellos (decimos posiblemente porque no tenemos una prueba conclusiva del hecho).

Creemos, con Hill, que este quinteto es idéntico al que Stradivarius quiso presentar al Rey Felipe V). La adquisición fue debida al gusto musical y ornamental del Infante Don Carlos, que tocaba el violín. Más tarde, en 1776, Antonio, el hijo de Paolo, por la instigación del Conde de Salabue, trató de readquirir los instrumentos, aunque sin éxito. Esto se ha sabido por la correspondencia intercambiada entre el Conde Cozio, Paolo y su hijo Antonio.

El conjunto instrumental constaba de los siguientes instrumentos:

— Dos violines, cuyos bordes llevan, en lugar de los filetes ordinarios, una greca formada por círculos y rombos de marfil, sobre un fondo negro relleno de mástic de ébano. Sus cabezas y aros están ornamentadas con un elegante dibujo de asuntos vegetales, en cuyos centros figuran alternativamente un grifo y un animal canino, todo ello grabado en bajorrelieve y llenado igualmente en mástic de ébano.

— Una viola contralto que tiene sus bordes ornados con la misma greca que los violines, en marfil y mástic de ébano; su cabeza y aros también llevan una bellísima ornamentación, siendo el detalle característico de los aros un ave y una liebre. En este instrumento, los dibujos de la cabeza y aros no son incrustados, sino pintados a tinta china sobre el barniz.

— Una viola tenor con idénticas características de construcción y ornamentación. Este instrumento, intermedio entre la contralto y el violón, no fue utilizado en la corte.

— Un violón con la misma greca en los bordes que los cuatro instrumentos antes citados y dibujos a tinta china en su cabeza y aros, siendo el motivo de estos últimos un Cupido disparando su flecha contra Capricornio.

## UN CURA CONSTRUCTOR

En el período antes citado vivía en Madrid el cura Don Vicente Assensio, quien, aparte de su oficio espiritual, parece que tuvo una fuerte pasión por el arte de la construcción de violines, en virtud de lo cual disfrutó del patronazgo de los principales músicos de la corte. El año 1785, el profesor de dicha orquesta Don Cayetano Brunetti, por orden de Su Alteza, entregó el quinteto al constructor de instrumentos de arco de la Real Casa D. Vicente Assensio (el cura), para que los revisase e hiciese las reparaciones necesarias a fin de mejorar el sonido en lo posible, porque, según decía Brunetti (sobre todo el del violín chico) era de mala calidad. Efectivamente, hizo en siete meses la reparación de todo el quinteto en la forma que el citado Assensio detalla en la cuenta. Algunas de estas cuentas están copiadas de los manuscritos que conserva en su biblioteca D. Luis Albacete y Gil de Zárate, que pertenecieron al libro diario del constructor de instrumentos de arco de la Real Casa, D. Vicente Assensio, habiéndose comprobado posteriormente en los legajos de justificantes de cuentas generales del Archivo General.

Dice la cuenta: «Dho. año de 1785.— Por la corrección, reforma y mejora de el violín chico del Quinteto (con dibujos de Ant<sup>a</sup> Stradivario del año 1709 (propio de S.A.), que estaba inútil é intocable por las ruinas que le hizo algún imperito, las ha reparado á fuerza de piezas puestas por mí con el mayor cuidado, corrigiendo al mismo tiempo otras que su autor dejó fuera de proporciones, y afinado al mango, poniendo nuevos el Diapasón, Cordal, Puentes, Clavixas, y Botón, con que ha quedado este violín bueno, fino y aseado, y vale a su corrección 350 reales del vellón».

Igualmente, como relata a continuación fueron reparados (!) el resto del

quinteto: «Por igual corrección, reformación y mejora del violín grande, con dibujos, del mismo Quinteto y Autor Stradivario, del año 1709, propio también de S.A.; ha quedado este instrumento con igual mérito y bondad que el antecedente, como en él se advierte, en fuerza del mismo tiempo y trabajo invertido, lo que vale 350 reales de vellón». El notable cura hizo el instrumento trozos y después enumerando las injuciosas alteraciones añade: «Si después de este trabajo el violín no está mejorado no veo ninguna esperanza a no ser que le ponga las tapas nuevas pero entonces no se podrá decir que es de Antonio Stradivarius». Afortunadamente, la necesidad de



Izquierda: Violón (se encuentra actualmente reducido al tamaño de un violonchelo). Abajo: Dibujo para la decoración del lazo de talla y viola contralto, la única recuperada tras la guerra de la Independencia.





«Greffhule» (vista delantera).

semejable tratamiento drástico fue advertida. A Cristobal y Andreassi (músicos de la corte), les gustó tanto que le encargaron que lo repitiera con el resto del Quinteto: «Por la corrección, reformación y mejora de la Viola chica o regular del mismo Quinteto (con dibujos) de Antonio Stradivarius, del año 1709, también de S.A.; la he reparado sus gruesos de tapa y fondo, corregido sus imperfecciones y arreglado sus piezas, poniéndola nuevos el diaposón, cordal, puente, clavixas, botón y otras, con que ha quedado de una bondad extraordinaria, consumiendo más de treinta días de trabajo, que equitativamente valen 350 reales...»

«Por igual corrección, reformación y mejora de la Viola grande, con dibujos del mismo Quinteto, de Antonio Stradivario, del año 1709, también de S.A., que igualmente estaba arruinada por mano imperita; la he mejorado con igual trabajo y esmero que la antecedente, con que ha quedado del mismo mérito, bondad y hermosura, lo que vale trescientos cincuenta reales de vellón, advirtiéndole que esta Viola es extremadamente grande, y que por esta razón no se podrá hacer igual uso que el de la regular antecedente...».

## ESCALOFRIANTES ARREGLOS

Los arreglos que sufrió el Violón de este Quinteto son escalofriantes como relata a continuación: «Año de 1785.—Tapa.— Primeramente, habiendo destapado este violón con dibujos en sus aros y una greca en los contornos de su tapa y fondo su autor, Antonio Stradivario, en el año 1709, hallé la tapa muy falta de gruesos entre las eses, y allí puse una pieza de pinavete fijo viejo de 7 pulgadas y media de larga y quatro pulgadas tres líneas de ancha, con la finura que acostumbro; puse también cadena nueva á la tapa, según estilo del autor, y proporcionada a su cuerpo; se le han puesto varias piezas de pino avete donde sienta sobre los aros; se ha arreglado la

tapa, el resto de su cuerpo, á exactas medidas; se han aumentado las rinconeras de los ángulos con la proporción que corresponde á la magnitud del instrumento; se le han reparado las Lienzas de los aros que puso su autor; luego senté la tapa.»

«Fondo.— He levantado el fondo, y puesto en el medio de él una pieza de Acerizo fino de 7 pulgadas y 8 líneas de larga y 3 pulgadas y 11 líneas de ancha, de figura obalada, para darle el grueso que le faltaba, y, sin duda, se le había quitado antes imperitamente; se le ha arreglado el resto del fondo con arreglo a su magnitud; se le ha puesto el mango toda a empuñación nueva, con el asiento sobre los aros, para darle el grueso que corresponde, lo que se ha ejecutado ingertando la empuñación á la cabeza del mango, asegurándola con un tornillo a acero oculto, para la perpetua duración, con primor nunca visto; se le han puesto clavijas de azufadifo, diapasón, cordal, silleta de marfil, dos puentes arreglados, cuerdas y bordones finos, todo nuevo; se han barnizado el mango y otros descascarados en los aros, tapa y fondo; habiendo antes resanado y dibujado ciertos lugares de los que tienen los aros; de forma que en este trabajo dicho, y en otros que omito...»

En el año 1787 fue reparado el violón por Francisco Gand, y en 1790 volvió otra vez a las manos de Assensio, quien le hizo la siguiente compostura: «Primeramente, violón del Quinteto de Sradivario se le destapó para componer una endidura en la tapa de alto á bajo, al lado de la prima, y arreglar el aderezo que con poca pericia hizo Francisco Gand en el año 1787, asegurando sus juntas con piezas embutidas á cola de milano; y después componer la empuñadura del mango, é imitar el barniz de la dicha y de la tapa a estilo del autor...». Siguió desde esta época el famoso quinteto en la orquesta de la Cámara de S.M., hasta que empezó la guerra de la Independencia.

La falsa fecha de 1709 fue añadida en un trozo de papel que encubría la inscripción de las verdaderas. Estas fueron a su vez descubiertas: primero, en la viola contralto al ser restaurada en Londres

por Alfred Hill, en 1918, y después en el violón con motivo de su reconstrucción, siendo las fechas auténticas de ambos instrumentos los años 1696 y 1694, respectivamente.

## LA MANIOBRA DE STRADIVARIUS

Pero entre los argumentos que puedan justificar esta mixtificación se impone el de una maniobra no rara en Stradivarius. Entre tantas razones artesanas hay una fundamental: la de hacer creer a los clientes (cuando se trataba de grandes señores) que los instrumentos habían sido construidos especialmente para ellos. Stradivarius quiso que Felipe V recibiera los instrumentos; al no poder hacerlo, los guardó resistiéndose a entregarlos de nuevo. Cuando fueron vendidos a la Corte Española, por su hijo Paolo, ya traían la etiqueta mixtificada por Stradivarius antes de morir, con la nueva fecha de 1709. Así permanecieron todos estos instrumentos en el Real Palacio durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, hasta que con ocasión de la Guerra de la Independencia, desaparecen en 1813 de Palacio, en el equipaje del Rey José, varios de ellos, entre los cuales figuraban las dos violas. La viola contralto se recuperó en 1951. También desaparecieron en dicha guerra dos violines y dos viola de Stayner, cuatro violines de Amati, dos de Guarnerius, dos de Stradivarius, dos de Assensio y un violín y una viola de Gabriellis (florentino). El 10 de junio de 1837 se autorizó al Maestro Ledesma para que, mediante presupuesto, se hiciesen las composiciones necesarias, con el fin de que pudiesen ser útiles en el servicio de la Capilla, y fueron reparados por el constructor de instrumentos de arco de la Real Capilla, D. Mariano Ortega, hijo de Silverio, sucesor de Assensio. Según afirma Hill, se atribuye a Silverio Ortega (a quien llama «vándalo») el haber cometido con esta joya el crimen de achicarla de su ancho y largo de caja, cortándola también el mano, hecho que no consumó en 1785 su maestro Assensio, debido a la oportuna intervención del Príncipe. Pero Laura Malusi en su libro **El Violonchelo** nos lo expone de la siguiente manera: «El sufrimiento del pobre instrumento no iba a terminar aquí, porque más tarde, Silverio Ortega, discípulo de Assensio, cumplió la delicada operación con que había soñado el maestro, y llevó a cabo la reducción de sus dimensiones. Recortó todo el contorno del modo más bárbaro posible y lo dejó del todo insertible. El instrumento mutilado, que había sido ejemplo de belleza yace en la Capilla Real de Madrid». Posteriormente se hicieron otras reparaciones (!) en lo que fue el violón, en 1865, por Matías Valenzano, y en 1882, por Diego Sánchez Torres; y en los violines por Arthur y Alfred Hill, en Londres, en el año 1899.

Además del violón del quinteto hay en la capilla un violonchelo construido, en 1700 por el mismo autor, que se trata de un ejemplar admirable. Este fue arreglado en 1785 por José Contreras; por Assensio en el año 1792; y en 1882 por Diego Sánchez. Después en 1889, por la casa Gand de París.

# UNA TARDE CON LA VIUDA DE PROKOFIEV

Carlos Palacio es un compositor español que, exiliado tras la guerra civil, ha vivido largos años fuera de su patria. Sus obras son bien conocidas en Alemania, en Francia, en la Unión Soviética. Los recuerdos de su vida, larga y agitada, se han plasmado en una autobiografía que el autor titula **Un compositor en la vida** y que aún no ha visto la luz. Un breve y emotivo capítulo de este libro inédito de Carlos Palacio es el texto que a continuación ofrecemos a los lectores de RITMO.

Por Carlos Palacio

Esa tarde fue para mí la tarde galante de Moscú. De visita en casa de la compositora Nina Makárova, esposa de Jachaturián, un telefonazo de Lina Llubera me transmitía sus deseos de verme y saludarme. Me dijo: «*Le espero a tomar el té, pero no me traiga intérprete. Hablaremos en español*». No obstante, y como medida de seguridad de mis pasos, la intérprete me acompaña hasta el rellano de su piso y después de llamar desaparece como una sombra. Lina me hace entrar. Innumerables retratos en la cámara acogedora, un Stravinski viejo, una escultura de Prokofiev. Lina me habla de su marido, y a través del barro me parece encontrar toda la fuerza y la complejidad que un día habitaron el alma del compositor genial. Se expresa en español, pero es un español empapado de acentos de idiomas extranjeros; sin intérprete esta vez, en íntima conversación, mientras que del jardincito de la calle Kutosovski ascienden las voces juveniles de la vida...

Me da la impresión de que la puerta contigua al salón vaya a abrirse y a sentarse a nuestro lado el hombre cuya vida evocamos... No será así. Llevado por una hemorragia cerebral, está enterrado en el antiguo monasterio de Novo-Devichy construido por el padre de Iván el Terrible. No lejos de él yacen Scriabin y Chéjov.

Lina me habla de su juventud; evoca, casi borrada por la niebla de los años, aquel Madrid, la calle de Bárbara de Braganza, donde nació. Y a continuación, de Nueva York, donde conoció a Sergio; de su matrimonio en Alemania algún tiempo después, de los comienzos tan difíciles del compositor. América era un país muy poco propicio para comprender una personalidad tan avanzada como la de Prokofiev.

— *En la Rusia que acababa de abandonar*, —me dice Lina—, *un mundo nuevo, en terrible fermentación, todo estaba orientado hacia la polémica concerniente a las nuevas tendencias artísticas, mientras que en Nueva York la vida musical reposaba en el culto al intérprete, relegando a los compositores a un segundo plano.*

Mientras Lina habla evoco, la figura del gran Prokofiev: no sólo el creador de páginas inmortales de la música contemporánea soviética, personalidad originalísima familiar hoy a numerosos aficionados de la música del mundo entero,



Prokofiev con su esposa Lina Llubera y sus hijos. La foto está dedicada en su parte inferior a Carlos Palacio.



creador de esos ritmos flexibles, de esas armonías y temas autoritarios y vigorosos, sino un Sergio íntimo, humano y vivo en su universo familiar, que Lina ha compartido...

— *Estaba siempre en ebullición creadora* — agrega Lina, después de meditar breves segundos—, *en los momentos más inesperados, en las circunstancias más extrañas, durante una conversación, durante un paseo. A veces tomaba un papel cualquiera y escribía hasta en el puño de la camisa. Cuando llegaba a casa lo anotaba en una libreta de la que nunca se separaba y que consultaba a menudo, especialmente antes de componer una obra nueva. Su música, Palacio, surgía como el agua de un manantial. ¿Su capacidad de trabajo? Enorme. sencillamente fenomenal. Se ponía a escribir por la mañana, con la cabeza clara como él decía, al piano o ante la mesa de trabajo. La tarde la dedicaba a la orquestación. En una jornada entera podía orquestar hasta quince páginas. Sus mayores obras son hijas del verano. Las componía en la montaña, a orillas del mar, siempre lejos del ruido de las ciudades y las meditaba en constantes, interminables paseos.*

De una de las paredes del salón cuelgan unos dibujos de la ópera **El ángel de fuego**. De ellos se desprende una impresionante atmósfera de la que emergen, en la Edad Media de la Alemania Renana, figuras estremecedoras, como Renata, el caballero Ruprecht, el Gran

Inquisidor. Por un momento parece que, rompiendo el sueño y liberándose del paso de los siglos, esos fantasmas, esas criaturas sombrías van a desprenderse de ese oscuro universo de exaltación fanática y materializarse en el salón; tal es la fuerza que emana de esos dibujos. De la calle nos llegan alegres voces de niños, y unos columpios que observo desde el balcón, como pájaros ebrios, siembran en el aire de la tarde viva invisibles estelas.

Lina sigue hablando, y ahora evoca aquel torbellino de la vida musical de París, que Lina tan bien ha conocido.

— *El círculo en el que se mueve Prokofiev es de un interés excepcional. Se ve con Picasso, Strawinsky, Ravel, Casella. El mismo compositor norteamericano Gerhswin le visitó una vez para mostrarle un concierto para piano que encantó a mi marido. En casa de Henri Prunières, redactor de una revista musical, conoció y trató Sergio a los compositores Auric, Sauguet, al pianista Rubinstein, a la gran bailarina rusa Ana Pavlova, a Cocteau y a otros compositores: Honegger, Villa Lobos, Tansman, Poulenc y al catalán Federico Mompou. Después, cuando en 1929 el poeta ruso Maiakovski estuvo en París, Sergio pasaba largas veladas con él en casa de los amigos. Mi marido le conocía de Moscú. A menudo el poeta declamaba sus versos y el compositor interpretaba al piano algunos de sus poemas.*

Y ahora veo (siempre bajo la fascinación de las palabras de Lina), retirado del polvo de los caminos, un viejo castillo de la Edad Media, situado cerca de una colina de Thilov, no lejos del lago del Bourget. Las piezas del castillo son enormes; desde el castillo se divisa un inmenso horizonte verde y gris. Imagino a Sergio Prokofiev, al resplandor de la inmensa chimenea encendida donde parecen vagar sombras de antiguos caballeros ya desaparecidos, meditar y escuchar la música de ese paisaje evocador y dormido. Allí recibió la visita de Igor Strawinski con sus hijos y en aquella mansión Igor les dio a oír a los Prokofiev su nuevo concierto para piano y orquesta, que tanto les gustó.

— *En 1929 salimos para los Estados Unidos en el paquebote Berengaria, que era una verdadera caja de música. Allí estaban, amigo Palacio, Alejandro Brailovski, el famoso pianista polaco, el célebre violinista ruso Misha Elman, los Rachmaninov. Todos nos invitaban a su camarote y hablábamos de música y viajes. Abandonamos Nueva York precisamente la víspera de un concierto que iba a dirigir el gran Arturo Toscanini. El maestro nos permitió asistir al ensayo y no lo olvidaré nunca. Toscanini era de una exigencia increíble. Rugiendo de cólera, más bien parecía un dios enfurecido que un simple mortal. Pero el resultado era una perfección única, admirable, purísima...*

En marzo de 1930 los Prokofiev conocen a Federico García Lorca en La Habana. El matrimonio se hospeda en el Hotel Vedado y allí les visita el poeta granadino.

— *García Lorca nos cautivó, —me dice Lina—, por su vivacidad incontenible, por su apasionada naturaleza. Amaba la música y conocía muy bien Visiones fugitivas de mi marido.*

Después, ¡todo esto es tan sabido por el mundo!, Prokofiev retorna a su patria y allí descubre una revolución social impresionante que ha permitido a millones de hombres ascender al universo de la música. Y para ese público se esfuerza en escribir un arte musical accesible y al mismo tiempo sin concesiones. Sabe que las masas han entrado en escena y que la música destinada a una minoría de estetas ha terminado.

Acabada la visita a Lina Prokofiev, lleva su bondad hasta acompañarme al taxi, pues sabe que por mi desconocimiento del idioma, sin intérprete..., ni siquiera sería capaz de explicarle al taxista adónde quiero ir. El jardincito está abandonado, envuelto ahora en un puro candor crepuscular. Los columpios, inmóviles, perdida la gracia del vuelo, parecen grandes aves tristes. Lina no queda tranquila hasta dejarme dentro de un coche, y desde él veo su silueta fina y nerviosa alejarse primero, y después perderse entre la multitud.

Las primeras luces, perezosas, comienzan a encenderse en la gran ciudad.

Será inaugurado en la Fundación «Juan March»

## CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Por Esclavitud Rodríguez



Antonio Gallego, director de Actividades Culturales de la Fundación «March».

La Fundación «Juan March» pondrá en funcionamiento a finales de esta primavera un Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. El Proyecto empezó a gestionarse hace más de un año;

sus objetivos son facilitar la investigación y ofrecer un interlocutor fiable a los centros de documentación, tanto extranjeros como nacionales, que se interesan por la música creada en nuestro país a partir de 1936.

Foto: Pedro Guardón.

Pero, ¿por qué limitar la labor del futuro centro a la música española contemporánea? El director de Actividades Culturales de la Fundación «March», Antonio Gallego, nos contesta: *«Nuestra institución, en los veintisiete años que lleva funcionando, ha mantenido siempre una relación bastante estrecha con la música a través de becas, pensiones, etc. Esta actividad ha provocado que en la biblioteca se acumule un importante fondo sobre música española actual».*

Además de estos documentos musicales propios, entre los que se cuentan numerosos trabajos inéditos, la Fundación comenzó desde 1971 a organizar una serie de conciertos cuya frecuencia se vio incrementada a partir de 1975, gracias a las posibilidades que ofrecía la nueva sede de la institución. Desde hace siete años se han venido celebrando ciclos que responden a títulos como «Música Española Contemporánea», «Maes-

tros de la Percusión Contemporánea», «Interpretación Contemporánea», «Música del siglo XX», etc.; solamente durante el pasado año, 1982, se ofrecieron casi doscientos conciertos. Esta labor de promoción musical ha desembocado en una relación bastante cordial de la Fundación con sesenta o setenta compositores, *«con la flor y nata de lo que es ahora la música española e incluso con generaciones que ya están pasando a la historia»*, subraya Antonio Gallego.

Puesto que la «March» poseía este significativo fondo musical y una infraestructura ya desarrollada en su biblioteca, se pensó que se podría realizar una buena labor de documentación musical siempre que se acotara el campo. De modo que desechó la pretensión de abarcar la catalogación de toda la música española y se decidió trabajar únicamente sobre el período que arranca de la guerra civil y llega hasta nuestros días.

### LLENAR UN VACIO

Existía además otra razón para dibujar un límite tan preciso como el de 1936 a la tarea que se pretendía emprender: el hecho de que en todo el país no existiera un centro de documentación musical que atendiera específica y exclusivamente a lo creado en los últimos cuarenta y seis años. Esta carencia, según Gallego, suponía un vacío documental que pudieron comprobar los organizadores del centro de la Fundación durante sus viajes a Holanda y Francia, realizados para estudiar el método de trabajo de los institutos de documentación musical que funcionan en esas naciones. *«Recogimos bastantes ideas —asegura Gallego—, y sobre todo una cosa que nos animó mucho: la constatación de que en el extranjero se sentía la necesidad de un interlocutor español, porque*

cuando allí había que localizar tal o cual partitura, se encontraban con que no existían unos canales que les facilitaran esa información».

Para agilizar el intercambio internacional de datos, el nuevo organismo de la Fundación «March» se va a integrar en la Federación Internacional de Institutos de Documentación Musical. Dentro del ámbito nacional, el centro se muestra interesado en llegar a un acuerdo con Radio Nacional para obtener documentación del amplísimo archivo sonoro de esa institución, tanto más valioso si tenemos en cuenta que el volúmen de grabaciones comercializadas es ínfimo en relación al de partituras. «Por supuesto —añade Antonio Gallego—, estamos abiertos a todo tipo de colaboraciones, bien sea con el Archivo de Compositores Vascos, con el Centro de Documentación de la Generalidad de Cataluña, con el Instituto de Bibliografía Musical o con cualquier otro organismo dedicado a un trabajo documental».

El centro ya ha recopilado prácticamente toda la música editada en España desde el año 1936. Incluso los propios compositores están enviando originales o fotocopias de sus obras inéditas. Igualmente se están adquiriendo programas de mano, dado que el proyecto abarca

también —aunque no prioritariamente— la literatura musical. «Para nosotros lo principal son las partituras —afirma Gallego—, sobre todo las inéditas, porque creemos que corren un serio peligro de desaparición. Lo editado se conserva por sí mismo pero, por desgracia, lo inédito, cuando pasa a manos de descendientes no directos del compositor, suele ir a parar al traperero».

### UN PROYECTO BARATO

Las primeras respuestas a la petición de información de la March han partido de la Asociación Catalana de Compositores, aunque, de momento, la mayor parte de los documentos catalogados proceden de los propios fondos de la Fundación. No obstante, se han recibido ya donaciones significativas, como la realizada por José Luis Castillejo, que ha entregado prácticamente toda su colección de documentos. La Fundación también está en contacto con el hijo de Conrado del Campo, con familiares de Mompou y de otros compositores ya fallecidos. En el fondo de teatro de la «March» se conservan asimismo bastantes documentos musicales (donaciones de libretistas, etc.) que estarán a dispo-

sición de los usuarios del Centro de Documentación Musical.

Según Antonio Gallego, el esfuerzo económico que exige la creación del nuevo organismo no es grande porque «comprar un fondo de música española publicado por la editorial que más partituras tiene no supera un coste de cien mil pesetas, y eso está al alcance de muchas personas particulares. Con un presupuesto de cinco millones se puede adquirir todo lo editado en veinticinco años y aún sobra. Las tareas que sí exigen un auténtico esfuerzo son la organización y el mantenimiento».

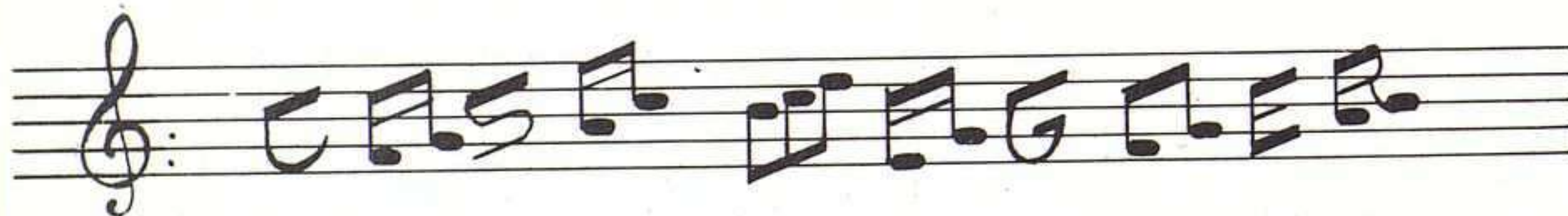
El objetivo del centro es poder responder a cualquier persona que quiera obtener un dato sobre música española contemporánea: desde el ciudadano de a pie que tenga curiosidad por conocer cuánto dura una obra, hasta el programador de conciertos que necesite saber qué partituras existen para tal o cual conjunto de instrumentos. Sin haber sido inaugurado todavía, el nuevo organismo de la «March» ya ha recibido algunas cartas solicitando información. «Por ahora nos es difícil contestar a algunas preguntas, pero a corto plazo quizás todo sea cuestión de sacar una ficha».

A pocas semanas de su puesta en marcha, el centro se ha dirigido de momento a unos doscientos compositores. «Si alguno no ha recibido todavía nuestra carta —dice Antonio Gallego— lo sentimos: puede deberse a que desconocemos su existencia o bien a que nos ha sido imposible averiguar su dirección. Yo, a través de RITMO, quiero hacer una invitación a todos los compositores que no hayan recibido nuestra solicitud para que se pongan en contacto con la Fundación».

Por el momento, la Fundación «March» ha recibido la importante donación de todas las partituras de Rodolfo Halffter, para su incorporación al centro de documentación. Halffter ha hecho la donación desde México, a través de la Embajada de España en aquella nación, país al que se trasladó tras la guerra civil española, adquiriendo la nacionalidad de su nuevo lugar de residencia. Entre las partituras que ya posee la Fundación «March» se encuentran las de **Canción marinera en tierra** —con letra de Rafael Alberti—, **La madrugada del panadero**, **Concierto para violín y orquesta**, **Don Lindo en Almería**, tres sonatas para piano, etc.



Edificio de la Fundación «Juan March», en Madrid.



**JOSE NAVARRO BOTELLA**

C/. Gran Avenida, 36 - T/. 38 38 76  
Juan Carlos I, 37  
ELDA

**EXPOSICION Y VENTA DE TODA CLASE DE ARTICULOS DEL MERCADO MUSICAL EN LA NUEVA TIENDA DE CARLOS I, 37. LA CALLE MAS COMERCIAL DE ELDA**



# Música contemporánea

## GRUPOS MINI MALISTAS ESPAÑOLES

En tiempos de su gran «collage» titulado *La Fabbrica Illuminata*, Luigi Nono habría suscrito aquellos versos de Celaya, que cantase Paco Ibáñez: «Maldigo la poesía concebida como un lujo cultural por los neutrales». Era la década de los sesenta.

Por José Iges



Karlheinz Stockhausen.

Probablemente, también se habría adherido Stockhausen a la filosofía de aquel cantable —aunque no a la banalización que sufriera la *Novena* de Beethoven en esa ocasión— desde el cual Miguel Ríos aconsejaba: «*Vive soñando el nuevo Sol, en que los hombres volverán a ser hermanos*». Año de 1971. Ese sentimiento luminoso y casi-cósmico se correspondía, salvando las enormes distancias formales, con el del gran compositor alemán en obras como *Hymnen* o *Stimmung*.

Quizá las soluciones parecían evidentes en aquel tiempo —«¡Ah, tiempos éstos en los que hay que luchar por lo que es evidente!»— y así, si de un lado la protesta de los cantautores pugnaba por un universalismo en lo socio-político, cierto rock se vanagloriaba (y aún lo hace) de ser la piedra filosofal de las inquietudes culturales juveniles, mientras de su lado, la música llamada contemporánea —término a todas luces inadecuado por su inconcreción— trataba de encontrar un lenguaje internacional que, sin duda, muchos acabaron encontrando, acaso para su propia desgracia. El proyecto era, en la obra, tanto o más importante que el resultado sonoro, salvo excepciones muy honrosas; era el tiempo de los vanguardismos: música aleatoria, electroacústica, serial... Intento llegar a un difícil puerto, puesto que todos los indicios antes apuntados, para muchos nunca constituirán tierra firme; oigo decir: «*cuando uno se empeña en demostrar algo, lo acaba consiguiendo*»... y le respondo con otro aserto, en éste caso oriental: «*cuando por más caminos lleguemos a la misma verdad, más verdad será*».

### «EL ECUMENISMO ES POSIBLE»

Y es que me da la impresión —aquí quería llegar— de que el paradigma en el cual se apoyan las manifestaciones culturales de índole musical más repre-

sentativas de los 60 y principios de los 70, ya sea en su vertiente folk, pop-rock o contemporánea, es el mismo y se puede expresar con sólo cuatro palabras: «*El ecumenismo es posible*». Ello, por descontado, con todos los matices que se quiera: la música rock propugnaba unidad generacional, los cantautores, solidaridad de clase y la contemporánea, universalismo estético.

No he mencionado al jazz. Pero no creo que escape a ésta pretensión, salvo excepciones, su sector más inquieto, que durante los años antes mencionados tomaba elementos del rock, de otras áreas culturales o se adentraba en terrenos formales cercanos a la música *experimental*: búsqueda de mayor trascendencia e intento de universalizar un modo de expresión en principio exclusivo de los norteamericanos de color.

Vaya por detrás de lo dicho y por delante de lo que aún me queda por añadir, que no creo en los términos absolutos en materia de arte; nada aparece del todo blanco o negro en éstos análisis, dado que suelen coexistir en el tiempo y el espacio las tentativas más contrapuestas por lo cual, a lo sumo, en esa mezcla marrón —el color del caos— en que se convierte la historia de la cultura, encontramos algún tono vagamente predominante.

Vistas así las cosas, me atrevería a decir que ese color —o paradigma— que, para la época antes mencionada era la búsqueda de valores universales, para los 80 pudiera ser —y arriesgo mucho en la afirmación, al no haber la perspectiva temporal suficiente— la búsqueda de *verdades individuales*, que no pretenden constituir en norma universal; «*acceder a órdenes nuevos, pero funcionales y revocables*», decía Javier Navarrete en la Mesa Redonda celebrada con ocasión del III Festival de la Libre Expresión Sonora.

Es como si se estuviese en una situación de eterno presente, sin proyección hacia delante —sin *proyecto*— haciendo buena la frase de Octavio Paz: «*la realidad de una escalera que no sube ni baja*».

En este estado de cosas caben varias opciones tipificables; una de ellas es, incluso, hasa esperable en términos de *tesis* y *antítesis*: se trata de la *ironización* de los valores de antaño, cuyas pretensiones eran excesivas si las comparamos con lo que dieron de sí, y que ahora devienen para muchos obsoletos: mucha de la *nueva ola* rockera actual va por ahí, pero también ciertos grupos de música contemporánea, como Piolín o la Capilla Musical Agúndez-Palacios, frecuentadores del más deliberado pastiche donde se mezclan trompetas de plástico, sintetizadores y trozos de canciones... (ellos nos llevan ya a Elefante, pues siempre han tenido estrecho contacto con las actividades que dicho colectivo ha desarrollado en sus dos años de existencia).

## LA RADICALIZACIÓN COMO VIA

Otra vía posible de superación de un pasado que ya no nos representa puede ser la *radicalización*: también hay mucho de eso en la *nueva ola* pop madrileña, como podemos encontrarlo en el jazz practicado por Orgón («*tratamos de ahondar la brecha abierta en los años 60 por los «jazzmen» afroamericanos más creativos*»), o en algunos manifiestos estéticos de miembros de Elefante: «*muerte a la partiturocracia... la partitura ha muerto, viva la música*» (Barber).

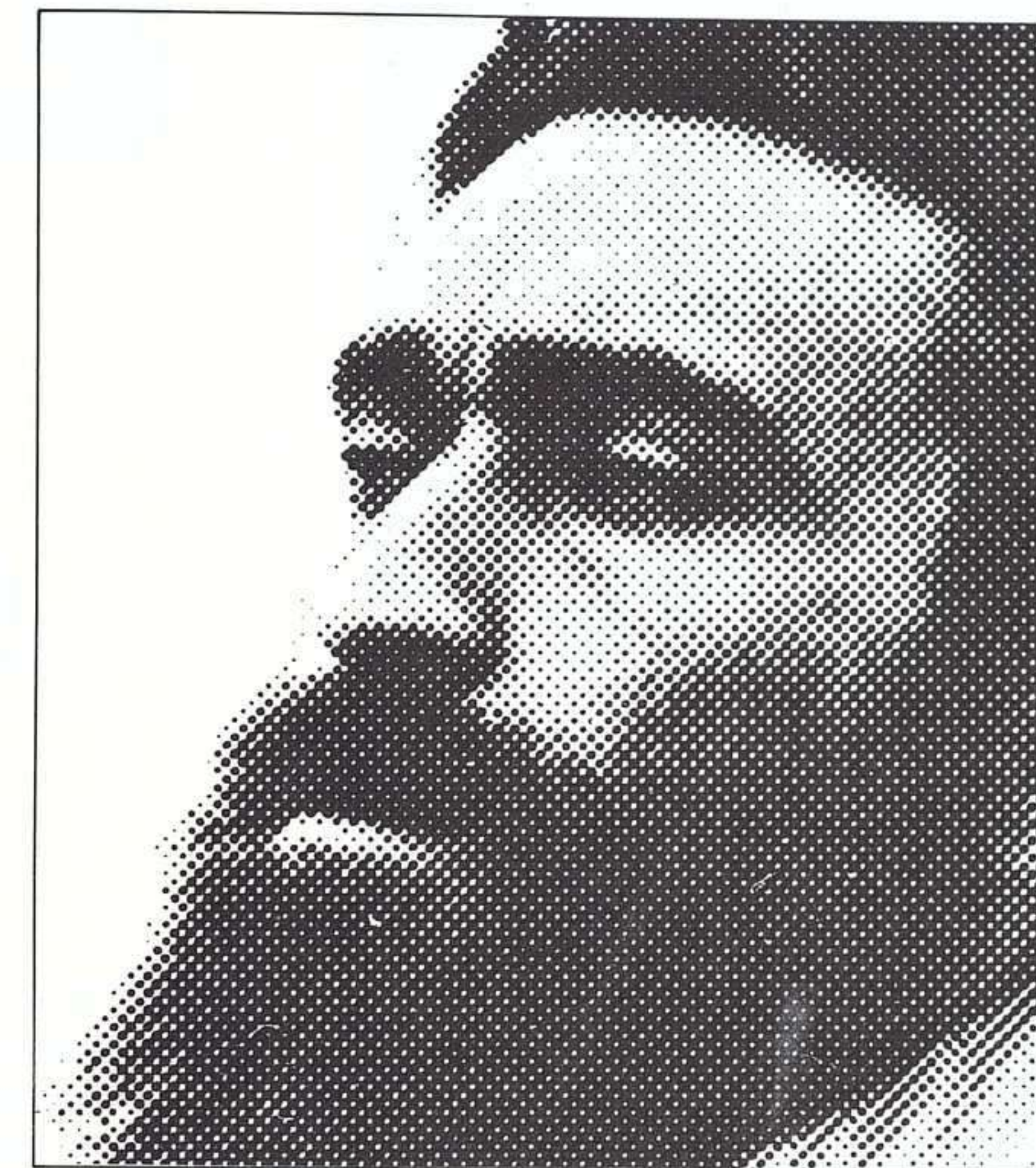
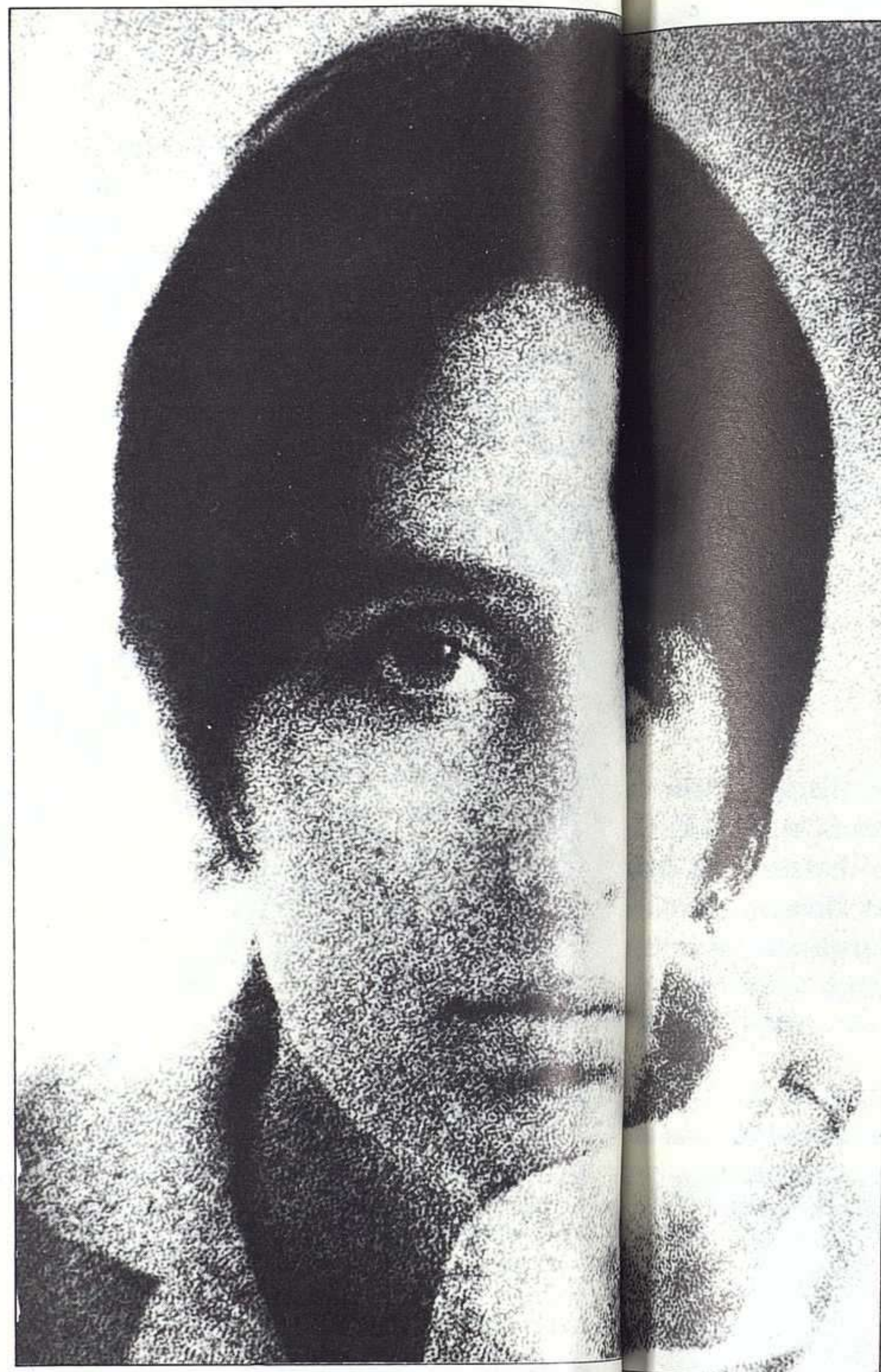
La ruptura con los valores del inmediato pasado es el denominador común de todas éstas acciones; ruptura que exacerba a quienes viven en la constelación de aquellos valores y que no comprenden por qué, andando los años, el discípulo juzga —y, a veces, condena— al maestro... aunque ellos hicieran lo propio en su momento.

Esa ruptura puede conducir, a veces, en ese juego de la tesis y la antítesis, a la *síntesis*: el trabajo de Carles Santos —frecuentador de actividades organizadas o animadas por gente de Elefante, y a quien algunos de ellos consideran como su *hermano mayor*— y su repetitividad *romántica* son el mejor ejemplo de una feliz fusión de lo repetitivo y minimal con su propia disciplina como pianista y con sus posibilidades vocales; por descontado, su música es un hallazgo absolutamente individual, donde es a la vez autor e intérprete: son obras de ejecución difícilmente transferible.

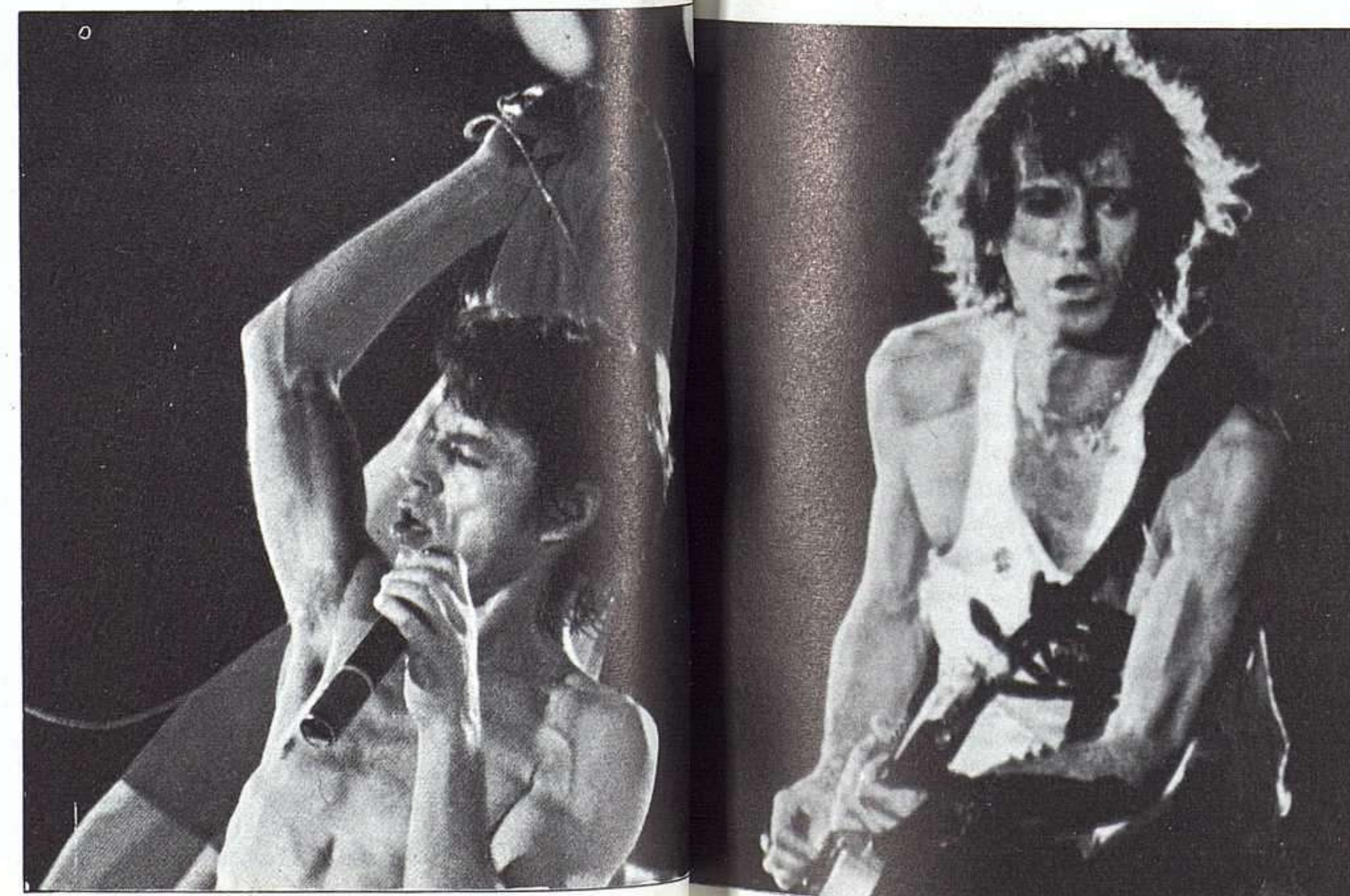
Esta actitud del autor-intérprete deja al descubierto, más que ninguna otra, hasta qué punto es *personal* la solución aportada. Así, Llorenç Barber, miembro fundador de Elefante —junto a Maderuelo, Pedro Estevan y Emiliano del Cerro— afirma: «*no nos fiamos de los intérpretes*»; y tanto él, en su *Conciertos de campanas*, como su Taller de Música Mundana (por fin uno de los grupos de Elefante, en el que figuran, además, Fátima Miranda y Alfredo Carda, también miembro de Orgón) se erigen en intérpretes de sus propias obras.

Otro ejemplo de ésta actitud tan característica lo encontramos en la actual formación del veterano Actum valenciano, que tan estrecha relación ha tenido con el colectivo madrileño.

El trabajo de Navarrete e Iglesias, para 2 teclados, participa de las líneas arriba aludidas: auto-intérpretes. Pero también labor de síntesis: en su música repetitiva se deja sentir su interés por las obras españolas para teclado de los siglos XVI y XVII. Navarrete e Iglesias no han pertenecido a Elefante, aunque de edad e intereses musicales hayan estado muy cerca.



Los cantautores propugnaban solidaridad de clase, la música contemporánea, universalismo estético y la música rock unidad generacional. Arriba, a la izquierda, Joan Baez; arriba, a la derecha, Llorenç Barber. Abajo, el grupo Rolling Stones.



Sí son Elefante —o lo han sido, porque Elefante ya no existe— los miembros de la Orquesta de las Nubes. Como antes decía, una búsqueda personal puede conducir a la síntesis, pero también simplemente —y es lo más usual— a desarrollos *eclécticos*: la Orquesta de las Nubes constituye buen ejemplo de ello. «*Su raíz lejana puede encontrarse en multitud de músicas étnicas de todos los continentes, especialmente en la percusión africana, las salmodias bereberes, música de gamelang indonesio o la utilizada por los derviches del Oriente Próximo*». (J.M. Costa, en el diario *El País*).

## ECLECTICISMO Y SÍNTESIS

¿Por qué eclecticismo y no síntesis? Es la misma diferencia que hay entre la mezcla física y combinación química; de la mezcla pueden aislarse con facilidad los elementos varios que la forman, pues no son un *todo*, sino un *montón*; en cambio, en la combinación química se llega a formar una *nueva* realidad, a partir de unos elementos iniciales. En mi modesta opinión, la Orquesta de las Nubes es —aún— mezcla, mientras Navarrete-Iglesias y el Taller de Música Mundana son ejemplos de combinación.

Los otros dos grupos que han trabajado dentro de Elefante son Glotis y el Eco-Grupo Instrumental. Glotis tiene su precedente en Epilos-glotis, grupo al que pertenecieron Antonio Agúndez, Fernando Palacios y Javier Maderuelo. Con Glo-

tis, dirigido ya en solitario por Maderuelo, se trata de cubrir una parcela olvidada casi en nuestra música contemporánea: las experiencias textuales y fonéticas. En ese sentido, Glotis ha interpretado, junto a piezas ya *históricas* del género — como los **62 Mesostics**, de John Cage o la **Ursonate**, de Kurt Schwitters— creaciones de compositores de ahora mismo.

Su intención, como el mismo Javier Maderuelo nos aclara en su libro *Una música para los 80* (Col. Metaphora, Ed. Garsi), ha sido didáctica, «*intentando ponerse al corriente con las obras más importantes y significativas del género, en versiones muy cuidadas*». No es casual, empero, el interés de algunos miembros de Elefante hacia éstas músicas, portadoras de valores apenas desarrollados —e incluso, denostados— por grupos y compositores de los 70.

La trayectoria del Eco-Grupo Instrumental puede bien servirnos para hablar de los comienzos de Elefante y, casi casi, para cerrar éste artículo, que en modo alguno ha pretendido ser *lineal*; he preferido referirme a motivaciones más o menos compartidas por todos quienes nos alineamos en Elefante, antes que caer en la tentación de hacer una historia-panegírico, para la cual no hay, además, suficientes méritos aún ni perspectiva.

El Eco-Grupo Instrumental, idea impulsada desde el Seminario de Arte e Informática (Maderuelo, Del Cerro, Iges) con objeto de difundir, con interpretaciones lo más ajustadas posible, la música realizada en dicho ente con ayuda de ordenador, fue un poco el punto de encuentro de músicos —junto a los «Ensems» valencianos de 1980— que cristalizó, en septiembre de ese mismo año, en el colectivo Elefante (reunión, ésta última, celebrada en la sede de Juventudes Musicales de Madrid).

En su *segunda etapa*, el Eco-Grupo Instrumental trabajó con partituras de autores españoles de la *última hornada*, tratando de convertirse en vehículo apropiado para que éstas obras llegasen fielmente recreadas al público (se montaron piezas de Amadeu Marín, José Iges, Llorenç Barber y Manuel Seco), aunque siempre enfrentándose a la dificultad que supone el ofrecer un programa de concierto con la mínima coherencia estética exigible.

El Eco-Grupo ha sido, por la misma naturaleza de sus pretensiones, el conjunto que más difícil lo ha tenido en esta amalgama llamada Elefante (nombre deliberadamente cacofónico y no simbólico). Y, desde luego, el que, por las razones apuntadas, se ha situado a medio camino entre las posiciones estéticas de los 60-70 y las nuevas tentativas; así, el Eco-Grupo Instrumental ha interpretado obras post-seriales, repetitivas, minimalistas, de grupo abierto y, en su nueva etapa que ahora se abre, trabajos propios de improvisación. El eclecticismo de su repertorio queda bien de manifiesto.

## Reportaje

Por Silvia Sanz



En febrero del año pasado, el «Diario de Barcelona» publicó en sus páginas la siguiente noticia: «Tres "Enviados especiales" buscan músicos actualmente en Rumania para la Orquesta Sinfónica de Bilbao. La "embajada" bilbaína en Bucarest se encuentra ahora tratando de contratar los servicios de once músicos de cuerda».

Hechos como éste se vienen repitiendo constantemente en las orquestas españolas, especialmente a raíz de su proliferación como consecuencia de la política cultural llevada a cabo por los distintos Gobiernos autonómicos.

Mientras que los directivos de las Orquestas Sinfónicas se quejan de la escasez de buenos músicos de cuerda, estos —por medio de su Sindicato Profesional y a través, sobre todo, de sus propias declaraciones (ver RITMO de mayo de 1982)— afirman que en España existen excelentes profesionales de la cuerda a los que no se les da oportunidad de demostrar su valía.

Leonardo Riveiro, violoncellista y pedagogo musical, varios años dedicado al problema de la enseñanza de la Música en su aspecto básico y que ha realizado diversos trabajos de investigación pedagógica con escultores, pintores, actores, nos ofrece su visión sobre la supuesta crisis de la cuerda en nuestro país.

**RITMO.**— ¿Hay o no crisis de la cuerda en España?

**LEONARDO RIVEIRO.**— Sí la hay, y esto se debe a una razón muy sencilla: cualquier crisis en un instrumento determinado siempre parte de la falta de una escuela previa. Evidentemente, han existido músicos que, bien a través de un organismo oficial como los Conservatorios o bien por medio de clases particulares, han realizado una labor muy positiva en este aspecto. Ahí están, por ejemplo, los violoncellistas Elías Aricuren, y la portuguesa María de Marcedo, que vienen creando en España una estupenda escuela desde hace varios años. Ahí está, también, Víctor Martín, quien después de tocar durante mucho tiempo en orquestas extranjeras, trabaja ahora en nuestro país como concertino de la Orquesta Nacional y es catedrático de violín en el Conservatorio de Madrid. Pero, en general, no abundan los buenos pedagogos.

#### EL PIANO, INSTRUMENTO REY

De los 241 alumnos oficiales matriculados en la «Escuela Clara», de Madrid durante el curso 81-82, setenta lo fueron de piano, treinta de guitarra, veinticinco de flauta, veinte de clarinete y saxo y dieciseis de violín.

El Conservatorio de Madrid tuvo, durante este mismo curso, 9.916 matricu-

# LA CRISIS DE LA CUERDA

La falta de instrumentistas de cuerda en España es un tema a debate. RITMO: Ofrecemos aquí la opinión del pedagogo y violoncellista Leonardo Riveiro y animamos a los interesados a que se aducen para argumentar ambas posturas es tema largo y complicado y, que será objeto de otros artículos en futuros números de RITMO. Ofrecemos aquí la opinión del pedagogo y violoncellista Leonardo Riveiro y animamos a los interesados a que utilicen RITMO como vehículo de expresión a sus puntos de vista acerca de tan discutido tema.



lados oficiales. Los instrumentos más elegidos por los alumnos fueron el piano (50%), la guitarra (17%) y el violín (6%). Independientemente de estos tres instrumentos, el viento fue escogido por un 21,27% del alumnado, la cuerda por un 5,34% y la percusión por un 0,73%. El clarinete, la flauta travesera, el saxofón y la flauta de pico contaron con mayor número de seguidores entre los que eligieron el viento, y el violoncello, la viola y el contrabajo (por este orden), por los que escogieron los otros instrumentos de cuerda.

**R.**— En su opinión ¿por qué un alumno decide —o su familia, en el caso de los más jóvenes— estudiar piano o guitarra, antes que violín o contrabajo?

**L.R.**— Existen varias razones. En primer lugar, los instrumentos de arco requieren una técnica muy depurada, porque, hablando un poco esotéricamente, la cuerda es un concepto superior dentro de la producción del sonido. El problema de la Música es que hay que empezar a estudiar desde pequeño, y a un niño le resulta físicamente más fácil sentarse al piano que tocar el violín, porque el violín exige retorcer el cuerpo para poderlo tocar y ha de ser una prolongación de tu cuerpo si quieres arrancarle un buen timbre.

Por otra parte, hay que contar con la tradición. El piano ha sido siempre el

instrumento que cubría la cultura musical que los padres pedían por sus hijos. Mientras que los instrumentos de arco han sido elegidos para aquellas personas que se sentían directamente interesadas por ellos.

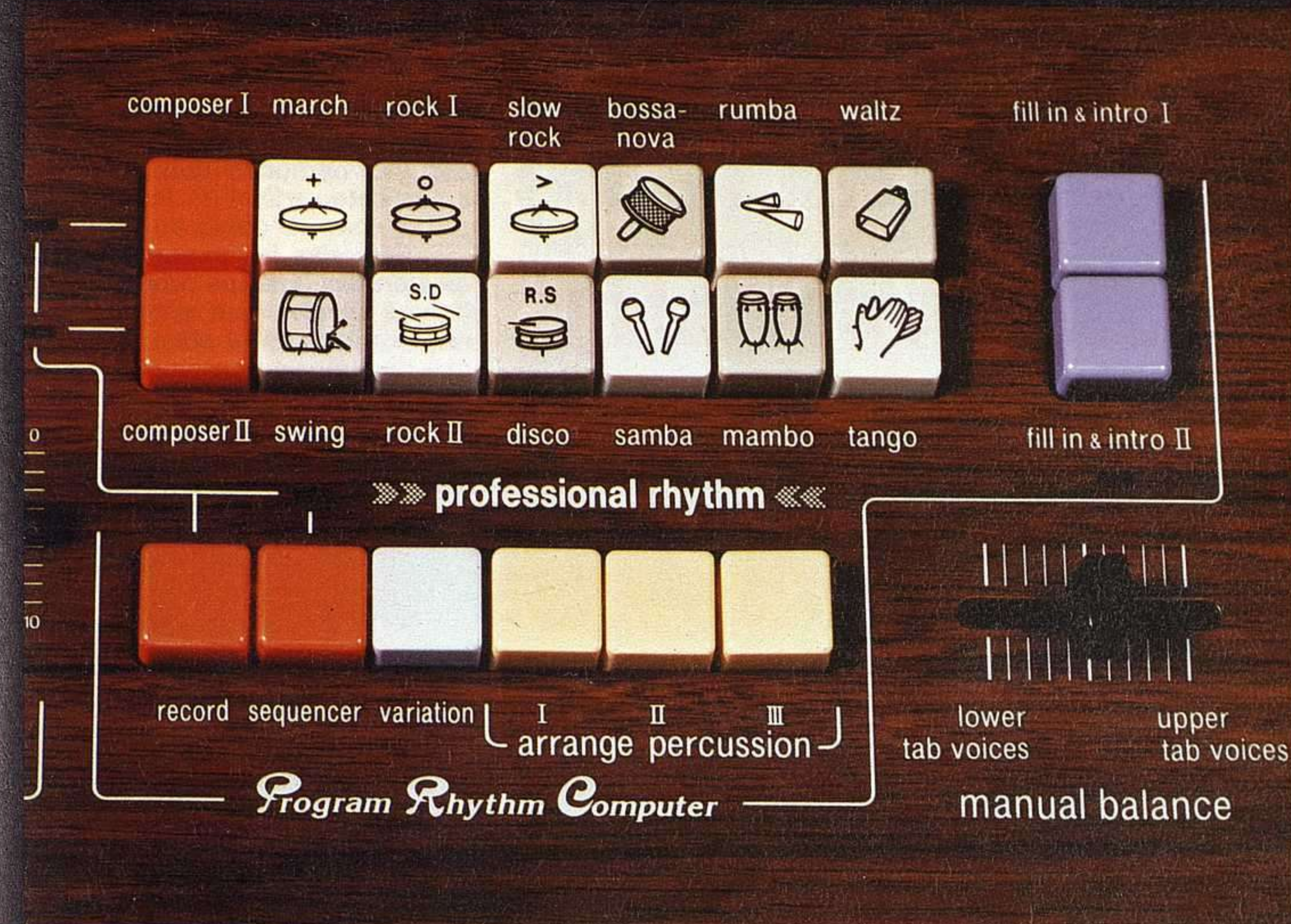
En tercer lugar, se puede hablar de falta de información. El piano o la guitarra son instrumentos que un niño ve y escucha continuamente en medios como la televisión. Sin embargo, a menos que sus padres se preocupen de llevarle a los conciertos, un crío difícilmente puede conocer lo que es una viola o un contrabajo. A veces, ni siquiera sabe que existen.

**R.**— ¿A qué se debe el que un padre compre a su hijo un piano y sin embargo no le compre un violín, que es mucho más barato?

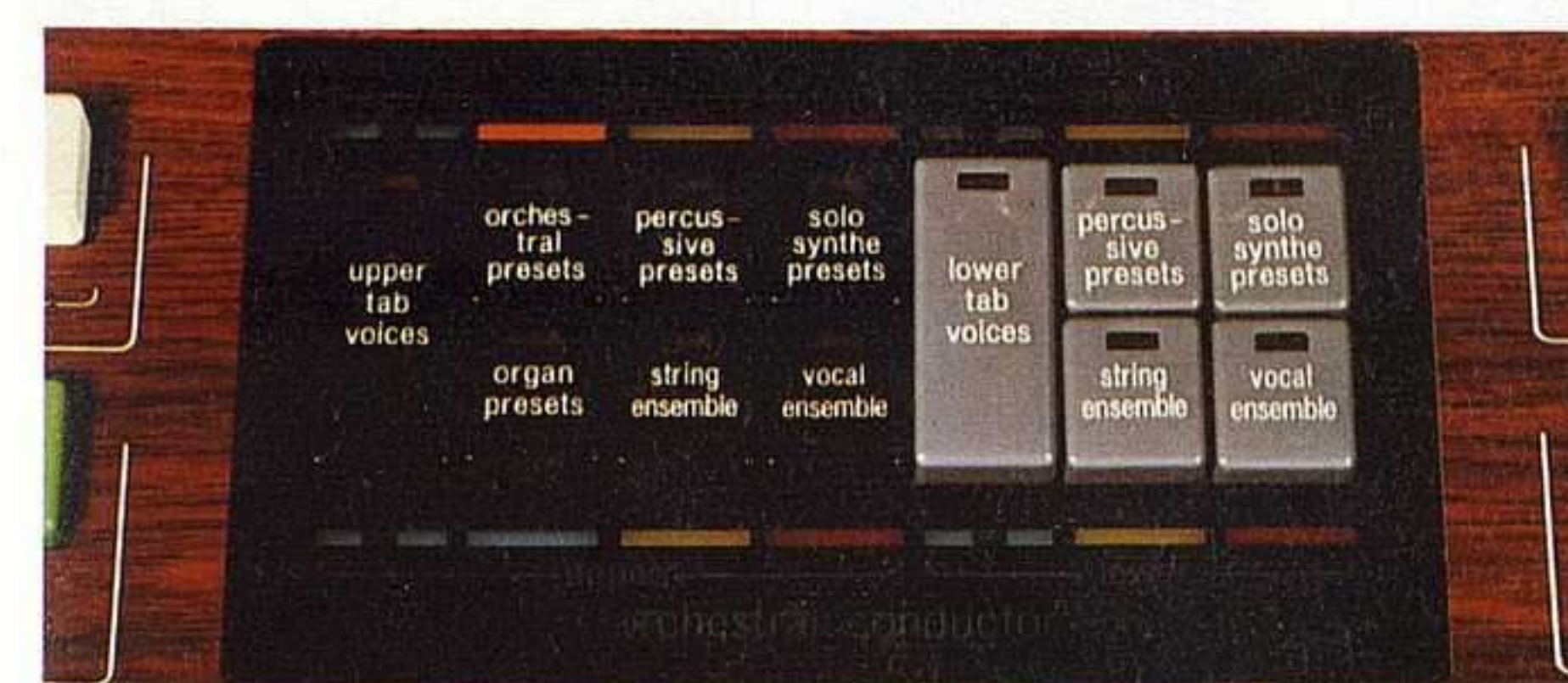
**L.R.**— No es sólo que un violín sea más barato, sino que, mientras que el piano se estropea con el uso y pierde, por tanto, valor, el violín suena mejor cuanto más se toca (si se le cuida, lógicamente). Está el caso, por ejemplo, de los stradivarius que, de no tocarse, no suenan tan bien como debieran, a pesar de ser instrumentos perfectos que nunca pueden sonar mal. Los instrumentos de arco tienen una lutería complicada y para que el instrumento suene con un timbre equilibrado en todos sus registros es preciso trabajarlo. Siempre volvemos a la falta de información.

# ¡Único en el mundo!

## Organo computarizado Technics SX U90



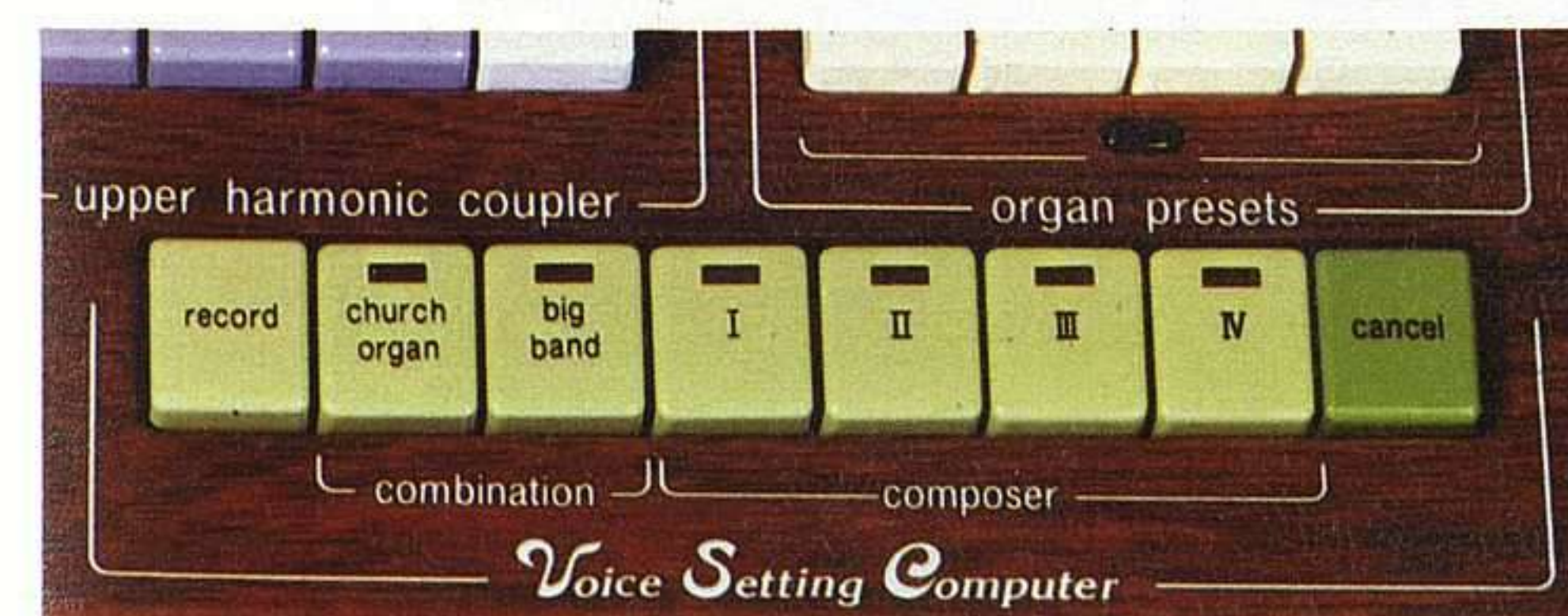
COMPUTADOR PROGRAMADO DE RITMOS



SELECTOR ORQUESTAL



COMPUTADOR DE ACORDES



COMPUTADOR DE VOCES MUSICALES

**Technics SX U90**  
El único órgano electrónico que, además de reproducir a la perfección el mayor número de voces musicales, pone a su disposición una computadora en la caja de ritmos. Con ella, Ud. puede crear sus propios conceptos musicales y rítmicos. Y, a través de su memoria

computarizada, puede introducir diversas combinaciones originales que constituirán, con el tiempo, su bagaje musical. TECHNICS le ofrece una amplia gama de órganos electrónicos que cubren todas las posibilidades y exigencias, tanto del aficionado como del profesional.

# Technics

La más sofisticada orquesta que jamás haya dirigido

### Organos Technics

Distribuidor:  
**MUSICAL**  
ALCALA DE HENARES, S.A.  
Apartado 295 - Tel. 91-888 38 61  
Télex 49687 MUHE-E  
Alcalá de Henares (MADRID)

De venta en los principales establecimientos del ramo.

**R.— Los primeros cursos de violín del Conservatorio de Madrid, por ejemplo, están bastante llenos de alumnos. Sin embargo, son pocos los que terminan la carrera. ¿Por qué?**

L.R.— Como ya indiqué anteriormente, el violín entraña una dificultad muy grande: la técnica que se requiere para tocarlo. Al año de estudiar su instrumento, un estudiante de piano ya logra sacar sonidos de él y tocar algunas pequeñas piezas. Pero un estudiante de violín no consigue que su instrumento *afine* hasta que no pasan cuatro o cinco años. Es decir, es una especie de inversión a la que sólo le ves el rendimiento a muy largo plazo. Y la gente se cansa de esperar. La cuerda exige mucha paciencia, mucha dedicación, mucha técnica y una idea muy clara de lo que quieres de la Música.

**R.— ¿Qué salidas profesionales tiene un músico de cuerda en nuestro país?**

L.R.— Ultimamente, con la creación de nuevas orquestas, parece que están aumentando las oportunidades de trabajo. Aunque aquí entramos en un círculo vicioso; como durante muchos años en España no ha existido una preocupación pedagógica por crear buenos instrumentistas de cuerda, ahora los directivos de estas nuevas orquestas se quejan de que no hay violinistas, o violas, o contrabajos, por ejemplo, y acuden a buscarlos al extranjero. No se dan cuenta que no se pueden crear orquestas si no se cuida antes la cantera.

#### EXTRANJEROS, SI, PERO NO CUALQUIERA

**R.— ¿Cuál es su opinión concreta sobre el hecho de que en nuestras orquestas haya músicos extranjeros?**

L.R.— La Música es un Arte, y el Arte es internacional. En todas las orquestas del mundo hay músicos extranjeros, pero tienen que ser muy buenos para tocar fuera de su país, porque se les exige más. Lo denigrante es que aquí nadie se haya preocupado de crear más y mejores músicos para que no tenga que recurrir a *cualquier* extranjero. Porque en España hay mucha gente que toca instrumentos de cuerda, pero no han encontrado incentivos para dedicarse profesionalmente a la música y tienen que vivir de otras profesiones. Volviendo a la pregunta anterior, hay que tener en cuenta que con un instrumento como la flauta travesa, por ejemplo, en pocos años de estudio puedes meterte en una orquesta, o en una banda, o en un conjunto. Además, las Bandas Civiles y Militares han proporcionado siempre puestos de trabajo seguros para los músicos de viento. Pero en la cuerda hay menos salidas. Y al haber menos salidas hay más competitividad y se exige más.

**R.— Resumiendo un poco sus impresiones, ¿qué solución encuentra a**

**esta actual situación de crisis?**

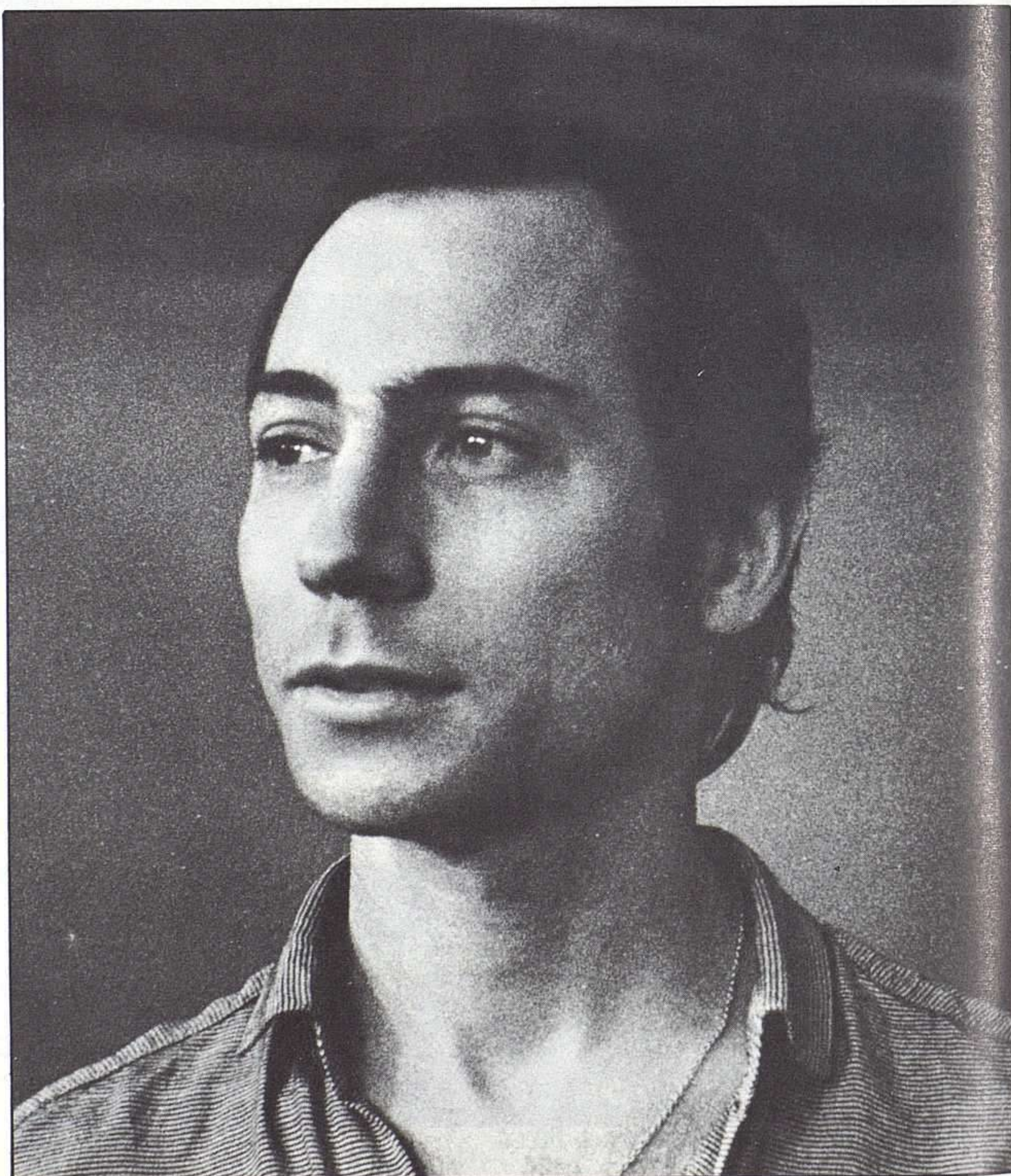
L.R.— Creo que la solución está en que todos los que nos dedicamos profesionalmente a la Música empecemos a tomar conciencia, de una vez por todas, que un instrumentista no se hace de la noche a la mañana y por sí solo. Es preciso crear buenas escuelas con una adecuada línea pedagógica. Porque al alumno hay que cuidarle. No basta con darle una técnica por las buenas: hay que conocer cómo es esa persona para adaptar la técnica a su personalidad, así como abrirle los ojos a una concepción de la música en relación con las demás artes: plástica, colorido, forma y movimiento.

**R.— ¿En los Conservatorios españoles se forman buenos instrumentistas?**

L.R.— En los Conservatorios españoles, en general, se enseña un instrumento, pero no se forman músicos. Si tú creas un buen músico, ese músico se

romperá la cabeza por ser un buen instrumentista, porque tiene que plasmar con su instrumento la expresión de lo que quiere comunicar con el sonido. Formando músicos, formas personas con inquietud y dedicación, que constituyen la cantera de la vida musical del día de mañana. La Pedagogía hace inteligente a un alumno, porque le enseña a saber lo que quiere y a trabajar por conseguirlo. Le hace crítico hacia las enseñanzas que recibe y hacia sí mismo. Le enseña a relacionarse con el grupo y a trabajar con los demás. La Pedagogía crea músicos, no personas con afán de solista solamente.

En todas las expresiones artísticas existen diccionarios propios pero no debemos olvidar que están íntimamente relacionados entre ellas. No quiero decir que debemos comprometernos con cada uno pero sí encontrar la similitud que para cada ser humano como artista tiene.



## Oposiciones en la Orquesta Nacional

# López Cobos: La situación de la cuerda en España es deprimente

Por Manuel Moreno

Tan sólo veinte aspirantes se presentaron a las oposiciones convocadas para cubrir diez plazas en la Orquesta Nacional. Y únicamente cinco de estas plazas han sido cubiertas. «Para mí no ha sido ninguna sorpresa —opina Jesús López Cobos— porque la situación de los instrumentos de cuerda en España es deprimente; al haber poca gente hay poca selección y es muy difícil encontrar instrumentos».

Es estas oposiciones, celebradas del 4 al 7 de abril, se ha dado incluso el caso de que ningún instrumentista se ha presentado para acceder a la plaza de viola. «Que en una Orquesta Nacional —señala López Cobos— se convoquen oposiciones y no aparezca nadie en un instrumento me parece una cosa increíble; y en los otros se ha presentado muy poca gente: en violonchelo hemos tenido dos chiquitos muy jóvenes nada más». Y ninguno de los dos pudo alcanzar alguna de las tres plazas convocadas para este instrumento.

No fueron mejores los resultados de las dos plazas de contrabajo: siete aspirantes y un solo aprobado. Además de presentarse poca gente, el nivel de los aspirantes no es suficiente. Hay incluso instrumentistas, como nos indicaba un miembro del tribunal, que se presentan una y otra vez a las oposiciones aun



Foto: Paco Tur

López Cobos: «Veo muy negro el futuro».

sabiendo que no alcanzan el alto nivel exigido.

López Cobos confiesa estar «deprimido» ante tan pobres resultados. «Si hay que juzgar a tenor de la que teóricamente es la primera orquesta del país —nos dice— veo muy negro el futuro por lo menos en los dos o tres próximos años, y luego veremos qué pasa; y no porque en los que se presentan el nivel sea alto o bajo, sino porque ni siquiera se presentan».

## EL VIENTO, SIN PROBLEMAS

El fantasma, por desgracia bastante tangible, de la llamada crisis de la cuerda

planea sobre estos resultados. En viento, sin embargo, todas las plazas convocadas, tanto este año como el pasado, se han cubierto. «Lo cual demuestra —según López Cobos— que en un país en el que hay algo más de tradición, sobre todo en el País Valenciano y en Cataluña —donde hay tantos instrumentos de viento—, hay más selección y encontramos gente verdaderamente de primera línea. Yo por ahí no tengo miedo».

Tal vez la crisis de instrumentistas de cuerda no sea la única razón. «Quizás la Orquesta Nacional —comenta su director— no sea un incentivo suficiente para los músicos, artística o económicamente; cualquiera de las dos posibilidades es mala, lo que muestra cómo la música está considerada social y económicamente en el país».

Más que la falta de incentivo económico, debe ser el alto nivel exigido lo que hace que los instrumentistas no se presenten a las oposiciones. Alto nivel que es, sin embargo, imprescindible para mantener una orquesta de categoría. «En mi opinión —afirma Jesús López Cobos—, y esa es la opinión compartida por todo el tribunal, tenemos que seguir pensando en que debe entrar sólo gente con el nivel suficiente para poder hacer una orquesta buena. Si tardamos más años, tardaremos más años, pero ese es el criterio».

Y los cálculos del director de la Orquesta Nacional no parecen muy esperanzadores: «Las plazas de cuerda que ahora se quedan libres, más las de la ampliación de la Orquesta, suponen un total de veintidós plazas de cuerda, y al nivel estadístico en el que estamos, tardaríamos en cubrir las aproximadamente diez años. Esperemos que podamos hacerlo antes».



La desolación hizo mella en el tribunal: de izquierda a derecha, González de Amezúa, Ramón Barce, Tomás Marco, López Cobos y Víctor Martín.



# Laboral

## LA CIESM PRESENTA SU PROGRAMA DE ACTUACION EN DEFENSA DE LA MUSICA VIVA



Jacinto Berzosa, Secretario General del SPME.

Por Manuel Moreno

Como un nuevo paso en la reivindicación de la «música viva» y en busca de soluciones para el complejo mundo del espectáculo, la Confederación Intersindical Española de Sindicatos de Músicos y Musicales (CIESM), presentó el mes pasado su programa de actividades.

Formada en mayo de 1981, la CIESM agrupa a los siguientes sindicatos: Federación Española de Sindicatos Profesionales del Espectáculo (FESPE), Federación Estatal de Espectáculos de UGT, Federación Estatal del Espectáculo de CC.OO., Sindicato Galego da Música, Sindicat Musical de Catalunya, Sindicat Musical de Madrid y Sindicato Profesional de Músicos Españoles (SPME).

Con más de 20000 músicos y artistas afiliados, la CIESM se considera un interlocutor válido para participar en la elaboración y desarrollo de la política musical de este país. Tras un proceso de consolidación interna, la CIESM ha presentado a la opinión pública un programa de actuación que unifica los criterios de las diversas plataformas sindicales que la integran, con un punto de mira común: la defensa de la profesión del músico y del artista.

### EL PARO TECNOLÓGICO

Destaca en el programa de la CIESM la promoción de la «música viva» y, en consecuencia, la denuncia de la utilización fraudulenta de los avances tecnológicos (discos, cassettes, videos). Fenómenos tan comunes como la sustitución de los músicos de un local por un equipo de sonido, el ballet con cinta magnetofónica o el eufemístico *sonido pregrabado* (antes «play-back») utilizado en la tele-

visión, dan lugar al llamado «*paro tecnológico*», que incide sobre los profesionales de la música. La propuesta fundamental de la CIESM para combatir este paro tecnológico se centra en la ratificación por parte del gobierno de la Convención de Roma de 1961 sobre la protección de los Derechos del Intérprete y/o Ejecutante: del mismo modo que el autor percibe unos derechos de autor por la obra que ha creado, el que interpreta una obra artística debe recibir unas contraprestaciones económicas cada vez que su actuación es reproducida en disco, cinta magnetofónica o video. En la actualidad el músico cobra por la grabación, pero no tiene ningún derecho sobre la obra que ha grabado, que quizás es utilizada después para sustituir al propio músico en un espectáculo. Sólo los grandes divos están en condiciones de imponer sus derechos si su actuación va a ser después reproducida.

La CIESM propugna una política de asesoramiento y colaboración con la Dirección General del Libro y de la Cinematografía para que estos derechos del intérprete o ejecutante sean incorporados al texto de la nueva Ley de la Propiedad Intelectual.

### NECESARIA UNA «POLITICA DURA»

Otro punto importante es el cumplimiento de la legislación ya existente. La Ordenanza Laboral de Profesionales de

la Música, de 2 de mayo de 1977, posibilita la creación de puestos de trabajo para los músicos. Hay incluso un reciente Reglamento de Policía de Espectáculos que obliga a que en todo tipo de espectáculos se señale si son realizados con músicos o con «play-back», a fin de que el público sepa en qué gasta su dinero. Jacinto Berzosa, secretario general del SPME, es tajante al hablar de este tema: «*En el mundo del espectáculo existen cientos de puestos de trabajo que están ahí, pero que no se cubren*». Según Berzosa hay una creciente «*deformación del gusto y de la sensibilidad*» que lleva al público a aceptar los espectáculos con música grabada en vez de exigir la actuación de música en vivo.

Angel García Seoane, del Sindicato Galego da Música, señala a su vez la nefasta labor del intermediario, que obtiene importantes comisiones en la contratación de músicos para las fiestas locales. García Seoane reclama una «*política dura*» que haga cumplir las leyes sobre contratación de músicos.

### LA ENSEÑANZA MUSICAL

Otra destacada propuesta de la CIESM es que la enseñanza musical en la EGB y en el BUP sea impartida por profesionales suficientemente capacitados. «*Desde la EGB el gobierno tiene que ocuparse de que se enseñe música a los niños* —opina Berta Labarga, de la Federación de Espectáculos de UGT—; *no hay amor al arte en este país porque no se ha inculcado desde la escuela*».

Como prueba de la deficiente formación musical impartida en las escuelas, Gaspar Sala —presidente del SPME— denuncia el fabuloso negocio que se hace con las casi doscientas mil flautas que se venden cada año al comienzo del curso escolar: a los tres meses el niño se olvida de la flauta y sale de la escuela sin saber lo que es una trompa o un contrabajo. Es el principio de una especie de círculo vicioso: no hay formación musical adecuada en la enseñanza general, por lo que la gente acude masivamente a los conservatorios, que ven así mermada su capacidad y no preparan suficientemente a sus alumnos; el estudiante de Conservatorio no puede completar su preparación porque no hay puestos en orquestas, bandas o teatros, o no tiene suficiente nivel para ingresar en las orquestas que se forman. Consecuencia: se traen músicos extranjeros.

«*Hay una aparente vida musical floreciente* —concluye Jacinto Berzosa— *pero el secano se extiende por todo el país; los presupuestos dedicados a cultura han sido la eterna cenicienta: frente a los ochocientos o novecientos millones que se suelen destinar a la Dirección General de Música, tenemos el ejemplo de Francia, que dedica 15000 millones de pesetas a la música, o de Italia, con 4000 millones de pesetas sólo para la Scala de Milán*».

El consejo ejecutivo de CIESM propone, en definitiva, hacer valer la condición del músico y del artista como auténticos protagonistas del mundo del espectáculo y de la Cultura.

*El reciente y, en cierta manera, inesperado fallecimiento del maestro Markevitch, servirá, sin duda, para recordar su figura como compositor más que aceptable, y como poseedor de una de las batutas más firmes y serias de lo que pudiéramos denominar penúltima*



## Disco grafía

*generación. Ofrecemos a continuación una discografía con las grabaciones más representativas de Markevitch, como complemento al análisis sobre su labor musical que RITMO publicó en su anterior número (núm. 531) correspondiente al mes de marzo.*

**esen  
cial de**

# IGOR MARKEVITCH

**Por Gerardo  
Queipo de Llano**

Nacido en Kiev, el 27 de julio de 1912, pasó su infancia en Suiza, donde su familia emigró después de la revolución rusa. Sus primeros estudios musicales los realizó en territorio suizo y posteriormente en París con Cortot, Boulan-ger y Rieti. En la capital francesa entró en contacto con Diaghilev para quien en el año 1931 compuso el ballet *Rebus*.

Comenzó su carrera de director de orquesta en Amsterdam a los dieciocho años y, después de un curso de perfeccionamiento con Herman Scherchen, se impuso rápidamente como uno de los mejores directores de su generación. Establecido en Italia, participó activamente en la Resistencia. En el año 1945 fue el artífice de la reconstrucción de la Orquesta del Mayo musical Florentino. Asimismo, fundó una orquesta en Montreal y fue titular de un curso de perfeccionamiento de verano en Salzburgo. Desde 1957 ocupó el cargo de director fijo de la

Orquesta de Conciertos Lamoureux, con la que llevó a efecto innumerables grabaciones discográficas. Posteriormente fue llamado para encargarse de la recién creada Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, donde su estilo ha dejado una huella indeleable. Fue también desde 1969 director de la Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma.

Su labor como compositor puede concretarse en las siguientes obras: *Dos cantatas*, una de ellas titulada *Lorenzo el Magnífico*, un *Salmo para soprano y orquesta*, dos ballets, un *Concierto para piano y orquesta* e *Himnos para orquesta*.

La discografía de Markevitch es, aún hoy, abundante y demostrativa de las calidades directoriales del maestro, tal como ha puesto de relieve Arturo Reverter, en su trabajo dedicado a este tema. La idea de ofrecer esta relación de discos que se encuentran en el mercado a disposición del lector, es proponer un modesto homenaje a esta figura no demasiado encasillable de la dirección orquestal.

**ALBAN BERG / STRAVINSKY.**— *Concierto para violín y orquesta «A la memoria de un ángel»* (Berg). *Concierto para violín y orquesta* (Stravinsky). Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Arthur Grumiaux, violín. Philips, 802.875.

**BERLIOZ.**— *La condenación de Fausto*. Consuelo Rubio. R. Verrau. M. Roux. Coro E. Brasseur. Coro de niños de la ORTF. Orquesta Lamoureux. DG., 2705.026. Grabado en 1960.

**BERLIOZ.**— *Sinfonía fantástica*. Orquesta de Conciertos Lamoureux. DG., 2548.172. Grabado en 1961.

**BOULANGER.**— *Fausto y Elena. Funerales de un soldado*. Mallabrera. Carey. Douriam. Coro mixto. Orquesta de la Opera de Montecarlo. Festival, FC. 441.

**BOULANGER.**— *Salmos 24, 129, 130 (Del fondo del abismo)*. Pio Jesús. Vieille prière Bouddhique. Franqueur. Senechal. Amade. Dominguez. Coro E. Brasseur. Orquesta Lamoureux. EMI, 065.95 520. Grabado en 1961.



## MARKEVITCH

**CHOPIN / FALLA.**— **Conciertos para piano y orquesta núm. 2, Op. 21.** (Chopin). **Noches en los jardines de España.** Clara Haskil. Orquesta Lamoureux. Philips, 6570.124. Grabado en 1960.

**GLINKA.**— **Una vida por el Zar.** (Ivan Sussanin). Christoff. Stich-Randall. Gedda. Bugarinovich. Coro de la Opera de Belgrado. Orquesta Lamoureux. EMI. ALP. 1613/15. Grabado en 1958. (3 discos).

**BRAHMS / KODALY.**— **Rapsodia para contralto. Obertura trágica. Psalmus Hungaricus.** Ilosfalvy. Coro de jóvenes. Coro de la Academia de la URSS. Orquesta Sinfónica de la URSS. Philips, 835.734. LY.

**MOZART.**— **Concierto para fagot y orquesta, K. 191. Misa K. 317.** M. Allard. Orquesta Lamoureux. DG, 2535.188.

**MOZART.**— **Conciertos para piano y orquesta núm. 20 (K. 466) y núm. 24 (K. 491).** Clara Haskil. Orquesta Lamoureux. Philips, 65000.265. Grabado en 1960.

**BEETHOVEN.**— **Sinfonía núm. 9, Op. 125.** Gueden. Heynes. Uhl. Rehfuß. Coro del Oratorio de Karlsruhe. Orquesta Lamoureux. EMI, OP. 10.352.

**OFFENBACH.**— **La Périchole.** Lafaye. Amade. Noguera. Coro R. Dudos. Orquesta Lamoureux. EMI, Op. 10.352.

**RAVEL.**— **Bolero.** Orquesta Sinfónica RTVE. Philips, 65 39 011.

**RIMSKY-K.**— **Capricho español. Shezade.** Orquesta Sinfónica de Londres. Philips, 65 39 010.

**ROSSINI.**— **Oberturas: El barbero de Sevilla, La cenicienta, La escala de seda, Guillermo Tell, La Italiana en Argel, La urraca ladrona.** Orquesta Nacional de la ORTF. EMI, 33.125.

**ROUSSEL / DEBUSSY.**— **Baco y Ariana, suite núm. 2 (Roussel). Danzas para arpa y orquesta. El mar.** (Debussy). Orquesta Lamoureux. DG, 25 38.010.

**SATIE Y VARIOS.**— **Parade, ballet. Homenaje a Diaghilev.** Obras de We-

ber, Debussy, Ravel, Tchaikovsky, Chopin, Scarlatti, Falla, Prokofiev, Liadov y Stravinsky. Orquesta Philharmonia. EMI, FCX. 357/59. (3 discos).

**STRAVINSKY.**— **La consagración de la primavera.** Orquesta Philharmonia. MFP, 2M. 055.16.272.

**STRAVINSKY.**— **Sinfonía de los Salmos. Canto del Ruiseñor.** Coro de la Academia de la URSS. Orquesta Filarmónica de Moscú. Philips, 65 11 022.



**TCHAIKOVSKY.**— **Las seis sinfonías.** Orquesta Sinfónica de Londres. Philips, 67 11 006/6. (6 discos).

**VERDI.**— **Requiem.** Vichnievskaia. Isakova. Ivanovsky. Petrov. Coro de la Academia rusa. Orquesta Sinfónica de la Filarmónica del Estado de Moscú. Philips, 5 ALB 243. (2 discos).

**VARIOS.**— **Música de España.** Obras de Albéniz, Alonso, Barbieri, Bretón, Chabrier, Chapi, Chueca, Esplá, Falla, Ferrer, Fernández, Caballero, Giménez, Granados, Halffter, Luna, Lleó, Mompou, Penella, Ramoneda, Ravel, Victoria y Vives. Orquesta Sinfónica y Coros de la RTVE. Philips. 67 11 005/06. (6 discos).

Son especialmente interesantes, para conocer la medida artística de Markevitch como director de orquesta, sus lecturas de Stravinsky, de tal modo que su versión de **La Consagración de la Primavera** puede considerarse situada entre las cuatro mejores interpretaciones realizadas en disco. Al frente de la orquesta Philharmonia, Markevitch parece que ha tenido muy presente el subtítulo de la obra: «Escena coreográficas de la Rusia pagana». Los estallidos de violencia, la brutalidad rítmica, la dinámica sonora, hace de esta visión una manifestación inquietante de los poderes del subconsciente del hombre.

Berlioz es otro de los puntos fuertes de la estética de Markevitch. Su **Sinfonía Fantástica**, también grabada hace tiempo, quizás algo más moderna que **La Consagración**, constituye uno de los ejes del estilo del director ruso. La orquesta de Conciertos Lamoureux colabora de manera extraordinaria para que esta **Fantástica** resulte fulgurante. Se trata de una lectura volcánica, satánica, pero a la vez, de un rigor conceptual apabullante.

Muy notable también la recreación de la ópera de Glinka **Una vida por el Zar**, con un cuarteto vocal de protagonistas realmente importante (Christoff, Stich-Randall, Gedda y la Bugarinovich). Difícil de encontrar, por hallarse prácticamente descatalogada, sería un acierto volver a reeditarla.

Como recuerdo de su labor con la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española es interesante el álbum que figura en último lugar de esta discografía. Un amplio recorrido que pasa desde Albéniz a Falla, desde Ravel a Halffter, de Victoria a Chabrier, en el que resplandece la versatilidad de la batuta de Markevitch y especialmente su rigor interpretativo.

La desaparición de tan sólido intérprete debe, cuando menos, mover a las casas discográficas a la reedición de algunos de los evidentes logros de Markevitch.

## alfa-yébenes, s. l.

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

• **DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION**  
(Especialidad en Música Clásica)

• **GRANDES OFERTAS DURANTE TODO EL AÑO**

SE ENVIA A PROVINCIAS  
PORTES SIN CARGO

## MUSICA POPULAR TURCA

El folklorista turco Talip Ozkan ofreció un recital a base de composiciones populares de su país el pasado 1 de febrero, invitado por la Fundación «Banco Urquijo». El

programa fue precedido por un coloquio abierto al público moderado por Luis de Pablo, en el cual se analizaron algunos aspectos significativos de la música popular turca.

Por Javier Monjas Blasco.

Talip Ozkan habla suave y quedo, como musitando para sí mismo. Únicamente Luis de Pablo parecía tener acceso al bisbiseo reservado con el que respondía a las preguntas del auditorio y que el español, tras inclinar la oreja, traducía con placidez y compostura socráticas. Sin embargo, Ozkan era calificado por sus anfitriones como *campesano* y, efectivamente, cuando RITMO quiso acercarse al maestro, murmuró un «oh!, j'aime», mientras engullía a pequeños sorbos un tinto con agua.

El programa estaba compuesto por quince pequeñas obras tradicionales interpretadas al «Saz», especie de laúd de mástil largo, el instrumento turco por excelencia. Dividido el recital en cinco partes, Ozkan enlazaba una pieza con otra; gran parte del público nunca estuvo seguro de cuál interpretaba en cada ocasión pues, al desconocimiento del folklore turco, se unía la imprevisibilidad en el orden interpretativo, toda vez que el concierto siguió más las directrices de la particular inspiración del momento que las estructuraciones rígidas y prefijadas de los actos musicales en Occidente.

Sólo un oriundo habría sido capaz de seguir sus pasos por las diversas etnias representadas en las interpretaciones. Un concierto de folklore turco es una aventura en la que el intérprete se sumerge, y que le lleva por unos vericuetos que pueden incluso sorprenderle. Los primeros sonidos son compases improvisados y libres, sin medida, que tienen como finalidad la creación de un ambiente, la fijación del modo musical y el desentumecimiento de los dedos.

Posteriormente, comienza la parte medida, basada en la prefiguración que el concertista se haya marcado y que culmina con el canto, para proseguir, sin solución de continuidad, a una tercera fase en la que la improvisación, vocal o instrumental, desemboca en movimientos de danza que en el mundo rural suelen ser la justificación última de manifestaciones de este tipo. Por último, cuando el músico ha concluido con la parte danzable, vuelve a recomenzar el ciclo, con las improvisaciones lentas, la canción y la danza, nuevamente dependiendo de la inspiración.

En declaraciones a esta revista, Talip Ozkan afirmó el profundo respeto con el que se vive el folklore en Turquía. Actualmente, se puede afirmar que la música popular turca está casi totalmente recogida, con el apasionamiento del patrimonio que no se debe ni se quiere perder. De esta forma, el folklore de su país forma un corpus sistemáticamente organizado; este hecho constituye una garantía frente a posibles degeneracio-



nes en su pureza, algo que, según Ozkan, está sucediendo con la música de diversas etnias turcas residentes en países colindantes, siendo especialmente significativas las simplificaciones en algún tipo musical, que se realizan, sobre todo «en los conservatorios de la Unión Soviética.»

Por otro lado, la situación política actual en Turquía también influye decisivamente en un folklore que no vive alejado de los avatares del poder. Existe una música comprometida, música que, por otra parte, tiene una gran tradición en el tiempo, pues siempre los trovadores han introducido textos socialmente protestatarios.

Talip Ozkan vive alejado actualmente en Francia, donde se trasladó en 1977. Sorteando dificultades financieras sin cuento, incluso de supervivencia; allí tiene establecido un grupo de estudiantes de «Saz», aunque no descarta regresar a su país en un futuro no muy lejano.

Ozkan nació en 1939 cerca de Izmir. Desde que su familia le regaló un pequeño «Saz», siendo aún muy joven, no se ha detenido en su labor de aprendizaje y, posteriormente, de recopilación de la música tradicional turca. Ha trabajado durante veinte años en las radios de Ankara, Istanbul e Izmir, habiendo obtenido el título de Director de Coro y pedagogo oficial encargado de etnomusicología en su país.

Desde que reside en Francia, Talip Ozkan ha participado en los festivales de Lille, Florencia, Rennes y Tabarka (Túnez) y ha ofrecido conciertos por varios países. En mayo de 1981 colaboró en la jornada de microintervalos organizada por Radio France (France-Musique). También ha grabado para la colección «Ocora» de Radio France su primer disco titulado *El arte vivo de Talip Ozkan*.



Talip Ozkan tiene establecida en Francia una escuela de «Saz».

# Crítica discográfica

**BACH: Cantatas Wachet auf, ruff uns die Stimme, BWV 140, y Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80.** Edith Mathis, soprano. Trudeliene Schmidt, contralto. Peter Schreier, tenor. Dietrich Fischer-Dieskau, bajo. Coro y Orquesta Bach de Munich. Karl Richter, director. Archiv, 25 33 459.

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

Una de las últimas obras de la vida del fallecido Karl Richter fue completar su grabación en disco de un ciclo litúrgico completo de las más destacadas cantatas de Johann Sebastian Bach. De este ciclo, en cinco álbumes de seis discos (que esperamos se publique pronto por entero en España), se presenta la selección de dos de las cantatas más conocidas: la **Cantata para el domingo 27.º después de la Trinidad (BWV 140)** y la **Cantata para la fiesta de la Reforma (BWV 80)**.

Karl Richter y Nikolaus Harnoncourt son los dos máximos representantes de dos maneras de *hacer* la música de Bach: con instrumentos modernos (pero respetando el ambiente barroco) o con instrumentos originales. Si los más puristas prefieren esto último, la ejecución por Richter de la **Cantata BWV 140** demuestra cuán bella puede llegar a resultar una interpretación de Bach siguiendo una tradición alemana con instrumentos actuales: el coro inicial, pausado, solemne, sin grandilocuencia, es una de aquellas cotas donde Richter brillaba como nadie cuando acertaba la interpretación; lo mismo puede decirse de toda la Cantata, ayudado por unos cantantes que nadie hoy puede superar en este terreno. Y el coro final «Gloria sei Dir gesungen», merece igualmente el mayor de los aplausos.

Sin embargo, la interpretación de la **Cantata 80** es otro tema. Por de pronto, es muy discutible la opción de incluir las partes de trompeta y timbal compuestas por Wilhelm Friedemann Bach (y, en contra de lo que afirma el comentarista del interior, con muy poco acierto), pues emborronan el bello contrapunto del coro inicial, a la par de ser monótonas. Para colmo, Richter las destaca en demasía. Tampoco el resto de la Cantata está plenamente acertado, pues carece de vigor y tiende a ser interpretada demasiado lenta. Con el mismo Peter Schreier en la parte de tenor, creemos mucho más acertada la interpretación para la misma marca debida a Mauersberger (Archiv, 1966). No obstante, la interpretación de Richter, en conjunto, merece la pena de ser escuchada.—**S.B.S.**

**BELLINI: La Sonnambula.** Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Nicolai Ghiaurov, Della Jones, Isobel Buchanan, John Tomlinson, Piero de Palma. Coro de la Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic. Director, Richard Bonyngue. Decca, 6799089, 3 discos. Digital. Oferta.

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

Con un argumento que parece sacado de una novela pastoril, Bellini, poniendo a su servicio la maestría melódica y belcantista que le caracteriza, consigue establecer un equilibrio trama-música digno de una obra maestra de su estilo, aunque eso sí, algo alejado de la perfección que alcanzará en la inmortal **Norma**.

**La Sonnambula**, inserta en el más puro estilo belcantista, requiere de todos los intérpretes exigencias vocales extremadas y medida interpretativa de acuerdo con la línea estilística del autor, aspectos éstos que no siempre son fáciles de obtener, incluso tratándose de una grabación esmerada como la que se comenta. Joan Sutherland, que encarna el personaje de «Amina», es la segunda vez que graba este «rol» en su versión íntegra; y, a nuestro entender, con menos fortuna que la primera vez que lo hicieron: su voz, que acusa ya el paso del tiempo, nos llega en esta ocasión falta de todos los atributos que antaño tuviera y acusando también los defectos que en los mejores momentos persistían. El trémolo ha hecho su aparición, la coloratura es jadeante y poco lucida, y las agilidades ya no resultan claras y precisas como antaño.

En cuanto a su interpretación, de siempre plañidera y sazónada de sus acostumbrados sobreagudos —no siempre apropiados, pero ayer rutilantes y bien emitidos y hoy forzados y destemplados, más parecidos a un alarido que al brillante colofón de un aria—, resulta ya insufrible. Sobre todo teniendo en cuenta que el personaje requiere fresca y ensoñación juvenil de una parte, y de otra, desazón y angustia, en línea con la primera.

Luciano Pavarotti, brillantísimo y espléndido vocalmente hablando, adolece, como ya se ha comentado en estas páginas en alguna otra ocasión, de cierta incapacidad para abordar el repertorio belcantista, y por eso el personaje de «Elvino», apasionado, idílicamente enamorado y ennoblecido por su rango, queda algo desbordado por los enfatismos y destemplanzas a que Pavarotti es tan adicto. Pese a ello, la encarnación que hace de este personaje no resulta muy desafortunada, sobre todo teniendo en cuenta que en la anterior grabación íntegra este

personaje resultaba bastante mal parado.

El «Conde Rodolfo» lo interpreta Nicolai Ghiaurov creando un personaje digno y convincente, además de estilística y vocalmente espléndido. Habría que decir que uno de los tres personajes principales, la partitura menos escarpada vocalmente es la de éste, ya que aunque la línea de canto persiste requiriendo pureza —y esto siempre es una dificultad—, en los registros extremos no castiga despiadadamente, ni tampoco le exige a la voz agilidades continuas o delirantes, con lo cual Ghiaurov se siente cómodo y afín con la escritura, dando por tanto sensación de naturalidad, que, junto con su buen y depurado oficio, culmina en la mejor interpretación del reparto.

El resto del elenco queda minimizado en esta ópera en cuanto a intervenciones, pero en esta ocasión sus intérpretes responden todos con la dignidad y ductilidad propias del buen oficio ante la parte que les está encomendada, sin que haya que destacar, positiva o negativamente, la actuación de ninguno de ellos.

Bonyngue, mucho más acertado que en su anterior versión, muestra cohesión de ideas, conocimiento del estilo y una técnica suficiente, consiguiendo por esto un adecuado acompañamiento sin los remilgos y almibaramientos de otros tiempos. Sólo cabe destacar la exposición algo plana de la melodía en alguna que otra aria, sin riqueza de matiz y conteniendo la evolución dinámica del fragmento, pero, por lo demás, su intervención es concienzuda y capacitada a lo largo de toda la partitura.

Orquesta y coros, admirables que, junto con la espléndida toma de sonido digital, convierten en un regalo su audición.—**T.**

**BERLIOZ: Harold en Italia.** Yehudi Menuhin, viola. Orquesta Filarmónica, Londres. Director, Colin Davis. Edigsa 23L0363.

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

Con veinte años de retraso, y editado ahora en el sello Edigsa, nos llega esta versión del inefable **Harold en Italia**. Referencia discográfica absoluta en los años sesenta, hoy sigue conservando todo el encanto y la magia iniciales. En efecto, se trata de un trabajo que se aleja deliberadamente de la ampulosidad *romántica* tan al uso en las interpretaciones de esta obra para inscribirse en un marco delicado, elegante, suavemente melancólico y lleno de perfumes sonoros. De

una musicalidad extraordinaria, poco tiene que ver con otros —más modernos— de contenido, quizás, más épico. Davis, alejándose de una interpretación fogosa, incide de lleno en el lenguaje



Hector Berlioz.

seguramente más adecuado para esta obra: el de la ensoñación poética, lo irreal y lo fantástico, Menuhin, en perfecto acuerdo con los criterios de Davis, está sencillamente maravilloso. Su inimitable forma de frasear causa verdaderos estragos emocionales en una música ya de por sí henchida de hermosura; este increíble músico comunica aquí con su interpretación un sentimiento de paz, un remanso tal de belleza que uno, al oírla, inevitablemente siente regresar a tiempos pasados y recordar a Menuhin como lo que era entonces: ni más ni menos, *el violinista*.

En definitiva, un disco que bien puede inscribirse dentro del apartado de los grandes históricos. En cuanto a la grabación, pues bueno, no suena mal, pero el prensado es bastante mediocre. En cualquier caso, su calidad interpretativa hace recomendar su compra.—**P.G.M.**

**BRUCKNER: Sinfonía núm. 1, en Do menor** (versión de Linz). Orquesta Estatal de Dresde. Director, Eugen Jochum. Edigsa, 23L0344 5 (Original EMI).

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Este disco pertenece al nuevo ciclo Bruckner que Jochum ha realizado para EMI. Es muy de agradecer por parte de Edigsa el esfuerzo para publicar las grabaciones originales EMI, pero habría que cuidar más los aspectos técnicos del disco, máxime teniendo en cuenta que las grabaciones EMI en España presentan en general idéntico problema.

La presente versión es muy notable y me atrevería a decir que quizá podría competir con las recientísimas de Barenboim y Karajan (ambas DG digitales) si el sonido fuera también competitivo respecto a estas últimas, pues a veces es difícil determinar si las reservas que uno tiene son más achacables a una interpretación en sí o a los problemas técnicos del disco que alberga dicha interpretación. En cualquier caso, Jochum demuestra una vez más su condición de gran bruckneriano y, a la vez, se nos muestra

inconformista, pues ha cambiado no poco sus planteamientos de antaño sobre el modo de interpretar a Bruckner, si bien en esta **Sinfonía** las diferencias con su anterior versión en DG son menos evidentes, pues ya la primera de ellas era notable.

Como cualidades más destacables, decir que Jochum une a una afinidad espiritual innegable con la música un espíritu juvenil que en esta obra se hace indispensable. Al mismo tiempo, su actual Bruckner resulta extremadamente fluido y natural, espontáneo, en absoluto trabajoso (lo que es indicio innegable del cabal entendimiento y asimilación de su lenguaje), sereno y reflexivo, pero al mismo tiempo de gran vitalidad; ciertas durezas de antaño han desaparecido y la excesiva preponderancia de determinados planos orquestales han dejado lugar a una mejor integración entre todos ellos, sin por ello perder el protagonismo que en cada caso se requiere. También una reserva: pienso que el punto conflictivo de Jochum en Bruckner se halla en los finales: con independencia de que en muchos casos sean los fragmentos menos consistentes de algunas sinfonías, Jochum parece no asimilar del todo el de esta obra y en algunos momentos su lectura pierde convicción y densidad, aunque es cierto que la olímpica alegría de este finale está bien conseguida.

El sonido del disco es deficiente: el relieve y la claridad se han visto altamente recortados por el prensado; por otra parte, hay un soplo de fondo muy molesto.—J.I.P.

**CESTI: Oron tea.** Müller Molinari, mezzosoprano, G. Reinhart, bajo. Cadelo, soprano. G. de Mey, tenor. R. Jacobs, contratenor. G. Sarti, barítono. D. James, contratenor. Poulenard, soprano. J. Feldman, soprano. A. Bierbaum, contralto. Conjunto Instrumental. Director, René Jacobs. Harmonia Mundi, HM 1100-2. Importado por Ferysa.

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

Pietro Antonio Cesti fue uno de los compositores vocales más formidables de todo el siglo XVII italiano. La presente grabación de **Oron tea** nos confirma en esa valoración, en lo que a la ópera se refiere, como para las cantatas los supusiere otro disco debido igualmente al Concerto Vocale (Harmonia Mundi HM 1018).

**Oron tea** es la primera ópera de las producidas por Cesti. Su éxito extraordinario pronto elevó al músico de Arezzo al nivel en que podía rivalizar con el mismo Cavalli. La obra conoció dos versiones: la de 1649, estrenada en el Teatro de los Santos Apóstoles de Venecia, y la de Innsbruck de 1656, con algunas variaciones textuales efectuadas por Apolloni. Para la interpretación fonográfica que comentamos, Jacobs ha preparado una nueva edición en base al manuscrito conservado en Cambridge, que parece proceder de una escenificación veneciana de 1666.

El libreto de Cicognini recoge algunos tópicos barrocos (aparición de ideas absolutas: Amor, Filosofía...) pero tiene la originalidad de conducir la obra a un terreno de comedia de enredo de marcado carácter libertino, alejándola de los acostumbrados perfiles heroicos.

De la escucha de **Oron tea** podemos deducir la contribución de Cesti a los cambios en el género de la ópera. La escritura de las arias es endiablada. Los adornos son abundantes, repletos de dificultades y muy elaborados. Los recitativos, por el contrario, siguen una línea más sencilla, que no se siente heredera del gran camino inaugurado por Monteverdi. Una novedad en Cesti es el uso del «arioso», que siempre tiene un sentido de meditación.

La interpretación conducida por Jacobs está presidida por el signo de la fidelidad estilística, pero también por la belleza de los resultados y un cierto grado de desenfadado. El contratenor belga ha contado con un elenco de cantantes de talla, que salvan con soltura las dificultades técnicas y de intención que jalonan la partitura. La ornamentación ha sido tratada como un factor constitutivo esencial, no como

pinceladas sonoras meramente superfluas. Hay actuaciones reseñables: así, Müller Molinari («Oron tea») es una soprano de hermosa línea vocal y clara dicción. Magnífico el bajo Gregory Reinhart («Creonte») por potencia y la majestuosidad no exenta de humor subterráneo que confiere a sus intervenciones. René Jacobs, a su vez, demuestra que nos encontramos ante uno de los mejores contratenores de nuestra época. Es posible que no alcance el soberbio arte vocal y la belleza física de un Deller, en el pasado, o de un Esswood, en la actualidad, pero evidentemente Jacobs es un gran cantante y un conocedor del repertorio al que se entrega. Su trabajo como responsable de la versión es toda una lección de musicalidad y auténtica comprensión de lo barroco. El Conjunto instrumental, de reducidas proporciones, está formado por músicos sensacionales, conocidos por sus habituales colaboraciones en los grupos de los *grandes* de la interpretación de estas músicas (Harnoncourt, Leonhardt), y otros instrumentistas de valía. La ejecución es homogénea, vivaz, flexible, y transparente. A destacar el sensacional continuo, siempre atento y cambiante.

Una publicación de la que no podrán prescindir los seguidores del primer barroco.—E.M.M.

**COUPERIN: Tres Lecciones de Tinieblas. Motete para el día de Pascua.** Judith Nelson y Emma Kirkby, sopranos; Jane Ryan, viola de gamba; Christopher Hogwood, órgano de cámara. Decca-L'Oiseau Lyre, 9-40016.

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

François Couperin (1668-1733), llamado «el Grande», es el más conocido miembro de una familia de compositores franceses y desarrolla su labor en la Chapelle Royal del Rey Luis XIV. El presente disco, perteneciente a la excelente serie Oiseau-Lyre de Decca, presenta dos de sus composiciones sacras para voz.

Las **Tres Lecciones de Tinieblas** son su obra principal en este campo, y quizá también las más importantes de todo su catálogo, junto con los **Conciertos Reales, Las Naciones**, y su producción para teclado. Fueron escritas para un convento, y por ello nos encontramos signos del fasto de la corte. La escritura vocal es de gran dificultad, ya que está cargada de ornamentación; en el aspecto expresivo, estos adornos están ligados a una interpretación muy profunda y exacta del texto y no distorsionan el discurso musical. El acompañamiento, en cambio, está menos cargado, y sirve exclusivamente como soporte de la voz.

El **Motete de Pascua** presenta otra faceta de la música vocal de Couperin, ya que éste sí ha sido compuesto para la corte, y es más festivo y espectacular (dentro de los pocos medios empleados, los mismos que para las **Lecciones**). Obra también de gran belleza sonora, no llega a conmovir como la anterior. El acompañamiento instrumental tiene aquí mayor protagonismo.



Françoise Couperin.

La interpretación parte de planteamientos antídotos y consigue dotar de gran emoción y sinceridad a la obra. Las sopranos Judith Nelson y Emma Kirkby son muy musicales y demuestran su gran preparación en este campo, si bien la bella voz de la primera se entuba algo en los agudos y la de la segunda es de menor calidad. Ambas se penetran muy bien en la **Lección Segunda** y en el **Motete**, produciendo en el oyente una sensación francamente agradable. El acompañamiento de Jane Ryan, con una viola de gamba barroca

## Escridiscos

Especialistas en Música **CLASICA**, con un amplio Catálogo de discos Nacionales y de Importación.

**20% DESCUENTO PERMANENTE.**

«VEN A CONOCERNOS»

Calle Sandoval, 12 (Metro Bilbao y San Bernardo)  
Teléfono 448 31 07 MADRID - 13

ENVIAMOS A PROVINCIAS



(1704) de bellísimo sonido, y de Christopher Hogwood, al órgano de cámara, se ajusta a esta línea expresiva, aunque, como ya se ha apuntado, su intervención es de menor importancia, excepto en el **Motete**, en el que muestran todas sus posibilidades.

La grabación es de gran nitidez, las voces están muy presentes y se diferencian con claridad, y el prensado es perfecto. La presentación es muy buena, incluyendo un interesante artículo de Andrew Cosgrove y el texto en latín y castellano.

De las **Lecciones** se publicó en España otra magnífica versión, en torno a Alfred Deller (Edigsa), pero personalmente me inclino por las voces femeninas del presente registro.—**R.B.I.**



**Daniel Barenboim.**

algún momento le hubiera prestado un carácter algo más extático, más contemplativo, de acuerdo con el carácter de estos primeros **Nocturnos**, pero dentro de los márgenes de expresión que la interpretación les concede, su actitud es válida, y sobre todo, sería. Fuera ya de la visión general y entrando en detalles, vemos rasgos geniales de fraseo y expresión, como las escalas ascendentes descendentes con regulador, en los opus 17 y 20, verdaderamente electrizantes, que son como un grito exasperado de rebeldía en el 17 y de resignación en el 20. La sucesión cromática de octavas de tonos bajos y fortísimo en el op. 13 está realizada con tal fuerza que sobrecoge. Es además admirable, y un verdadero deleite, escuchar los **Nocturnos** con la partitura delante y observar con qué sabiduría están realizadas estas versiones, respetando todas las indicaciones y siguiendo con ellas la intención del compositor con toda fidelidad. Incluso los **Nocturnos** de estructura más simple, son enriquecidos por una interpretación cargada de matices sonoros que denotan la mano de un gran maestro.

La grabación en digital, como corresponde a tal versión, es de una gran perfección técnica.—**J.L.B.M.**

**DOWLAND: Consort Music.** The Consort of Musicke. Director, Anthony Rooley. Decca, Oisean- Lyre 9-40015.

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

La aparición en nuestro país de grabaciones del sello L'Oiseau-Lyre es el hecho discográfico de mayor transcendencia de los últimos meses. Esta colección es una de las más importantes de las que con criterios de autenticidad se ocupan de la música anterior al romanticismo. De los discos hasta ahora editados aquí, merece señalarse el hito del importantísimo **Mesías** de Hogwood.

Este disco, dedicado a Dowland, contiene toda su música instrumental, excepción hecha de las **Lachrimae**, para conjunto de violas. De esta obra salió en España, hace ya un tiempo, una magnífica versión debida al **píonero** Wenzinger y su quinteto de

violas da gamba (BASF, 37 93276).

La obra de Dowland se sitúa cronológicamente en un momento de transición. Las primeras décadas del siglo XVII construyen el nuevo estilo barroco. El inglés pertenece mucho más al renacimiento. Sin embargo, la influencia de la corriente venida de Italia se deja notar en Dowland. Ello puede comprobarse con la audición de las últimas piezas escritas en 1621.

Para interpretar esta música con garantías es ineludible ser un especialista. No hay otra forma de aplicar correctamente los «tempi», encontrar el carácter de las danzas, distribuir adecuadamente las instrumentaciones, saber frasear y ornamentar con arreglo al tiempo en que se compusieron las obras. Parece obvio que la sonoridad exacta no se logrará sin el uso de instrumentos de la época. Las versiones de Rooley cumplen todos estos requisitos materiales y de estilo. Son lecturas de estudio y llenas de sabiduría, desde luego, pero, antes que nada, son interpretaciones de una sobrecogedora belleza y una enorme musicalidad. El grupo de Rooley tiene ante sí un importante desafío: ha de intentar llenar el hueco producido por las muertes de Deller y Munrow y la dedicación de Hogwood a posteriores repertorios.

Un disco imprescindible. Quedamos a la espera de nuevas producciones de L'Oiseau-Lyre.—**E.M.M.**

**DURON: La Guerra de los Gigantes.** Ana María Leoz, Elvira Padín, María José Sánchez, Pablo Heras. Grupo Orquestal. Coro de Cámara «Villa de Madrid». Director, José María Barquin. Diapasón, 52. 5076-77, 2 discos.

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

Bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura, el sello discográfico Diapasón nos presenta un álbum de dos discos especialmente interesante. Baste decir que **La Guerra de los Gigantes** «ópera escénica, escrita para el Excmo. Sr. Conde de Salvatierra, mi señor», en palabras del propio Durón, es la primera pieza de teatro musical española en la que se utiliza «ex novo» el término ópera. No es, sin embargo, la primera ópera española, como atinadamente explica en sus notas de carpeta Antonio Martín Moreno, aunque sí es la primera que ha conservado completa su texto musical. El aliciente es, pues, máximo.

Sebastián Durón, nacido en Brihuega en 1660, fue organista de la capilla Real en 1691, así como maestro de capilla y rector de la escuela coral y se sintió más inclinado a escribir obras profanas que religiosas. Su temperamento vehemente se muestra con gran evidencia en los movimientos vivos, en los ritmos

sincopados y en las alusiones a un popularismo profano de que se hallan repletos sus partituras de música religiosa. Feijoo, que le criticó por el uso excesivo del violín en los servicios eclesiásticos, señaló incluso que esta manera de proceder afectaba al discurso polifónico más de lo conveniente, teniendo en cuenta las variaciones del texto. Durón fue objeto de crítica por parte de otros muchos, incluso del rey Carlos II, aunque éste lo hiciera de manera más suave que Feijoo. En la guerra de Sucesión, sin embargo, Durón se mantuvo fiel a la familia real de la Casa de Austria, y, al ocupar el trono los Borbones, fue arrestado y expulsado. Marchó a Francia, país en el que murió en 1716. Destacamos entre sus obras vocales, además de la contenida en el presente álbum, **Y salir el amor al mundo**, **Selva encantada de amor**, **Las nuevas armas de amor**, **Apolo y Dafne**, etc... Utilizó con frecuencia en estas obras seguidillas y otras formas populares.

**La Guerra de los Gigantes** consta de una introducción y un sólo acto, dividido en seis escenas, que sirven a Durón para mostrar sus espléndidos conocimientos técnicos de la manera compositiva italiana, aderezada con valiosas aportaciones de la música popular española. El tratamiento instrumental es de gran categoría, así como la concepción dramática, empleando constantemente la técnica del contraste, para evitar la monotonía. En suma, una ópera europea, a la altura de los contemporáneos continentales del autor, quien quizás, por ello, fue víctima de envidias oficiales y políticas, que determinaron su exilio físico y moral, circunstancia que lamentó profundamente hasta el final de sus días.

Las interpretaciones están, en general, bien concebidas. El grupo orquestal, compuesto de violines, violoncelo, contrabajo, clave y trompeta, realiza una meritoria labor. El sonido resulta muy adecuado. Las voces solistas, en conjunto, resultan de inferior calidad, y el Coro actúa ordenadamente. En cualquier caso, la apreciación global es positiva, y entiendo que un esfuerzo de esta categoría no puede sino valorarse en su totalidad. Es un álbum, por ello, plenamente recomendable, al que deben seguir empeños semejantes, para cubrir lagunas que son culturalmente incomprensibles.—**G.O.L.L.O.**

**FERENCZY Música para cuatro instrumentos de cuerda. Cuarteto de cuerda número 1.** Cuarteto Eslovaco Dial 52.6007.

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

Recoge este disco dos obras del compositor checo Oto Ferenczy (sobre el que las notas del disco no aportan apenas datos

# EL MUNDO DE LA OPERA «EN VIVO»

## (made in USA)

POR PRIMERA VEZ AL COMPLETO, AL ALCANCE DEL AFICIONADO ESPAÑOL

El mundo de la Opera, tiene una fuente inagotable de nuevos productos fonográficos, en el sector de las pequeñas empresas, siempre dirigidas por grandes aficionados, cuya labor consiste en la recopilación, casi artesanal, de documentos sonoros, de los principales acontecimientos líricos que se producen en todo el mundo, y su posterior edición en grabaciones privadas, de reducida difusión, de baja calidad técnica, pero con un valor documental que sólo los grandes aficionados llegan a saber apreciar.

FERYSA ha recogido toda la oferta americana (made in USA) de este tipo de catálogos, y la ofrece en conjunto al aficionado español. El precio de cada Lp. es realmente escalofriante; pero

el altísimo costo en origen, el contravalor actual de la peseta contra el dólar, hacen imposible mejorar el precio que indicamos, al inicio de cada serie ofertada.

La importación de todos los catálogos de este lanzamiento se realiza sobre pedido, admitiendo los mismos sólo hasta el próximo día 25 de Mayo. Los discos estarán a su disposición en la segunda quincena de Junio próximo.

Para realizar su pedido puede dirigirse a cualquier establecimiento distribuidor de FERYSA, o emplear el muy efectivo servicio de envíos por correo a Ferysa, para lo cual debe cumplimentar el boletín de pedido, insertado en la última página de esta publicidad, según se indica en el mismo.

### MRF RECORDS

P.V.P. DE CADA Lp. DE ESTA SERIE  
2.700 Ptas.

**DONIZETTI: Belisario** - Venice 1969 - Gencer, Taddei, Pecile, Grilli - Gavazzeni (Libretto). Stereo. (2 Lps.) MRF-37-S.

**ROSSINI: L'Assedio di Corinto** - La Scala 1969 - Sills, Horne, Diaz, Bonisolli - Shippers (Libretto). (3 Lps.) MRF-38.

**VERDI: Otello** - Salzburg 1951 - Vinay, Martinis, Schoeffler, Dermota, Greindl, Wagner - Furtwangler; Plus: Schumann: Symphony No. 1 (1951). (3 Lps.) MRF-45.

**CILEA: Adriana Lecouvreur** - Naples 1951 - Olivero, Corelli, Simionato, Bastianini - Rossi. (2 Lps.) MRF-47.

**BELLINI: Il pirata** - New York 1969 - Callas, Miranda-Ferraro, Ego - Rescigno. (2 Lps.) MRF-51.

**BELLINI: I Capuleti e i Montecchi** - La Scala 1969 - Scotto, Aragall, Pavarotti, Ferrin - Abbado (Libretto). (2 Lps.) MRF-55.

**ROSSINI: La donna del lago** - RAI-Turin 1970 - Caballe, Bonisolli, Bottazzo, Hamari, Sinimberghi - Bellugi; Plus: Caballe in arias from Le nozze di Figaro, Un ballo in maschera and Ernani (Libretto). (3 Lps.) MRF-58.

**ROSSINI: Armida** - Venice 1970 - Deutekom, Bottazzo, Garaventa, Gimenez - Franci (Libretto). (2 Lps.) MRF-59.

**MEYERBEER: Le prophete** - RAI-Turin 1970 - Horne, Gedda, Rinaldi, El-Hage, Peter, Carmeli - Lewis (Libretto). (4 Lps.) MRF-65.

**GIORDANO: Andrea Chenier** - La Scala 1955 - Del Monaco, Callas, Protti, Sordello, Amadini, Danieli, Tatozzi, Carliñ - Votto. (2 Lps.) MRF-66.

**RABAUD: Marouf** - Paris 1964 - Legay, Dachary, Capderou, Vessieres - Le Conte (Libretto). (2 Lps.) MRF-68.

**MOZART: Die Zauberflote** - Salzburg 1937 - Novotna, Roswange, Domgraf-Fassbender, Kipnis, Thorborg, Konetzni - Toscanini. (2 Lps.) MRF-71.

**BERLIOZ: Benvenuto Cellini** - London 1966 - Gedda, Vaughan, Minton, Massard, Bisson, Bruyer, Ward - Pritchard. (3 Lps.) MRF-77.

**VERDI: Un ballo in maschera** - La Scala 1957 - Callas, Di Stefano, Simionato, Bastianini - Gavazzeni; Plus Callas in arias from Le Cid, Carmen, Don Carlo, La Boheme, Semiramide and Madama Butterfly. (3 Lps.) MRF-83.

**VERDI: Simon Boccanegra** - 1960 - Milanov, Bergonzi, Guarrera, Tozzi, Scott, Flagello - Mitropoulos; Plus: Otello (Excerpts) - 1964 - Milanov, Ouzunov. (3 Lps.) MRF-84.

**VERDI: I Masnadieri** - RAI-Turin 1971 - Limarilli, Malaspina, Giajotti, Petri - Mannino (Libretto). (2 Lps.) MRF-86.

**VERDI: La Traviata** - La Scala 1955 - Callas, Di Stefano, Bastianini - Giulini (Picture Booklet). (2 Lps.) MRF-87.

**VERDI: Gerusalemme** - Venice 1963 - Gencer, Aragall, Guelfi, Zerbini - Gavazzeni (Later version of I Lombardi) (Libretto). (2 Lps.) MRF-89.

**VERDI: I Vespri Siciliani** - RAI-Turin 1954 - Cerquetti, Christoff, Tagliabue, Ortica, Truccato-Pace - Rossi (Libretto). (3 Lps.) MRF-92.

**ROSSINI: Zelmira** - Naples 1965 - Zeani, Rota, Limarilli, Tagger, Washington - Franci (Libretto). (2 Lps.) MRF-93.

**CILEA: Adriana Lecouvreur** - Barcelona 1972 - Caballe, Carreras, Berini - Masini; Plus: Verdi: La Traviata (Excerpts) - Philadelphia 1972 - Caballe, Carreras. (3 Lps.) MRF-100.

**ROSSINI: Il barbiere di sivilgia** - La Scala 1955 - Callas, Alva, Gobbi - Giulini; Plus: Callas and Di Stefano Concert - London 1974. (3 Lps.) MRF-101.

**DONIZETTI: Maria di Rohan** - Venice 1974 - Scotto, Grilli, Bruson - Gavazzeni (Libretto). (2 Lps.) MRF-103.

**SPONTINI: Fernando Cortez** - RAI-Turin 1974 - Prevedi, Gulin, Bottion, Roni, Laplaza - Maticic (Libretto). (2 Lps.) MRF-104.

**VERDI: Aida** - Barcelona 1974 - Caballe, Domingo, Berini, Mastromei - Masini; Plus: Verdi: Ernani (Excerpts) - Caballe, Prevedi - Gavazzeni. Stereo. (3 Lps.) MRF-106-S.

**DONIZETTI: Parisina D'Este** - 1974 - Caballe, Pruett, Quilico, Morris - Queler; Plus: Caballe in arias from Adelia, Betly, Bianca e Fernando, Ercole sul Termidonte (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-107-S.

**ROSSINI: Matilde di Shabran** - Genoa 1974 - Bottazzo, Valdenassi, Panerai - Martinotti; Plus: Bottazzo Concert (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-108-S.

**VERDI: La Battaglia di Legnano** - Milan 1961 - Stella, Corelli, Bastianini - Gavazzeni; Plus: Corelli Concert (Libretto). (2 Lps.) MRF-109.

**MASCAGNI: Lodoletta** - RAI 1957 - Tavolaccini, Campora, Fioravanti - Paolletti; Plus: Mascagni: Cavalleria rusticana: Duet - Gencer, Zambon (Libretto). (2 Lps.) MRF-110.

**DONIZETTI: Don Sebastiano** - Florence 1955 - Poggi, Barbieri, Mascherini, Dondi, Neri - Giulini (Libretto). (3 Lps.) MRF-113.

**ZANDONAI: Francesca da Rimini** - Milan 1959 - Olivero, Del Monaco, Malaspina - Gavazzeni (Libretto). (3 Lps.) MRF-114.

**DONIZETTI: Linda di Chamounix** - RAI-Milan 1953 - Carosio, Raimondi, Taddei, Corsi - Simonetto (Libretto). (3 Lps.) MRF-115.

**PICCINNI: La Cecchina** - RAI 1970 - Freni, Mariconda, Panerai, Bruscantini - Caracciolo (Libretto). (3 Lps.) MRF-116.

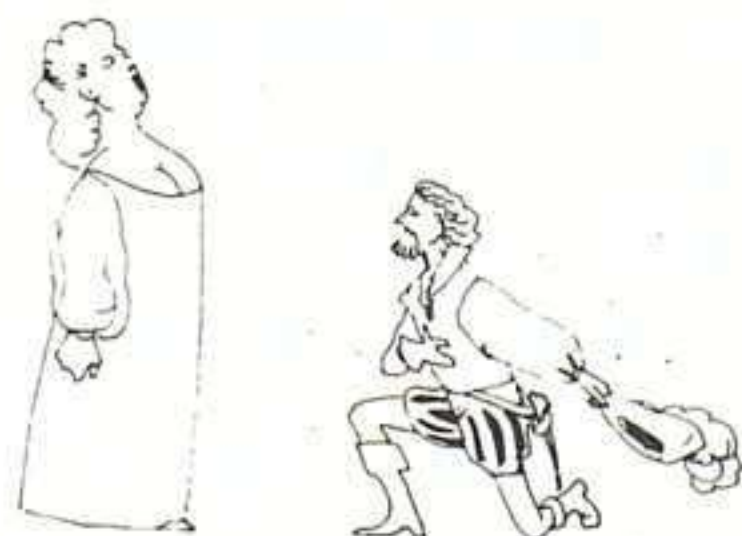
**SCARLATTI: La Griselda** - Naples 1970 - Freni, Bruscantini, Alva, Luchetti - Sanzogno (Libretto). (2 Lps.) MRF-117.

**GIORDANO: Siberia** - RAI 1974 - Maragliano, Zambon, Monachesi, Clabassi - Belardine; Plus: Giordano: Il re - RAI 1971 - Turtura, Baggio, Ferrara - Biondi (Libretto). (3 Lps.) MRF-118.

**MERCADENTE: Orazi e Curiazi** - Opera Rara 1975 - J. Price, Greager, Du Plessis, King - Montgomery (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-120-S.

**DONIZETTI: Lucrezia Borgia** - Houston 1975 - Sutherland, Tourangeau, Brecknock, Devlin - Bonyngue. Stereo. (2 Lps.) MRF-121-S.

**DONIZETTI: Gemma di Vergy** - Naples 1975 - Caballe, Casellato-Lamberti, Bru-



son - Gatto; Plus: Verdi: Un ballo in maschera (Excerpts) - Milan 1975 - Caballe, Bruson - Molinari-Pradelli (Libretto). (3 Lps.) MRF-122.

**AUBER: La muette de Portici** - London - J. Price, De Peyer, Maievsky - Fredman (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-123-S.

**MASSENET: Sapho** - London 1975 - Andrew, Oliver, Macpherson - Keefe (Libretto). Stereo. (2 Lps.) MRF-125-S.

**PUCCINI: Il tabarro** - Florence 1970 - Olivero, Fioravanti, Botton, Rafanelli - Delogu; Plus: The 2 Manons (Excerpts) - Turin 1975 - Olivero - Argento. (2 Lps.) MRF-129.

**VERDI: Jerusalem** - Turin 1975 - Ricciarelli, Carreras, Nimsgern - Gavazzeni; Plus: Arias with Ricciarelli, Carreras (Libretto). (3 Lps.) MRF-130.

**ALFANO: Cyrano de Bergerac** - Turin 1975 - Stapp, Johns, Blancas - Arena (Libretto). (2 Lps.) MRF-131.

**BELLINI: Zaira** - Catania 1976 - Scotto, Nave, Casellato-Lamberti, Roni - Belardinelli (Libretto). (3 Lps.) MRF-132.

**VERDI: Il trovatore** - Philadelphia 1970 - Caballe, Berini, Quilico, Lloveras - Adler. (3 Lps.) MRF-134.

**DONIZETTI: Torquato Tasso** - Camden Festival 1974 - J. Price, Brewer, Du Plessis, Sharski - Montgomery; Plus: L'Elisir d'amore (excerpts) - San Francisco 1975 - Blegen, Carreras, Wixell, Montarsolo - Cillario (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-135-S.

**VERDI: STIFFELIO** - Naples 1972 - Del Monaco, Gulin, Fioravanti - De Fabritiis (Libretto). (2 Lps.) MRF-136.

**MERCADANTE: Virginia** - Belfast 1976 - J. Price, Du Plessis, Bottone, Arthur - Judd (Libretto). (3 Lps.) MRF-137.

**WOLF-FERRARI: I Gioielli della madonna** - London 1975 - Tinsley, Glossop, Turp, Cockx - Erede (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-138-S.

**LEONCAVALLO: Gli Zingari** - Turin 1975 - Galli, Botton, Scorsoni, Guarnera - Boncompagni; Plus: Leoncavallo: Edipo Re - Naples 1970 - Fioravanti, Malagrida, Infantino - La Rosa Parodi (Libretto). Stereo. (2 Lps.) MRF-139-S.

**DONIZETTI: Maria di Rudenz** - London 1974 - Andrew, Du Plessis, Greager - Francis (Libretto). (2 Lps.) MRF-140.

**ROUSSEL: Padmavati** - London 1969 - Gorr, Lance, Souzay, Berbie - Martinon (Libretto). Stereo. (2 Lps.) MRF-141-S.

**DONIZETTI: Il castello di kenilworth** - London 1977 - Kenny, Price, Arthur, Du Plessis - Francis (Libretto). Stereo (2 Lps.) MRF-143-S.

**PAER: Leonora** - Schwetzingen 1976 - Carson, Frusoni, Casula - Maag (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-144-S.

**DONIZETTI: Pia de' Tolomei** - Milan 1976 - Cuberli, Pecchioli, Casellato - Rigacci (Libretto). (2 Lps.) MRF-145.

**WAGNER: Die Feen** - Manchester 1976 - Mitchinson, Cantelo, Haywood, McDonald - Downes (Libretto). Stereo. (4 Lps.) MRF-146-S.

**GIORDANO: La cena delle Beffe** - Milan 1977 - Rosati, Zambon, Guelfi, Clabassi, Formichini - Bonavolonta (Libretto). Stereo. (2 Lps.) MRF-147-S.

**FAURE: Penelope** - Cardiff 1977 - Veasey, Turp, Van Allan, Peters - Lloyd-Jones. Plus: Franck: Rebecca (Cantata) - Turin - Davy, Mollet - Rossi (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-148-S.

**DONIZETTI: L'Ajo nell' imbarazzo** - Wexford 1973 - Gonzales, Mariategui, Beleani - Montgomery; Plus: Donizetti arias from La lettera anonima, Zoraide di granata and Il castello di kenilworth (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-149-S.

**CHABRIER: Gwendoline** - France 1977 - Miranda, Meloni, Garazzi, Angot - Gallois (Libretto). (2 Lps.) MRF-150-S.

**WOLF-FERRARI: Il Campiello** - RAI-Milan - Rizzieri, Boriello, Zanolli, Maionica, Guggia, Mercuriali - Gracis (Libretto). Stereo. (2 Lps.) MRF-151-S.

**MASCAGNI: Iris** - Amsterdam 1963 - Olivero Ottolini, Capecchi, Clabassi - Vernizzi; Plus: Olivero in scenes from Mefistofele, Rigoletto, La Rondine (Libretto). (3 Lps.) MRF-152.

**DUKAS: Ariane et Barbe-Bleue** - France 1968 - Montmart, Depraz, Bellary, Capderou - Aubin (Libretto). (2 Lps.) MRF-154.

**CHABRIER: L'Etoile** - Paris 1981 - Blanzat, Garcisanz, Senechal, Nigoghossian, Gui - Mercier; Plus: Chabrier: Fisch-Tonkan - Paris 1974 - Burles, Issartel - Delage (Libretto) Stereo. MRF-181-S (3).

**WOLF-FERRARI: La vedova scaltra** - RAI - Noni, Lazzair, Badioli, Biaffard, Cassinelli, Capecchi - Sonzogno; Plus: Respighi: Deita Silvane (song cycle) - Poble - Urbini; Plus: Wolf-Ferrari: SLY (3 excerpts) - Historical recordings with Badini, Domenichetti, Merli (Libretto). MRF-182 (3).

**HUMPERDINCK: Die heirat wider willen** - Munich 1945 - Hopf, K. Nentwig, Hoppe, Limner, Schmitt-Walter - Altmann (Libretto). MRF-183 (2).

**CIMAROSA: Gli Orazzi e I Curiatii** - London 1981 - Montague, E. Roberts, Bowen, Christie, Weller, Hudson, Cope - Parry (Libretto). MRF-184-S (3).

**DONIZETTI: Fausta** - Rome 1981 - Bruson, Kabaivanska, Giacomini, Dalle Molle. Roni - Oren (Libretto). MRF-185 (3).

**WAGNER: Das Liebesverbot** - Manchester 1976 - Herincx, Cantelo, Young, Caley, Wolf - Downes; Plus: Die Hochzeit (Fragment), Marschner: Der Vampyr (Aria with Wagner's ending) and Bellini: Norma (Aria by Wagner) (Libretto). Stereo. (4 Lps.) MRF-155-S.

**VOGLER: Gustaf Adolf och Ebba Brahe** - Drottningholm 1973 - Andersson, Blanc, Johansson, Hallin - Farncombe (Libretto). (3 Lps.) MRF-156.

**BOUGHTON: The immortal Hour** - England 1979 - Harry, Wickens, Hudson, Mitchinson - Tausky; Plus: Scenes from Boughton operas: Beethlehem, Alkestis, The Queen of Cornwall, The Lily Maid - England 1978 - J. Price, etc. (Libretto). Stereo. (4 Lps.) MRF-158-S.

**PFITZNER Das Christelflein** - ORF 1975 - Steffek, Jungwirth, Kreppel, Zednik, Sailer - Marzendorfer (Libretto). Stereo. (2 Lps.) MRF-159-S.

**BIZET: La jolie fille de perth** - England 1975 - Eda-Pierre, Yound, Hayter, Rippon, Wallis - Lloyd-Jones (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-160 S.

**BOITO: Nerone** - Turin 1975 - Prevedi, Ligabue, Baldani, Ferrin, Zerbini, Carroli, Di Stasio - Gavazzeni (Libretto plus special booklet and Act V-unset). Stereo. (3 Lps.) MRF-161-S.

**ARNE: Artaxerxes** - England 1979 - Vaughan, Browne, Cable, Brecknock, Dugdale - Sillem (Libretto). Stereo. (2 Lps.) MRF 162-S.

**WOLF-FERRARI: Le donne curiose** - Milan - Franzini, Micheluzzi, Badioli, Orell, Capecchi, Ratti, Maionica, Carturan, Pedani - Simonetto (Libretto). (3 Lps.) MRF-163.

**AUBER: Le cheval de bronze** - France 1979 - Nigoghossian, Garcisanz, Rodde, Bellamy, Cold, Pezzino, Arapian - Marty; Plus: Offenbach: Le chanson de fortunio - France 1973 - Portanier, Dachary, Capderou, Mallbrera, Peyron Paris (All music, dialogue omitted) (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-164-S.

**GIORDANO: Madame Sans-Genes** - La Scala 1967 - Santunione, Capecchi, Tagliavini, Zanasi, Calabrese, Tagger - Gavazzeni (Libretto). (2 Lps.) MRF-165.

**BIZET: Ivan IV** - England 1975 - Noble, Scovotti, Brecknock, Angas, Taylor - Thomson (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-166-S.

**ZANDONAI: I cavalieri di ekebu** - RAI-Milan - Picchi, Barbieri, Malatrasi, Malaspina, Zaccaria - Simonetto. (2 Lps.) MRF-167.

**PONCHIELLI: I lituani** - RAI-Turin 1979 - Cassis, Hayashi, Garaventa, De Brotoli, Riva Ghione - Gavazzeni (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-168-S.

**THOMAS: Hamlet** - Buxton 1980 - 1980 - Allen, Barbaux, Veasey, Hudson, Christie, Maxwell - Hose (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-169-S.

**DONIZETTI: Il Duca d'Alba** - Brussels 1979 - Krilovici, Carroli Garaventa, Voutsinos - De Fabritiis (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-170-S.

**RESPIGHI: La campana sommersa** - RAI 1977 - Paoletti, Maillauro, Tucci, Tagger, Ciliento, Ferrin, Saccomani - Bartoletti (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-172-S.

**SCHMIDT: Notre-Dame** - Vienna 1975 - Berry, Migenes, Hopferwieser, Gutsstein, Uhl - Schneiderhan; Plus: Schillings: Mona Lisa (Excerpts) - 1952 - Borkh, Ahlersmeyer, Beirer, Wilhelm - Heger (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-174-S.

**MASSENET: Cherubin** - Paris 1980 - Buchan, Belange, Command, Hubert - Marty; Plus: Le portrait de manon - Alberti, Antonioli, Carral, Zanotti - Biondi, Manon (Excerpts) - Freni, Garaventa - Maag (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-175-S.

**LEONCAVALLO: Zaza** - 1978 - Strow, Saldari, Romero, Mazzieri, Adani - Arena; Plus: Franchetti: Germania (Excerpts) - Bertocci, Pucci, D'Orazi - Argento (Libretto). Stereo. (3 Lps.) MRF-176-S.

**BIZET: Don Procopio** - Paris 1975 - Vanzo, Mesple, Blanc, Massard, Bastin - Amaducci; Plus: Le Docteur Miracle - Paris 1975 - Eda-Pierre, Massard, Giton, Curazza - Amaducci; Djamilah - Paris 1975 - Dourian, Tudare, Cales - Girard (Libretto).

**ZANDONAI: Conchita** - Turin 1976 - Stella, Rota, Bottion - Rossi (Libretto).

**CHAUSSON: Le Roi Arthus** - Paris 1981 - Nimsgern, Lorange, Jeffes, Laplante, Friedmann, Tuller - Fried (Libretto).

**RICCI: Crispino e la comare** - Turin 1974 - Chiappi, Raveglia, Ciaffi-Ricagno, Pastine, Carral, Corbelli, Di Bagno - Della Chiesa (Libretto).

**ANACREON** - Sienna 1971 - Bonisolli, Ricciarelli, Mariconda - Inbal (Libretto).

**LODOISKA** - RAI 1967 - Ligabue, Mattioli, Prandelli, Bruscantini - De Fabritiis (Libretto).

**PIGMALIONE** - RAI 1964 - Ligabue, Borghi, Carturan - Garelli; Plus: Il Crescendo - RAI 1956 - Rizzieri, Marchiandi - Caracciolo; Medea (Arias) - Dallas 1967 - Olivero - Rescigno (Libretto).

**LE DUE GIORNATE** - RAI 1957 - Picchi, Orel, Silveri - Pedrotti; Plus: L'Osteria Portoghese - RAI 1961 - Ligabue, Vila, Taino - Piazza (Libretto).

**ALI BABA** - La Scala 1963 - Kraus, Ganzarolli, Stich-Randall, Santunione, Montarsolo - Sanzogno; Plus: Arias from Anacreon, Demofonte, Faniska by Ricciarelli and Panagako (Libretto).

**ELISA** - RAI 1960 - Tucci, G. Raimondi, Zanasi - Capuana (Libretto).

**Les abencerages** - Milan 1975 - Rinaldi, Ortiz, Mars, Dupuis - Maag (Libretto).

## VOCE

P.V.P. DE CADA Lp. DE ESTA SERIE  
2.250 Ptas.

**DVORAK: Armida** - Bremen 1961 - Caballe, Schlott, Ruesch, Schneibner - Albrecht (2 records, Mono) VOCE 2.

**ROSSINI: L'Inganno Felice** - RAI-Naples - Montarsolo, Cundari, Iacopucci, Tadeo - Franci; Side 4 - Rossini Rarities - Song recital by Carosio (2 records, Mono) VOCE 4.

**DONIZETTI: Le convenienze ed inconvenienze teatrali (Viva la Mamma)** - RAI - Capecchi, Adani, Tadeo, Montarsolo, Handt - Rigacci; Plus One Act Version in English - Aspinall, L. Grey, Drennan, Lyon (3 records, Mono) VOCE 5.

**ROSSINI: Stabat Mater** - RAI-Rome - Zylis-Gara, Verrett, Pavarotti, Zaccaria - Giulini (1 record, Mono) VOCE 6.

**DONIZETTI: Lucrezia Borgia** - Caballe, Vanzo, Berbie, Paskalis - Perlea (2 records, Mono) VOCE 7.

**BELLINI: Norma** (Act. I) («The Rome Walkout») - Rome Opera - Callas, Corelli, Pirazzini, Neri - Santini (1 record, Mono) VOCE 8.

**VERDI: Simón Boccanegra** (Original 1857 Versión) - BBC - Bruscantini, Howell, Ligi, Turp - Matheson; Side 6 - Simón Boccanegra (1881 Versión - Excerpts) - Gobbi, Gencer - Gavazzeni (3 records, Stereo) VOCE 9.

**BUSONI: Die Brautwahl** - RAI-Turin - Sukis, English, Handt, Nimsgern, Fourie, Arie - Previtali (3 records, Mono) VOCE 10.

**VERDI: Macbeth (Original 1847 Versión)** - BBC - Glossop, Hunter, Collins, Tomlinson - Matheson; Side 6 - Macbeth (1863 Version - Excerpts) - Gobbi, Shuard (3 records, Stereo) VOCE 11.

**ROSSINI: La gazzetta** - RAI-Naples - Tajo, Truccari, Boriello, Lazzari - Caracciolo (2 records, Mono) VOCE 12.

**PUCCINI: Tosca** (Abridged) - Covent Garden 7/5/65 - Callas (final operatic performance), Gobbi, Cioni; Side 4 - Tosca (Act. II Scene) - Ed Sullivan TV Show - Callas, London - Mitropoulis (2 records, Mono) VOCE 13.

**VERDI: Otello** - Pasadena - Di Stefano, Gobbi, Pobbe - Jensen; Side 6 - Giuseppe Di Stefano Concert - New Zealand 1963 (3 records, Mono) VOCE 14.

**DONIZETTI: Pigmalióne** - Bergamo - Antonoli, Santunione - Gatto; Donizetti; Miserere - RAI-Rome - Rinaldi, Carral, Palacio, Fioroni, Ferrin - Previtali (1 record, Mono) VOCE 15.

**DONIZETTI: Les martyrs** - Venice - Gencer, Garaventa, Bruson, Furlanetto - Gelmetti (3 records, Mono) VOCE 16.

**BALFE: The bohemian girl** - Central City, Colorado - Munroe, Cole, Strummer, Garrott - Polvnick; Side 6 - The bohemian girl (Act. III Excerpts) - Peters, Marlowe - Beecham (3 records, Stereo) VOCE 17.

**María Callas** - Stuttgart Concert 1959; Plus 2 Arias from BBC Televisión Concert (1 record, Mono) VOCE 18.

**SCHUBERT: Die freunde von Salamanca and Der spiegelritter** (Opernfragment) - Ortf - Mathis, Weidinger, Bruchner, Prey, Moser - Guschlbauer (2 records, Stereo) VOCE 19.

**MOZART: Apollo und Hyacinthus** - Bach Collegium Berlin - Keller, Zylis-Gara, Altmeyer, Karamanian - Lange; Side 4 - Mozart Rarities - Arias and Duets - Ahnsjo, Moser, Hagegard, Nielsen (2 records Stereo) VOCE 20.

**MOZART: Die Schuldigkeit des Ersten Gebotes** - Mathis, M. Price, Ahnsjo, Sukis, Orth - Sawallisch (2 records, Stereo) VOCE 21.

**BIZET: Ivan IV** - BBC - Noble, Scovotti, Brecknock, Kern - Thomson (3 records, Stereo) VOCE 22.

**VERDI: Don Carlos** - BBC - Turp, Rouleau, Savoie, Van Allen, Tremblay, Vilma-Matheson (Complete Original 5-Act Versión, in French) (4 records, Stereo) VOCE 23.

**FLOTOW: Alessandro Stradella** - Bavarian Radio - Hollweg, Donath, Kogel, Malta, Gruber - Wallberg (2 records, Stereo) VOCE 24.

**ROSSINI: Torvaldo e Dorliska** - RAI-Milan - Cuberli, Dara, Valentini-Terrani, Bottazzo, Nimsgern - Zedda (3 records, Stereo) VOCE 25.

**AUBER: Fra Diavolo** - Corazza, Barbaux, Antoine, Friedmann, Raffalli - Cochereau (records, Mono) VOCE 26.

**VERDI: La Traviata** - Covent Garden - Callas, Valletti, Zanasi - Rescigno (2 re-

cords, Mono) VOCE 27.

**MOZART: L'Oca del Cairo** - RAI-Rome - Cortis, Giancola, Poli, Handt, Natali - Scaglia (1 record, Mono) VOCE 28.

**ROSSINI: L'Occasione fa il ladro** - RAI-Naples - Tajo, Fusco, Sinimberghi, Pace - Colonna; Side 4 - Rossini: Egle ed Irene (Cantata) - Zilio, Tomaszewska-Schepis - Favaretto (Piano); Rossini: Serenata per piccolo complesso - RAI-Turin - Solisti (2 records - Sides 1-3 Stereo, Side 4 Mono) VOCE 29.

**DONIZETTI: Emilia di Liverpool** - Liverpool - Sutherland, Alan, Cantelo, McAlpine, Dowling - Pritchard (1 records, Mono) VOCE 30.

**GLUCK/R. STRAUSS: Iphigenie en tauride** - Lisbon 1961 - Caballe, Cox, Wolansky, Schoeffler - De Almeida (e records, Mono) VOCE 31.

**ROSSINI: Adina, o il Califfo di Bagdad** - Angelicum di Milan - Adani, Spina, Tadeo - Ricacci; Rossini: Il signor Bruschino - RAI-Milan - Bruscantini, Noni, Poli - Giulini (3 records, Mono) VOCE 32.

**DONIZETTI: Il duca D'Alba** - RAI - Mancini, Berdini, Guelfi - Previtali (1882 Salvi Version) (3 records, Mono) VOCE 33.

**María Callas** - Amsterdam Concert 1959; Amburg Concert 1962; Stuttgart Concert 1963; Puccini: Tosca (Excerpts) - Rio de Janeiro 1951 - Callas, Poggi, Silveri (3 records, Mono) VOCE 34.

**J.C. BACH: Temistocle** - RAI Naples - Cesari, Handt, Carral, Fusco - Delman (3 records, Stereo) VOCE 35.

**MEYERBEER: Il crociato in Egitto** - Carnegie Hall - Palmer, Blake, Kenny, Diaz - Masini (3 records, Stereo) VOCE 36.

**ROSSINI: Moise in Egitto** - Ortf - Rouleau, Le Bris, De Peyer, Massard - Matheson (3 records, Mono) VOCE 37.

**MARSCHNER: Der Vampyr** - Bavarian Radio - Herrmann, Grobe, Auger, Tómová-Sintov, Bohme, Malta - Rieger (3 records, Stereo) VOCE 38.

**GOMES Io Schiavo** - Sao Paulo - Martins, Maresca, Teixeira, Godoy - Machado (2 records, Stereo) VOCE 39.

**HALEVY la Juive** (Act. II complete; Act. IV excerpts) - Rethberg, Martinelli, Clemens, L. D'Angelo (1 record, Mono) VOCE 40.

**ROSSINI: La Roconoscenza** (Cantata) - RAI-Turin - Santelli, Zilio, Benelli, Sarti-Handt (1 record, Mono) VOCE 41.

**CIMAROSA: Le astuzie femminili** - RAI-Naples - Sciutti, Alva, Bruscantini, Calabrese - Rossi (2 records, Mono) VOCE 42.

**Rita Hunter in recital** - Arias and scenes from Zaide, Turandot, Norma, Nabucco (1 record, Mono) VOCE 43.

**HANDEL: Rinaldo** - Horne, Mandac, Ramsey, Rogers - Foster (3 records, Stereo) VOCE 44.

**MARSCHNER: Hans Heiling** - RAI-Turin - Weikl, Siukola, Schroder-Feinen, Zeumer, Gilles - Albrecht (2 records, Stereo) VOCE 45.

**BOCCHERINI: La Clementina** - RAI-Milan - Sciutti, Forti, Oncina, Calabrese - Simonetto (2 records, Mono) VOCE 46.



**REFICE: Margherita da Cortona** - RAI-Milan - Berdini-Cannarile, Pirazzini, Garaventa, Meliciani - Belardinelli (2 records, Stereo) VOCE 47.

**GOMES: Il guarany** - Rio de Janeiro - Gomes, Maresca, Fortes, Carrera - Tavares (3 records, Stereo) VOCE 48.

**ADAM: Le postillon de longjumeau** - Rouen - Burles, Sanial, Doucet, Brun - Ethuin (2 records, Mono) VOCE 49.

**DOMENICO PUCCINI: Il ciarlatano** - RAI Naples - Rossi-Lemeni, Rinaldi, Cesari, Gaifa - Handt (2 records, Stereo) VOCE 50.

**SPONTINI: Julie** - RAI - Mariconda, Trama, Montanaro, Blaffard - Rigacci; Plus: Spontini: Milton - RAI - Ciminelli, Devia, Savastano - Paoletti (2 records, Mono) VOCE 51.

**Miliza Korjus** - previously unissued recordings - Arias from Tristan und Isolde, Linda di Chamounix, Romeo et Juliette, Porgy and Bess, Naughty Marietta and songs by Tchaikovsky, Chapi, Rimsky-Korsakov, Grieg, etc. (1 record, Mono) VOCE 52.

**PETRELLA: I Promessi Sposi** (excerpts) - San Remo - Olivero, Campora, Savastano, Nabokov - Farina (1 record, Mono) VOCE 53.

**JANACEK: Pocatek Romanu** (The Beginning of a Romance) - Brno Radio - Hladik, Jaroslava, Janska, Krejcik, Novak, Pribyl - Jilek (1 record, Mono) VOCE 54.

**CIMAROSA: L'Impresario in angustie** - RAI, Naples - Bruscantini, Bottazzo, Tajo, Gatta, Galli, Londi - Colonna; Side 4 - L'Italiana in Londra (excerpts) - Ligabue, Villa, Malacarne, Montarsolo - Gerelli (2 records, Side 1/3 Stereo, Side 4 Mono) VOCE 55.

**VERDI: Les vepres Siciliennes** (Original version in French) - BBC - Brumarie, Bonhomme, Peyrottes, Baran - Rossi (3 records, Mono) VOCE 56.

**VIVALDI: Il Farnace** - Johnson, Bonazzi, Zornig, Fortunato, Collins, Fairaday, Britton - Jenkins (3 records, Stereo) VOCE 57.

**SCHMIDT: Fredigundis** - ORF - Hollweg, Vejzovic, Bungler, Engel - Marzen-dorfer (3 records, Stereo) VOCE 58.

**STEFFANI: Niobe: Regina di Tebe** - Zornig, Bonazzi, Belling, Johnson, Dooley, Collins - Jenkins (3 records, Mono) VOCE 59.

**DONIZETTI: Poliuto** - Naples - Casella-to Lambertini, Bruson, Maliponte, Pagliuca - Milinari-Pradelli (2 records, Stereo) VOCE 60.

**GLUCK: Armide** - RAI-Naples - Cortez, Dupouy, Nimgern, Angelakova - Boettcher (3 records, Stereo) VOCE 61.

**BONTEMPI: Il Paride** - RAI-Rome - Orel, Lazzari, Minetto, Trama, Rizzoli, Bottazzo - Franci (3 records, Mono) VOCE 62.

**MONTSERRAT CABALLE in concert** - Houston 1967 - Arias by Handel, Rossini, Debussy, Verdi; Songs by Schubert, Strauss, Debussy, Monsalvatge, Garnados, Rodrigo, Galvez (1 record, Mono) VOCE 63.

## LEGENDARY RECORDINGS

P.V.P. DE CADA Lp. DE ESTA SERIE  
1.850 Ptas.

**THE LEONIE RYSANEK ALBUM** - Salome, Elektra, Der Rosenkavalier, La Gioconda, Tosca, Cavalleria rusticana - with Nilsson, Domingo, Diaz, etc. (2 Discs) (ST) LR 101-2.

**GREAT TENORS OF THE 1980'S** - Carreras, Shicoff, Cossutta, Mauro, Atlantov, Hofmann, Domingo, Jerusalem, Araiza, Aragall, Moldoveanu, Malamood - **Ernani, Andrfa Chenier, Tosca, La fanciulla del west, Il giuramento, Manon Lescaut, etc.** (ST) LR 102.

**GREAT SOPRANOS AND MEZZOS OF THE 1980'S** - Gruberova, Baltza, Varady, Stratas, Dimitrova, Fassbaender, Marton - **Tosca, Eugene Onegin, La Boheme, La Cenerentola, Manon Lescaut, La clemenza di Tito, Don Carlos, Il barbiere di siviglia** (ST). LR 103.

**MONTSERRAT CABALLE AND JOSE CARRERAS DUET ALBUM** - Adriana Lecouvreur, Manon Lescaut, Poliuto, Roberto Devereux, Andrea Chenier (ST). LR 104.

**THE SENA JURINAC COLLECTION - 1955-1975** - Eugene Onegin, Der Rosenkavalier, Don Carlos, Madama Butterfly, La forza del destino, Der Freischütz. LR 105.

**MAGDA OLIVERO IN CONCERT - 1977 & 1979** - I Capuleti e I Montecchi, Manon, Tosca, La Boheme, Adriana Lecouvreur, L'Enfant Prodigue, Manon Lescaut, plus Italian songs. LR 106.

**ROSSINI: Il barbiere di siviglia** - Vienna 1978 - Wiekl, Baltza, Araiza, Fissore - Cillario (3 Discs). LR 107-3.

**RENATA SCOTTO «THE ART OF BEL CANTO» - 1975 & 1979** - Medea, Armida, Il pirata, Anna Bolena. LR 108.

**MARIO DEL MONACO «KING OF TENORS» - STUTTGART 1966** - Die Walküre (Act I) with Hildegard Hillebrecht and Otto von Rohr - Leitner. LR 109.

**PUCCINI: Turandot (Highlights)** - Covent Garden Coronation Season 1937 - Turner, Martinelli, Albanese - Barbirolli (includes interviews and arias - Fine Sound). LR 110.

**MARIA CALLAS «PRIMA DONNA ASSOLUTA DEL MONDO» - VOLUME I (1949-1963)** - Turandot (Fragments), Un ballo in maschera, Macbeth, Carmen, Semiramide, Tosca, etc. LR 111.

**MARIA CALLAS «PRIMA DONNA ASSOLUTA DEL MONDO» - VOLUME II - two rare 1957 interviews plus two arias from La Traviata and Tosca** - Mexico City 1952 (Fine Insight). LR 112.

**PRESENTING AGNES BAL TSA** - Norma, Les Troyens, Ariadne auf Naxos,

Der Rosenkavalier, Il barbiere di siviglia, I Capuleti e I Montecchi, Eugene Onegin, etc. (ST). LR 114.

**VERDI: La Traviata** - London 197 - Sass, Kraus, Bruson - Delacote (2 Discs). LR 115-2.

**THE UNFORGETTABLE DUO: RENATA TEBALDID AND FRANCO CORELLI** - Adriana Lecouvreur, Andrea Chenier, Otello, La boheme, Le Cid, Manon. LR 117.

**GIORDANO: Andrea Chenier** - Barcelona 1979 - Carreras, Caballe, Pons - Marco (2 Discs). LR 118-2.

**ETTORE BASTIANINI IN RECITAL** - Tokyo 1965 - Arias and Italian and Neapolitan songs. LR 119.

**THE LEGENDARY KIRSTEN FLAGS-TAD** - Rossini Stabat Mater, Elektra, Tristan und Isolde, Dido and Aeneas, Alceste, Die Walküre, Der Freischütz, Der Fliegende Hollander. LR 120-3.

**VERDI: Otello (Highlights)** - Munich 1980 - Atlantov, Varady, Mastromei - Fischer (ST). LR 121.

**WAGNER: Lohengrin (Abridged)** - Hamburg 1968 - Domingo, Saunders, Hesse, Ohanesian, Sotin - Kuntzsch (all of Lohengrin's music is included) (2 Discs) (ST). LR 122-2.

**FRANCO CORELLI «THE PRINCE OF TENORS»** - Rigoletto, Le Cid, La boheme, L'Africaine, La fanciulla del west, Un ballo in maschera, Don Carlos, Carmen, etc. (2 Discs) (ST). LR 123-2.

**MARIA JERITZA «LIVE»** - The maid of orleans, Salome, Paganini, Faust, Don Giovanni, etc. LR 124.

**VERDI: Requiem - 1967** - G. Jones, Bumbry, Corelli, Flagello - Mehta (2 Discs). LR 125-2.

**THE LEGENDARY MARIAN ANDERSON «LIVE»** - Norma, La favorita, Serse, La Reine de Saba, Herodiade, Don Carlos, Un ballo in maschera, plus 1939 Lincoln Memorial Recital. LR 126.

**MASSENET: Manon** - Zylis-Gara, Kraus, Gamm, Patrick - Fournet (3 Discs). LR 127-3.

**THE INCOMPARABLE VIRGINIA ZEANI** - Volume I («Verismo Heroines») - Adriana Lecouvreur, Tosca, Mefistofele, Manon Lescaut (Act IV with Domingo). LR 128.

**HILDEGARD BEHRENS SINGS MOZART, WAGNER AND STRAUSS** - Ariadne auf Naxos, Tristan und Isolde, Cosi fan Tutte, Die Walküre and Der Fliegende Hollander. LR 129.

**EVA MARTON «Italian Operatic Heroines»** - La forza del destino, Don Carlos, Aida, Tosca, Manon Lescaut, Andrea Chenier. LR 130.

**THE ART OF ANNA SILJA** - Les contes d'Hoffmann, La fanciulla del west, Tosca, Wozzeck, Aufstieg und fall der Stadt Mahagonny, Tristan und Isolde, etc. LR 131.

**GLUCK: Orfeo ed euridice** - Simionato, Jurinac, Sciutti - Karajan (in Italian) (2 Discs). LR 132-2.

**SAMUEL RAMEY IN RECITAL** - Les contes d'Hoffmann, Ernani, Faust, Si-



mon **Boccanegra**, **Le Caid** plus songs by Mozart, Legrenzi, Vaughan Williams, Jerome Kern (ST). LR 133.

**RENATO BRUSSON** «Verdi Arias» - **Macbeth**, **I Vespri Siciliani**, **Don Carlos**, **Otello**, etc. LR 134.

**AN OPERATIC CHRISTMAS** - Christmas carols, songs and anthems by Bjoerling, Corelli, Ponselle, Flagstad, Schwarzkopf, Anderson, Farrell, Steber, Albanese, etc.

**LEONCAVALLO: Pagliacci** - Stockholm 12/8/54 - Bjoerling/Tebaldi (2 Discs). LR 137-2.

**THE LEGENDARY JUSSI BJOERLING IN SONG - 1920-1952** - English, Italian, American, etc. LR 138.

**TWELVE OUTSTANDING AMERICAN SINGERS** - Anderson, L. Price, Grist, Arroyo, Maynor, Bumbry, Dobbs, Verrett, etc. - Louise, Turandot, La forza del destino, Porgy and Bess, etc. LR 139.

**THE LEGENDARY RENATA TEBALDI** «The golden years 1946-1958» - MOSE, **Rossini's Stabat Mater**, Faust, Madama Butterfly, Tosca. LR 140.

**ELEANOR STEBER - Il barbiere di siviglia**, **Madama Butterfly**, **Turandot**, **La Traviata**, etc. LR 141.

**A FESTIVAL OF SONG** «Legendary Operatic Voices Sing Light Music» - Albanese, Anderson, Baccaloni, Bjoerling, Caballe, Cotrubas, Kraus, Labo, Martinelli, Melchior, Moffo, Nilsson, Pinza, Ponselle, Tebaldi, Traubel, Zeani, etc. (5 Discs). LR 142-5.

**PIZZETTI: L'Assassinio nella cattedrale** - Rossi-Lemeni, Zeani, Montarsolo, Ortica - Pizzetti (2 Discs). LR 143-2.

**POULENC: Dialogues des carmelites** «World Premiere» - La Scala 1957 - Zeani, Gencer, Ratti, Pederzini, Cossotto - Sanzogno (in Italian) (3 Discs). LR 144-3.

**VERDI: Aida** - Rysanek, Hopf, Madeira, London, Frick, Czerwenka - Kubelik (in German) (3 Discs). LR 145-3.

**THE LEGENDARY EBE STIGNANI - 1938-1960** - **Don Carlos**, **La forza del destino**, **Il Trovatore**, **Un ballo in maschera**, **Carmen**, **Cavalleria rusticana**, **La Gioconda**, etc. (2 Discs). LR 146-2.

**THE LEGENDARY GIULETTA SIMIONATO** «LIVE» - **L'Italiana in Algeri**, **Tancredi**, **Il barbiere di siviglia**, **La Cenerentola**, **Don Carlos**, **Aida**, **La favorita**. LR 147.

**MARIA CALLAS** «Prima Donna Assoluta del Mondo» - Volume III

«Scenes of Madness and Vengeance» - Dinorah, Die Entführung aus dem serail, Nabucco, Mefistofele, etc. LR 148.

**MARIA CALLAS** «Prima Donna Assoluta del Mondo» - Volume IV «Scenes of Madness and Vengeance» - Hamlet, Armida, Medea (Act IV Complete). LR 150.

**MARIA CALLAS** «Prima Donna Assoluta del Mondo» - Volume V «Scenes of Madness and Vengeance» - Hamlet, Armida, Medea (Act IV Complete). LR 150.

**MARIA CALLAS** «Prima Donna Assoluta del Mondo» - Volume VI

«Scenes of Madness and Transfiguration» - I Puritani, Tristan und Isolde, La sonnambula. LR 151.

**VIRGINIA ZEANI AND FRANCO CORELLI** «GALA CONCERT 1981» - **Aida**, **Mefistofele**, **Manon Lescaut**, 7 Italian songs - with Ferruccio Tagliavini, Barlow, Hines - Silipigni (ST). LR 152.

**GIORDANO: Fedora** - Barcelona 2/13/77 - Zeani, Domingo, Serra - Silipigni (2 Discs). LR 153-2.

**VERDI: Nabucco** - 1979 - Milnes, Bumbry, Raimondi, Cossutta, Cortez - Santi (3 Discs) (ST). LR 154-3.

**GOUNOD: Philemon et Baucis (Abridged)** - RAI-Milan 1957 - Scotto, Misciano, Panerai, **MONTARSOLO - Sanzogno (in Italian)**. LR 155.

**MARIA CALLAS** «Prima Donna Assoluta del Mondo» - Volume VII «Puccini Heroines» - La Boheme, Madama Butterfly, Gianni Schicchi, Manon Lescaut, Turandot. LR 156.

**THE INCOMPARABLE VIRGINIA ZEANI - Volume II** «Bel Canto Heroines» - Lucia di Lammermoor, Maria di Rohan, I Puritani, La sonnambula, Le comte ory, Anna Bolena, etc. (2 Discs). LR 158-2.

**RENATO SCOTTO IN SCENES** From Verdi's «Un ballo in maschera» and «Macbeth» - with Nucci, Bruson - Pritchard/Muti. LR 159.

**MONTEVERDI: L'Incoronazione di Poppea** - 1978 - G. Jones, Vickers, Ludwig, Ghiaurov, Masterson, Stilwell, Tailon; Burles - Rudel (3 Discs) (ST). LR 160-3.

**VERDI: La Traviata** - 1980 - Gruberova, Carreras, Weigl - Masini (2 Discs). LR 161-2.

**VERDI: Don Carlos** - 1970 - Corelli, Janowitz, Waechter, Verrett, Ghiaurov, Talvela, Gruberova, Blegen, Franc - Stein (3 Discs) (ST). LR 163-3.

**VERDI: La Traviata (Highlights)** - 1960 - Zeani, McAlpine, Walters - Santi. LR 164.

**VERDI: La forza del destino** - 1980 - Tomova-Sintov, Carreras, Mazurok, Toczyska, Moll, Bunge - Gomez Martinez (3 Discs). LR 165-3.

**ROSSELLINI: Uno Sguardo dal Ponte** «World Premiere» - Rome Opera 3/11/61 - Rossi-Lemeni, Petrella, Galli, Valdengo, Bondino - De Fabritiis (2 Discs) «Free Booklet». LR 166-2.

**CORELLI AND BASTIANINI** «TOGETHER» - **La forza del destino**, **Il Trovatore**, **Otello**. LR 167.

**ELISABETH SODERSTROM: A Collection - 1959-1980** - **L'elisir d'amore**, **Faust**, **Fidelio**, **Le nozze di Figaro**, **Der Rosenkavalier (Scenes)** with Schwarzkopf, Ludwig, Dobbs. LR 168.

**VERDI: I Vespri Siciliani** - 5/13/78 - Scotto, Luchetti, Bruson, Raimondi - Muti (4 Discs). LR 169-4.

**VERDI: La forza del destino** - 1965 - Farrell, Corelli, Colzani, Flagello, Grillo, Pechner - Guadagno (3 Discs). LR 170-3.

**PRESENTIG BARITOME MATTEO MANUGUERRA** - **Pagliacci**, **Lucia di Lammermoor**, **La Gioconda**, **Andrea**

**Chenier**, **Rigoletto**, **Cavalleria rusticana**, **Don Carlos** (ST). LR 171.

**PRESENTING DRAMATIC TENOR GIUSEPPE GIACOMINI** - **Aida**, **La forza del destino**, **Turandot**, **Il Trovatore**, **Tosca**, **Manon Lescaut**, **Pagliacci** (ST). LR 172.

**TRETA TENORS OF THE 1980'S** - Volume II - Dvorsky, Shicoff, Giacomini, Kraus, Carreras, Cupido, Martinucci, Bonisolli, Hofmann, Bergonzi, Domingo in **Rigoletto**, **Les Contes D'Hoffmann**, **Il Trovatore**, **Romeo et Juliette**, **La Traviata**, **La Juive**, **Fedora**, **Turandot**, **Otello**, **Lohengrin**, **L'elisir d'amore**, **Lucia di Lammermoor** (ST). LR 173.

**VERDI: Aida** - 1979 - Tomova-Sintov, Fassbaender, Domingo, Nimsgern, Lloyd, Hillebrandt, Seibel, Orth - Muti (3 Discs) (ST). LR 174-3.

**VERDI: Il Trovatore** - London 1964 - G. Jones, Prevedi, Simionato, Glossop, Rouleau, Bainbridge, Dobson, Owen, Clothier - Giulini (3 Discs). LR 175-3.

**VERDI: Otello** - Rome Opera «Opening Night» 12/15/62 - McCracken, Zeani, Gobbi, Canali, Cossutta, Pugliese, Masiotti - Serafin (3 Discs). LR 175-3.

**VERDI: Rigoletto** - 1980 - Bruson, Kraus, Hendricks, Ferrin, Toczyska, Cold - Gardelli; plus Barbara Hendricks sings Bellini: **La sonnambula** - «Ah non credea mirarti... Ah, non giunge» (Sleepwalking Scene - Act II) - De Almeida - 1980 (3 Discs) (ST). LR 178-3.

**R. STRAUSS: Der Rosenkavalier** - 1977 - G. Jones, Fassbaender, Popp, Ridderbusch, Kusche, Wewezow, Unger - Kleiber; plus scenes from **Der Rosenkavalier (Act I)** with Helga Dernesch as Marschallin and Brigitte Fassbaender as Octavian - Kleiber (4 Discs) (ST). LR 179-4.

**BOITO: Mefistofele (Abridged)** - Trieste, Italy 1970 - Zeani, Rossi-Lemeni, Grilli - De Fabritiis. LR 180.

**PUCCINI: Tosca** - Barcelona 3/3/75 - Zeani, Domingo, Francia, Mucchiutti, Pons, Campos, Monjo, Rocher, Domingo III - Morelli (free Souvenir Booklet enclosed) (2 Discs). LR 181-2.

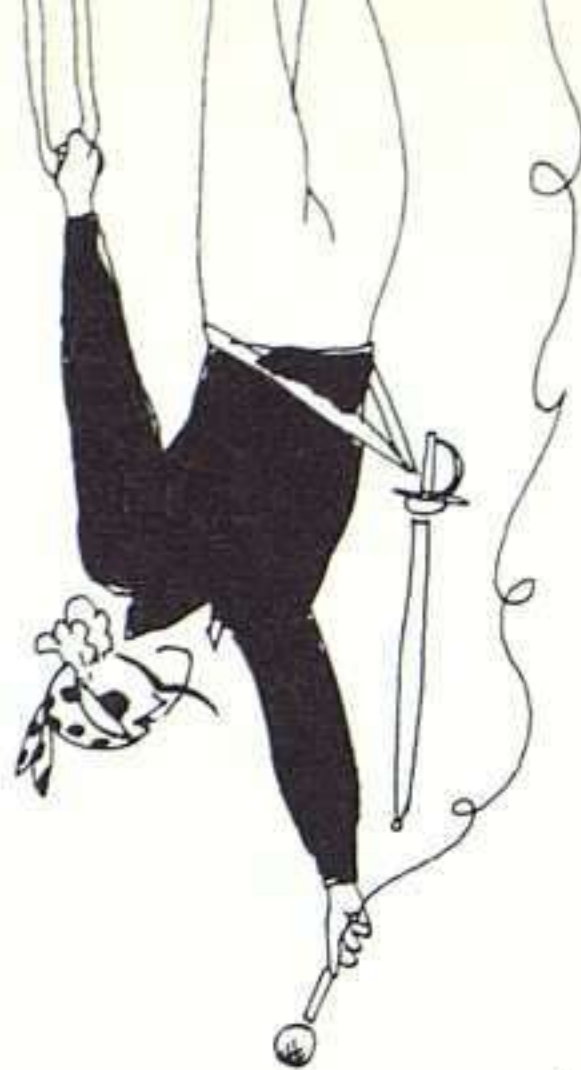
**OFFENBACH: Les contes d'Hoffmann** - 1982 - Domingo, Malfitano, Van Dam, Murray, Corazza, Taillon, Rydl, Friedmann, Weber - Levine (3 Discs) (ST). LR 182-3.

**R. STRAUSS: Ariadne auf naxos** - 1979 - Behrens, Gruberova, Schmidt, King, Berry, Duesing, Matic - Bohm (2 Discs) (ST). LR 183-2.

**THE RENOWNED SOPRANO LICIA ALBANESE** - Extremely rare live performance selections from the early years (1936-1945) - **Turandot**, **Manon Lescaut**, **Adriana Lecouvreur**, etc. PAR 1001.

**THE RENOWNED BASS-BARITONE GEORGE LONDON (1954-1961)** - Arias from **Don Giovanni**, **Les contes d'Hoffmann**, **Tosca** (with Callas), **Boris Godunov**, **Aida** (with Nilsson), etc. PAR 1002.

**THE RENOWNED SOPRANO ELISABETH RETHBERG (1933-1937)** - Arias from **Der Freischütz**, **Don Giovanni**, **Aida**, **Le nozze di Figaro** (with Pinza), **Partenope**, **Giulio Cesare**, etc. PAR 1003.



**PUCCINI: Tosca** (Complete) - Live Performance from Barcelona 3/3/75 - Zeani, Domingo, Francia, Mucchiutti, Pons, Campos, Monjo, Rocher, Domingo III - Morelli (free Souvenir Booklet enclosed). LR 181-2.

**OFFENBACH: Les contes d'Hoffmann** (Complete) - Live Performance from 1982 - Domingo, Malfitano, Van Dam, Murray, Corazza, Taillon, Rydl, Friedmann, Weber - Dir.: Levine. Stereo. LR 182-3.

**R. STRAUSS: Ariane auf Naxos** (Complete) - Live Performance from 1979 - Behrens, Gruberova, Schmidt, King, Berry, Duesing, Matic - Bohm. Stereo. LR 183-2.

**VERDI: Aida** (Complete) - Live Performance from 1979 - Tomova-Sintov, Fassbaender, Domingo, Nimsgern, Lloyd, Hillebrandt, Seibel, Orth - Muti. Stereo. LR 174-3.

**VERDI: Il Trovatore** (Complete) - Live Performance from London 1964 - G. Jones, Prevedi, Simionato, Glossop, Rouleau, Bainbridge, Dobson, Owen, Clothier - Giulini. LR 175-3.

**VERDI: Otello** (Complete) - Live Performance from Opening Night of Teatro dell'Opera, Rome 12/15/62 - McCracken, Zeani (first Desdemona ever), Gobbi, Canali, Cossuta, Pugliese, Masiotti - Serafin. LR 177-3.

**VERDI: Rigoletto** (Complete) - Live Performance from 1980 - Bruson, Hendricks, sings Bellini: **La sonnambula** - «Ah, non credea mirarti...»; «Ah, non giunge» (sleepwalking scene) (Act II) - De Almeida - Live Performance 1980. Stereo. LR 178-3.

**R. STRAUSS: Der Rosenkavalier** (Complete) - Live Performance 1977 - G. Jones, Fassbaender, Popp, Ridderbusch, Kusche, Wewezow, Unger - Kleiber; Plus: Scenes from **Der Rosenkavalier** (Act I) with Helga Dernesch as the Marschallin and Brigitte Fassbaender as Octavian - Kleiber. Stereo. LR 179-4.

**BOITO: Mefistofele** (Abridged) - Live Performance from Trieste, Italy 1970 - Zeani, Rossi-Lemeni, Grilli - De Fabritiis. LR 180.

## HRE RECORDINGS

P.V.P. DE CADA Lp. DE ESTA SERIE  
1.750 Ptas.

**DON CARLO** - 1978 - Domingo, M. Price, Obraztsova, Bruson, Nesterenko; Abbado (five-act version in Italian). HRE V823-4.

**AIDA** - 1966 - Gencer, Bergonzi, Cossotto, Colzani; Mehta. HRE V824-3

**OTELLO** - 1974 - Cossutta, Te Kanawa, Cappuccilli; Mackerras. HRE V825-3

**FORZA** - 1958 - Tebaldi, Corelli, Bastianini, Christoff, Dominguez. HRE 206-3.

**TROVATORE** - 1950 - Callas, Simionato, Warren, Baum. HRE 207-2.

**CALLAS - SIMIONATO** - 1950-57 - Norma, Anna Bolena Aida, Ballo. HRE 209-1.

**TOSCA** - 1950 - Callas, Filippeschi, Weede. HRE 211-2.

**BENIAMINO GIGLI** - Live Concert - Rio, 1951. HRE 213-1.

**DIE WALKURE** (Act. I) - 1977 - Caballe, Cassily, Salminen; Wallet. HRE 224-1.

**TURANDOT** - 1977 - Caballe, Pavarotti, Mitchell; Chailly. HRE 226-3 (S).

**ROBERTO DEVEREUX** - 1977 - Caballe, Carreras, Marsee, Sardinero; Rudel. HRE 231-3 (S).

**MARIA CALLAS DALLAS REHEARSAL** - 1957. HRE 232-2.

**JOSE CARRERAS** - Live Concert - New York, 1978. HRE 233-1.

**FLYING DUTCHMAN** (abr.) 1937 - Flagstad, Janssen, Lorenz, Weber; Reiner HRE 234-2.

**GIUSEPPE DI STEFANO** - Volume I - Arias 1949-54. HRE 235-1.

**TANCREDI** - 1978 - Horne, Ricciarelli, Palacio, Zaccaria; Queler. HRE 238-3.

**LUCIA** - 1952 - Callas (1st ever), DiStefano, Campolongo; Picco. HRE 256-2.

**SCHUMANN: SCENES FROM FAUST** - Sills, Prey, Troyanos; Leinsdorf. HRE 261-2(S).

**AIDA** - Act 3 (2 perfs.) 1950 - Callas, Picchi/1954 - Tebaldi, Campora. HRE 262-1.

**MANON** - 1948 - Gonzalez, DiStefano, Valdengo; Cellini. HRE 270-3.

**MADAMA BUTTERFLY** - Italy, 1960 - Olivero, Cioni, Zanasi; Rescigno. HRE 273-3.

**DON GIOVANNI** - Salzburg, 1960 - Waechter, Price, Schwarzkopf, Valletti, Berry, Sciutti, Panerai, Zaccaria; von Karajan. HRE 274-3.

**FANCIULLA DEL WEST** - La Scala, 1956 - Frazzoni, Corelli, Gobbi; Votto. HRE 278-3.

**MONTSERRAT CABALLE & MARILYN HORNE** at the Hollywood Bowl - 1978. HRE 279-2(S).

**LA VOIX HUMAINE** - Olivero - also arias from Boheme and Adriana. HRE 280-1.

**JUSSI BJOERLING** - Live in Sweden 1940 - Romeo, Boheme & Traviata. HRE 281-2.

**ALFREDO KRAUS** - A Portrait of the Artist. HRE 293-2.

**RENATA TEBALDI** at the Hollywood Bowl - 1956. HRE 294-1.

**LOHENGRIN** - 1954 - Tebaldi, Penno, Nicolai, Guelfi, Neri; Santini (Ital.). HRE 295-3.

**MARIA STUARDA** - Caballe, Carreras, Vilma, Mazzieri; Santi. HRE 296-3(S).

**LUCIA** - 1978 - Gruberova, Dvorsky, Manuguerra, Vogel; Patane. HRE 297-3(S).

**L'ASSEDIO DI CORINTO** - 1951 - Tebaldi, Picchi, Petri, Pirazzini; Santini. HRE 298-2.

**RICHARD TUCKER** - Rare live performances 1942-74 (4 discs-price of 3). HRE 300-4.

**DISTEFANO LIVE RAI CONCERTS** - with Carosio, Stignani & Simionato. HRE 302-2.

**ANITA CERQUETTI** - Live RAI Concert - 1956. HRE 303-1.

**MARIO DEL MONACO** - Portrait of the Artist - Live performances 1949-60. HRE 307-2.

**BARBIERE DI SIVIGLIA** - 1969 - Casoni, Kraus, Cappuccilli; Sanzogno. HRE 309-3.

**ELEKTRA** - 1965 - Nilsson, Rysanek, Resnik, Waechter, Windgassen; Bohm. HRE 314-2.

**L'ELISIR D'AMORE** - 1968 - Scotto, Bergonzi, Corena, Sereni. HRE 315-2.

**MAGIC FLUTE** - 1949 - Steber, Tucker, Berger, Brownlee, Hines. HRE 316-3.

**IL GIURAMENTO** - 1979 - Domingo, Zampieri, Baltsa, Kerns. HRE 319-2(S).

**NORMA** - 1965 - Gencer, Simionato, Prevedi, Zaccaria; Gavazzeni. HRE 320-3.

**TURANDOT** - 1960 - Nilsson, Price, DiStefano, Paskalis, Zaccaria HRE 321-3.

**FRAU OHNE SCHATTEN** - 1977 - Nilsson, Rysanek, Hesse, King, Berry; Bohm. HRE 322-3.

**CALLAS IN CONCERT** - 1974 - with DiStefano - her last public performance. HRE 323-1.

**TRAVIATA** - 1979 - Ricciarelli, Kraus, Sardinero; Franci. HRE 325-2.

**TEBALDI - TUCKER OPERATIC SCENES** - Forza, Chenier, Boccanegra, Boheme. HRE 326-2.

**BEATRICE DI TENDA** - 1977 - Feni, Casellato, Gonzales. HRE 327-3.

**BORIS CHRISTOFF IN CONCERT** - 1980 - with orchestra. HRE 328-1.

**EIN LED GEHT UM DIE WELT** - 1932 - Joseph Schmidt, Ander, de Kowa. HRE 329-2.

**PRESENTING DIANA SOVIERO** - operatic scenes and arias. HRE 331-1.

**MANON** - 1969 - Feni, Pavarotti, Sardinero; Maag (in Italian). HRE 332-3.

**MEFISTOFELE** - 1965 - Ghiaurov, Kraus, Tebaldi, Suliotis; Sanzogno. HRE 333-3.

**PURITANI** (abr.) 1966 - Sutherland, Kraus, Panerai, Ghiuselev; Bonyngé. HRE 335-2.

**LA SONNAMBULA** - 1961 - Scotto, Kraus, Vinco; Santi. HRE 337-2.

**LA SCALA AT THE BOLSHOI** - 1964 - Feni, Scotto, Nilsson, Simionato, Tucci, Cossotto, Bergonzi, Prevedi; Karajan, Gavazzeni. HRE 340-5.



**PARA REALIZAR SU PEDIDO, CORTAR POR LA LINEA DE PUNTOS Y REMITIRLO A:**

**Ferysa**  
**S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES**  
**APARTADO DE CORREOS 151036**  
**MADRID**

**NOTAS SOBRE NUESTRO SISTEMA DE VENTA POR CORREO**

Si desea adquirir cualquier disco de los ofertados en este boletín por medio del **Servicio de envíos por Correo de FERYSA**, rellene la presente hoja de pedido con sus datos y las referencias de los discos y demás productos musicales que desee adquirir, y tal y como se indica deposite el mismo en sobre cerrado y nos lo remite a nuestro apartado postal.

Los discos o demás productos musicales por usted solicitados llegarán a su domicilio por correo y contra reembolso de su importe más 150 ptas. de gastos de empaquetado y envío.

Los embalajes empleados por FERYSA le garantizan la perfecta recepción de los discos solicitados, y en el caso de que estos se deterioraran en el envío, o tuviesen algún defecto de fábrica, FERYSA procedería a cambiárselo, sin ningún gasto por su parte, o en su defecto a reembolsarle todo el dinero por usted pagado.

**PEDIDOS POR TELEFONO**

Los pedidos también pueden realizarse por teléfono, de 8 a 15 horas en días laborables, a los números de Madrid (91) 215 6848/49, Servicio permanente (Día y noche, sábados y festivos) de recogida automática de pedidos por teléfono al número de Madrid (91) 2157477.



**FIRST LADIES OF OPERA** - 1966 - L. Price, Nilsson, Sutherland, Tebaldi. HRE 379-1.

**GALA OPERATIC CONCERT** - 1981 - Kabaivanska, Bergonzi, Cappucilli. HRE 380-2.

**FAUSTA** - 1981 - Kabaivanska, Giacomini, Bruson; Oren. HRE 381-3(S).

**LA WALLY** - 1953 - Tebaldi, DelMonaco, Guelfi, Scotto; Giulini. HRE 382-2.

**RICHARD TUCKER** at the Hollywood Bowl - 1951. HRE 383-1.

**AIDA** - 1981 - L. Price, Pavarotti, Toczyska, Estes; Navarro. HRE 384-3.

**BELISARIO** - 1981 - Bruson, Zampieri, Toczyska, Terranova; Masini. HRE 385-2(S).

**ANDREA CHENIER** - 1966 - Corelli, Caballe, Dondi; Guadagno. HRE 386-2.

**PRESENTING NICOLA MARTINUCCI** - operatic arias. HRE 387-1.

**FIDELIO** - 1960 - Nilsson, Vickers, Hotter, Frick, Lipp; Karajan. HRE 388-3.

**LES TROYENS** - 1969 - Gedda, Horne, Verrett, Luchetti, Massard; Pretre. HRE 389-4.

**PRIMI TENORI - CARRERAS, DOMINGO & PAVAROTTI** - Three tenors compared. HRE 390-2(S).

**I PURITANI** - 1970 - Freni, Pavarotti, Bruscantini, Gaiotti; Muti. HRE 391-3.

**FEDORA** - 1960 - Tebaldi, diStefano, Sereni; Basile. HRE 392-2.

**ROMEO ET JULIETTE** - 1982. Freni, Kraus, Raftery, Bruscantini. HRE 393-3(S).

**NEIL SHICOFF** - Tenor Arias. HRE 394-1.

**L'AFRICANA** - 1972 - Tucker, Stella, Manuguerra, Elgar; Queler. HRE 395-3.

**SALOME** - 1974 - Rysanek, Stewart, Vickers, Hesse; Kempe. HRE 396-2.

**ERMANNIO MAURO** - Tenor Arias. HRE 397-1.

**MACBETH** - 1981 - Milnes, Scotto, Cianella, Cheek; Levine. HRE 398-3(S).

**L'ESULE DI ROMA** - 1982 Ricciarelli, Brewer, Bogart; Head. HRE 399-3.

**MONTERRAT CABALLE & FRANCO CORELLI IN CONCERT** - 1968. HRE 400-1(S).

**LA FAVORITA** - 1982 - Toczyska, Kraus, Sardinero, Siepi; Monica. HRE 401-3(S).

**LES PECHEURS DE PERLES** - 1981 - Devia, Kraus, Sardinero; Rivoli. HRE 402-2(S).

**IL CAMPANELLO** - 1979 - Taddei, Devia, Nucci, Casoni; Amaducci. HRE 403-1(S).

**ARABELLA** - 1973 - Caballe, Nimsgern, Miljakovic, Kollo; Rennert. HRE 404-3.

**OBERTO** - 1951 - Caniglia Nicolai, Poggi, Pasero; Simonetto. HRE V801-3.

**UN GIORNO DI REGNO** - 1974 - Rinaldi, Zilio, Terranova, Trimarchi, Taddei; Bellugi. HRE V802-2(S).

**NABUCCO** - 1979 - Bruson, Dimitrova, Gaiotti, Scano; Rigacci. HRE V803-2(S).

**I LOMBARDI** - 1976 - Sass, Carreras, Ghiuselev; Gardelli. HRE V804-3(S).

**ERNANI** - 1961 - Del Monaco, Cavalli, MacNeil, Rossi-Lemeni; Santini. HRE V805-2.

**I DUE FOSCARI** - 1970 - Bergonzi, Parazzini, Bruson; Oren. HRE V806-2.

**GIOVANNA D'ARCO** - 1972 - Ricciarelli, Labo, Sereni; Bartoletti. HRE V807-2.

**ALZIRA** - 1971 - Gulin, Cecchele, Sereni; Rinaldi. HRE V808-2.

**ATTILA** - 1975 - Ghiaurov, Orlandi-Malaspina, Cappuccilli; Patane. HRE V809-2.

**MACBETH** - 1977 - Bruson, Sass, Bergonzi, Ghiuselev; Previtali. HRE V810-3.

**I MASNADIERI** - Ligabue, Raimondi, Bruson, Christoff; Gavazzeni. HRE V811-3.

**IL CORSARO** - 1981 - Bergonzi, Reese, Val-Schmidt, Dietsch; Lawton. HRE V812-2(S).

**BATTAGLIA DI LEGNANO** - 1963 - Gencer, Gibin, Savarese, Stefanoni; Molinari-Pradelli. HRE V813-2.

**LUISA MILLER** - 1963 - Stella, Di Stefano, MacNeil, Arie, Dominguez; Sanzogno. HRE V814-3.

**STIFFELIO** - 1972 - Del Monaco, Gulin, Gioravanti; De Fabritiis. HRE V815-2.

**RIGOLETTO** - 1970 - Cappuccilli, Scotto, Pavarotti, Kreppel; Franci. HRE V816-2.

**IL TROVATORE** - 1978 - Cossutta, Cruz-Romo, Cossotto, Manuguerra, Ferrin; Muti. HRE V817-3(S).

**LA TRAVIATA** - 1976 - Chiara, Raimondi, Cappuccilli; Santi. HRE V818-2.

**I VESPRI SICILIANI** - 1977 - Caballe, Gedda, MacNeil, Stamm; Santi. HRE V819-3.

**SIMON BOCCANEGRA** - 1980 - Bruson, M. Price, Siepi, Lamberti; Gardelli. HRE V820-3(S).

**LA FORZA DEL DESTINO** - 1978 - Caballe, Carreras, Cappuccilli, Ghiaurov, Bruscantini, Nave; Patane. HRE V822-4.

**EL POETA (Torroba) 1980** - Domingo, Gulin, Bustamante, Blancas. HRE-TD 501/3(S).

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA** - 1965 - Grist, Wunderlich, Waechter, Czerwenka, Kunz; Bohm (in German). HRE-TD 502/3.

**TANNHAUSER** - 1961 - de los Angeles, Bumbry, Windgassen, Fischer-Dieskau, Greindl; Sawallisch.

**TOSCANINI VERDI CONCERT** - 1943 - Peerce, Ribla, Merriman, Vaalentino, Mosconaarias from Ballo, Forza, Don Carlo & Rigoletto (Act. IV). HRE-TD 504/1.

**DIE AEGYPTISCHE HELENA** - 1956 - Rysanek, Aldenhoff, Malaniuk, Uhde, Kupper; Keilberth. HRE-TD 507/3.

**CALLAS IN MEXICO** - 1952 - Traviata, Puritani, Rigoletto, Lucia. ERR 148-2.

biográficos), injustamente desconocido si hemos de valorarle por la calidad de aquéllas, realmente estimable. Ambas obras y muy especialmente la primera —compuesta en 1947 y dedicada a la memoria de Béla Bartók— están fuertemente influenciadas por el músico húngaro, hasta el punto de que podrían llevar incluso su firma. Quiero dar a entender con esto que no sólo hereda de aquél determinadas características compositivas (expresionismo desgarrado, frecuentes y bruscos cambios de ritmo, intelectualización del folclore, utilización de cuartos de tono, etc.), sino que el contenido musical —caracterizado asimismo por una inteligente utilización del contrapunto— es también de una enorme valía.

Más interesante es, a mi entender, la **Música para cuatro instrumentos de cuerda** (en la que no puedo destacar ninguno de sus tres movimientos, pues todos ellos son magníficos) que el **Cuarteto** que, a pesar de ser muy posterior (1961-2), es menos sincero y sugerente que la anterior partitura, si bien se trata también de una obra interesante y, sobre todo, espléndidamente escrita para cuarteto de cuerda.

La interpretación del Cuarteto Eslovaco —considerada «in abstracto», pues no conozco ninguna otra versión— es extraordinaria: fuertemente contrastada, impetuosa, sincera y perfecta técnicamente, a pesar de que las dificultades que presentan las obras (especialmente en lo referente a articulación y ritmo) son enormes.

Esto pone de relieve una vez más (recordemos la asombrosa interpretación del Cuarteto de Praga de la integral cuartetística de Dvorak o la del Borodin de los de Shostakovich) cómo en los países del Este existe un gran número de excelentes cuartetos apenas conocidos en Occidente más que por un reducidísimo número de grabaciones discográficas.

Disco, pues, recomendable para bartokianos y cuartetófilos.—L.C.G.

**GOLDMARK: Bodas Campesinas.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Jesús López-Cobos. Decca, 9-40001. Digital.

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

Carl Goldmark nació en Keszthely (Hungría), en 1830 y murió, en Viena, en 1915. No se puede afirmar que llegara a ser un músico de primera fila, pero, por lo menos, fue un compositor de excelente oficio. De sus obras, la que más se interpreta hoy —y esto dicho en términos muy relativos— es precisamente ésta que ahora nos llega en disco, de la mano del director español Jesús López-Cobos. Se trata de un poema sinfónico, escrito en cinco movimientos, cuya concep-

ción formal está un poco a mitad de camino entre el poema sinfónico, la sinfonía y el ballet. Es, pues, una música un tanto alejada de presupuestos formales rígidos, pero que, por otro lado, posee unos indudables valores musicales y expresivos, a saber: el encanto de lo elementalmente rústico, una vena melódica de marcada inspiración y belleza, una orquestación de alta escuela, y una escritura que, en lo polifónico, tiene poco que envidiar a la de muchas obras contemporáneas a ella, de autores más reconocidos. No es, por el contrario, una música de especial carga ideológica o de «pathos» denso, al estilo de las grandes obras románticas. En realidad, hay un poco de todo; inevitablemente, al oír estas **Bodas Campesinas**, uno cree reconocer en ellas la huella de Brahms —el primer movimiento bien podía ser un homenaje a las **Variaciones Haydn** del compositor hamburgués—, la del Tchaikovsky más ligero y retórico, o —como sucede en el segundo movimiento, **Canción Nupcial**— percibir un elegante tufo de la **Sinfonía Italiana**, de Mendelssohn. En cualquier caso, no debe pensarse que este eclecticismo descalifica la obra; en mi opinión, posee los suficientes valores para convertirse en *disfrutable*. Lo que, creo, es más que suficiente.

La dirección de López-Cobos es, ante todo y sobre todo, de una musicalidad verdaderamente prodigiosa. Su manera de dictar el discurso musical es fluida, sin tensiones innecesarias, natural; y el fraseo, limpio, de una nitidez que pone de manifiesto una enorme claridad en las ideas que maneja. ¿Algún inconveniente? Bueno, la planificación de la interpretación es irreprochable, y el entusiasmo y la vitalidad que sabe imprimir a la realización, ciertamente encomiables, pero ciertos problemas técnicos afloran de vez en cuando, empañando ligeramente los resultados. Me refiero concretamente a algunos perceptibles desajustes en la sección de cuerda, así como a algún que otro atropellamiento en la ejecución de las frases de rápida articulación. Supongo, estoy convencido de ello, que López-Cobos cuidará más esta faceta del trabajo musical con su nueva Orquesta, la Nacional de España, tan necesitada precisamente de una batuta implacable en el aspecto técnico.—P.G.M.

**HAENDEL: Música Acuática. Versión íntegra.** Orquesta Jean François Paillard. Director, Jean F. Paillard. Erato S. 90.684.

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

No está nuestro catálogo discográfico precisamente necesitado de nuevas versiones de estas magníficas y vibrantes **Suites** de Haendel. Citando de memoria, puedo reseñar las de

Raymond Leppard, Yehudi Menuhin, Neville Marriner, Charles Mackerras, Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, por sólo reflejar las más señeras. Así, esta edición que nos ofrece Erato debemos recibirla cuando menos con la prevención mínima que exige la reiteración.

Casi todo lo que puede dar de sí las distintas concepciones de esta obra ha sido ya dicha. Grandeza al aire libre, pompa, brillantez sonora, vivacidad, elegancia, alegría popular. Quizás las mayores calidades se den en las visiones dispares de Harnoncourt (con instrumentos originales) y Leppard (con instrumentos actuales).

Cuenta Paillard para esta interpretación, que por cierto tiene ya más de diez años de antigüedad, con algunos solistas realmente excepcionales. Maurice André, a la trompeta, Jacques Chambom al oboe y Michel Garcin-Marrou a la trompa. Su contribución es muy notable, y quizás matiza toda la versión. Paillard nos ofrece un Haendel a la vez pomposo y alegre, destacando el especial aspecto festivo de estas **Suites**. Por cierto, el disco recoge las tres que compuso Haendel (en Fa mayor, en Re mayor, y en Sol mayor). Se trata, en suma, de una más que aceptable grabación, pero, insistiendo en mi primera idea, no lo suficientemente definidora y calificada como para inclinar al posible comprador a adquirirla. Si lo harán, sin duda, los amantes del estilo de Paillard, que tuvo su época dorada, hace ya unos cuantos años, y se ha visto superado por otras profundizaciones en el arte barroco de la interpretación.

En resumen, notable lectura de estas archiconocidas y multigrabadas páginas, que no aporta nada especialmente nuevo al conocimiento de Haendel. Si no posee usted estas obras, cosa muy dudosa, decídase por Leppard, Marriner o Harnoncourt, según sus preferencias. El sonido y el pensado tampoco me han llamado excesivamente la atención. La música de Haendel, eso sí, sigue viva y fresca, como desde el momento de su composición.—G.Q.LL.O.

**HAENDEL: Música Acuática. Suite en Fa mayor. Música para los Reales Fuegos Artificiales.** The Academy of Ancient Music. Director, Christopher Hogwood. Decca Oiseau-Lyre, 9-40023.

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

De un lado, la tarea importadora de algunos emprendedores; de otra, la labor de las casas comerciales establecidas —y cada día con más tendencia a reunirse y agruparse en grandes multinacionales— ha servido para que catálogos como el de Harmonia Mundi francesa o Florilegium Series (división de la

Decca) comiencen a sentar sus reales en el mercado español. Ambas casas tienen algo en común: la dedicación a músicas no consideradas típicamente del repertorio habitual, una acertada selección de intérpretes y una presentación gráfica y sonora espléndidas. De Harmonia Mundi, he podido reseñar algunos de sus más importantes ejemplares en el número de enero de RITMO. Ahora, con ocasión de la crítica de este disco y otros más que irán apareciendo en estas páginas, el aficionado español puede ya conocer este otro tesoro discográfico.

La verdad es que el catálogo de L'Oiseau-Lyre se lo reparten casi con exclusividad dos artistas ejemplares, típicamente ingleses. Anthony Rooley, para músicas prebarrocas, y Christopher Hogwood para toda la época barroca, en sentido estricto. Pablo Cano habló en su momento de la inigualable versión de **El Mesías** en la lectura de Hogwood.



George Friedrich Haendel.

Hablar a estas alturas de la **Música Acuática** o de la compuesta por Haendel para los **Reales Fuegos Artificiales** resulta, cuando menos, ocioso y reiterativo. Limitémosnos a reseñar algunos datos sobre el modo interpretativo de Hogwood. No me gusta ser terminante y menos aún en materia de crítica musical, pero me siento impulsado a decir que Hogwood y la Academy of Ancient Music logran lo que ya parecía muy difícil en Haendel: el no va a más; o el va a ser muy, pero que muy difícil, poder llegar a más. Harnoncourt, Marriner, Malgoire, Richter, Mackerras, Szell, todos los grandes haendelianos, han quedado superados por este admirable conjunto inglés. El sonido de sus instrumentos originales es de una belleza inaudita. Es como si se hubiera logrado fundir la elegancia y brío de Marriner con la autenticidad y fuerza expresiva de Harnoncourt. Y a ello hay que añadir el completo conocimiento de la expresividad de la música de Haendel por parte de Hogwood. El resultado es increíblemente bello. Elegancia, pomposidad, rítmica perfecta, búsqueda y hallazgo del más perfecto sonido haendeliano, se combinan hasta dejarnos boquiabiertos.

La presentación es también inatacable. Excelentes comentarios a cargo de Donald Burrows y de Anthony Hicks. Sonido perfecto, pensado immaculado, y los cinco años de antigüedad que posee, son un reto a las nuevas

técnicas de reproducción sonora. ¿Puede hablar alguien que deje de adquirir este disco? Confío en que no.—G.Q.LL.O.

**O JANACEK: La zorrilla astuta.** L. Popp, E. Randová, D. Jedlicka. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Charles Mackerras. Decca 9-80005, 2 discos. Digital. Oferta.

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

Continúa la «Serie Janacek» de grabaciones de sus óperas presentadas por Decca con Charles Mackerras y la Filarmónica de Viena. Recordemos que ya han aparecido en nuestro mercado **Desde la Casa de los Muertos** y **Kata Kabanova**. Le llega ahora la vez a **La zorrilla astuta** (en realidad, el título original debería traducirse por **Las aventuras de Bystrousky, la zorra**), ópera estrenada en 1924 cuando su autor contaba ya setenta años. Es una obra singular, una especie de fábula musical en la que se entremezclan seres humanos y animales, pero cuyo significado es mucho más complejo y ambiguo del que suelen tener las fábulas. Janacek medita sobre la vejez y la muerte, sobre lo bueno y lo malo, sobre el amor. Me parece evidente que tras la aparente objetividad y lejanía del tema, el compositor nos está hablando de sí mismo y de sus circunstancias: su temor a la propia vejez y su amor tan especial por Kamila Stosslová, una mujer judía cuarenta años más joven que el músico y que dominó la vida de Janacek durante sus últimos años. **La zorrilla astuta** es una ópera de moderadas dimensiones —hora y media de duración— que probablemente en un teatro y con una inteligente dirección escénica resultaría un espectáculo divertido e interesante. Quiero decir con ello que, pese al protagonismo orquestal de la partitura, es una ópera fundamentalmente teatral, en la que ritmo, timbre, melodía, están constantemente recordándonos el universo mágico, y al mismo tiempo realista, de la escena. Obra muy personal y atractiva, es absolutamente recomendable en todos los sentidos. Para los que hayan adquirido los títulos anteriores, esta nueva adición nos les defraudará en absoluto.

La interpretación aparece dominada por Mackerras y la magnífica Filarmónica de Viena, que tiene numerosas oportunidades de lucimiento. El maestro británico da una vez más muestras inequívocas de su devoto conocimiento del mundo de Janacek y dirige con sensibilidad y con dominio, cuidando el matiz y otorgando la vitalidad y el ritmo requeridos. Obra no especialmente difícil para los cantantes, éstos forman un buen bloque de conjunto, sin divismos ni figuras. Acaso Dalibor Jedlicka, que hace

el papel más extenso de la ópera, el guardabosques, no sea un barítono de primera fila, pero cumple bien y, al menos para mis oídos, parece responder perfectamente al estilo de la ópera checa. Lucía Popp y Eva Randová —ambas checas también— en los papeles de la zorra y el zorro muestran su ductilidad y cantan con la requerida intención sus respectivos *personajes*, en especial la primera, que hace una «zorrilla» deliciosa. La grabación, digital, es clara y brillante, sin apenas ruido de fondo.

En suma, una obra a conocer excelentemente grabada e interpretada.

El álbum contiene un buen libreto con un interesante estudio sobre la ópera. Como siempre, he de incidir en la falta de consideración que las secciones españolas de las multinacionales del disco tienen para los aficionados de nuestro país al no incluir no ya la traducción del libreto sino ni siquiera un mínimo resumen argumental.—M.C.

**LISZT: Missa Solemnis, «Misa de Gran».** Veronika Kincses, soprano; Klara Takacs, contralto; Gyorgy Korondy, tenor; Jozsef Gregor, bajo; Sandor Margittay, órgano. Coro de la Radio Televisión Húngara. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director, Janos Ferencsik. Hispavox, S 60.806.

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

En los últimos años se va superando el tópico que caía sobre Ferenc Liszt, en virtud del cual se le tenía como un virtuoso superficial del piano y como un compositor que podía prescindirse. Para la justa valoración de la personalidad del músico húngaro han sido esenciales las ediciones discográficas. Recordemos algunos de sus hitos: el ya histórico ciclo de los **Poemas sinfónicos**, debido a Haitink; los **Años de Peregrinaje**, en la extraordinaria interpretación de Berman, y el muy reciente descubrimiento de sus **Lieder**, gracias a la grabación de Dieskau y Barenboim.

La parcela religiosa de la producción de Liszt sigue siendo, muy probablemente, la más olvidada. La edición, que ahora nos llega, de la **Misa de Gran** viene a tapar uno de estos importantes huecos. El olvido de esta obra magnífica es verdaderamente injustificable. La **Misa** de Liszt es, cuando menos, una de las mejor construidas de toda la religiosidad musical romántica. Su significado puede ser paralelo al de algunas obras religiosas de Berlioz.

La versión de Ferencsik hace una adecuada justicia a la obra. Su visión se inclina hacia lo grandioso (otra vez Berlioz), lo acusadamente romántico; el hondo dramatismo, los remansos de introspección. La interpretación no pierde de vista la exposición

rigurosa de los importantísimos valores formales de la obra. Pero no hay frialdad, en ocasiones se deja paso a momentos de lirismo auténticamente *premahleriano*. Ferencsik atiende y resalta el constante protagonismo del coro. Los cantantes, por su parte, ponen en peligro la calidad global de la interpretación. Bajo y soprano son lo peor, sin registro grave el primero, y con una voz nada atractiva la segunda. La contralto posee, al menos, un buen color y el tenor compensa con su entrega las posibles deficiencias técnicas. Con todo, Ferencsik los conduce sabiamente, integrándolos en la interpretación.—E.M.M.

**MAHLER: Lieder eines fahrenden Gesellen.** Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Rafael Kubelik. **Kindertotenlieder 4 Rückert-Lieder.** Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karl Böhm. Deutsche Grammophon, 25 31 375.

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

Estamos en presencia de una importante colección de tres significativos registros que datan de 1964 y 1970, de tres de los ciclos de «lieder» más apreciados de Gustav Mahler, ordenados bajo el común denominador de estar interpretados por el más excepcional liederista masculino de las últimas décadas. El primero de estos ciclos, **Lieder eines fahrenden Gesellen** («Canciones de un compañero errante»), compuesto en 1883 en base a textos del propio Mahler está dirigido por Rafael Kubelik, al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, con mucho acierto. Los otros dos ciclos, **Kindertotenlieder** («Canciones a la muerte de los niños») y los llamados **Rückert-Lieder** fueron compuestos en la misma época (1901-1902) y ambos están hechos sobre poemas de Friedrich Rückert. De los mismos existe además una versión para piano del propio Mahler, si bien la versión orquestal, no cabe duda, ofrece mayor riqueza de matices. En la presente grabación están dirigidos de manera admirable por Karl Böhm, al



Karl Böhm.

frente de la Filarmónica de Berlín.

Los tres ciclos comentados, y sobre todo los dos últimos, suelen interpretarse más frecuentemente, aunque no necesariamente, por voces femeninas. La ductilidad y flexibilidad de la voz de Dieskau, unidas a su gran dominio técnico, y, sobre todo, su singularísima sensibilidad musical, producen un excelente resultado, con el aliciente adicional de crear una nueva visión, tremendamente enriquecedora, además de ser un complemento necesario a las versiones con voz femenina.

Respecto a los **Rückert-Lieder**, de los cinco que forman la colección completa, se decidió omitir uno: «Liebst du um Schönheit» («Si amas a la causa de la belleza»), por ser su letra más específicamente adecuada a intérpretes femeninos. Con posterioridad, Dieskau ha grabado este ciclo dos veces más: una con Leonard Bernstein al piano, en la que también se omite el mismo «lied», y finalmente con Daniel Barenboim, también al piano, formando parte de una integral en cuya ocasión se decidió por fin incluirlo. En cuanto a los **Kindertoten-Lieder**, también los tiene grabados Dieskau, dirigiendo Kempe, y, finalmente, los **Fahrenden** los tiene en una antigua versión con Furtwaengler.

Sería reiterativo entrar en el detalle de las extraordinarias cualidades del genial liederista, maestro de matices y de expresividad, dotado de un talento único, muy especialmente en el género del «lied», y que en el disco comentado se encuentra a su mejor nivel. Se trata, en definitiva, de un disco de notable interés y que no debe faltar en la discoteca de cualquier aficionado al «lied». La cubierta incluye un interesante comentario sobre los ciclos de Mahler, por Constantin Floros, con traducción de Juan G. Basté, que se completan con un encarte interior con los textos completos, cuidadosamente traducidos por Angel Carrascosa. La primera vez, que sepamos, que se incluyen estos tres ciclos en un solo disco.—F.CH.M.

**MOZART: Concierto para clarinete y orquesta, K. 622. Concierto para fagot y orquesta, K. 191** (transcripción para clarinete). Richard Stoltzman, clarinete. English Chamber Orchestra. Director, Alexander Schneider. RCA RL-13934.

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

Vieja es la tradición de que los intérpretes de instrumentos poco agraciados por el favor de los compositores amplíen su repertorio a base de transcribir obras escritas para otros más o menos afortunados. Stoltzman, fiel a esta costumbre, ha transcrito el **Concierto para fagot**, de Mozart; si toda transcripción es ya de por

sí discutible, más aún lo es en el caso de que el *paciente* sea una obra mozartiana, ya que éstas son difícilmente dissociables de los instrumentos en que pensó el compositor salzburgués (el **Concierto para clarinete**, por ejemplo, la otra obra incluida por el disco, es impensable para un instrumento diferente). El resultado obtenido es, como siempre, interesante, pero nada más.

La versión que nos ofrece Stoltzman —que se revela como un auténtico virtuoso— es espléndida: algo ligera en general, pero con un excelente nivel medio, superado con creces en el segundo movimiento. Las cadencias, y en general toda la interpretación, son enfocadas por el joven clarinetista americano —y ahí creo que radica un cierto error— desde un punto de vista excesivamente virtuosístico.

El **Concierto para clarinete** conoce, asimismo, una muy buena traducción, excelente en el caso del adagio y algo menos buena en los dos movimientos extremos, que son interpretados con demasiada ligereza, echándose en falta una mayor profundidad en general (esta obra es, probablemente, una de las más desoladas de todo Mozart). La técnica es perfecta y el sonido, aun muy bello, demasiado brillante para este **Concierto**, que requiere una sonoridad más aterciopelada. El acompañamiento de Schneider es —al igual que en la obra anterior— correcto, echándose en falta una mayor delicadeza en algunos momentos y un mayor equilibrio entre cuerda y madera en general. La English Chamber demuestra una vez más que ha sido y sigue siendo una de las orquestas mozartianas por excelencia, por sonido, ductilidad, articulación y fraseo.

En suma, el mayor aliciente del disco es escuchar el **Concierto para fagot** en su versión clarinetística. Idéntico programa (aunque sin transcripción) encontramos en un disco EMI con dos interpretaciones memorables de ambas obras a cargo de Brymer, Brooke y Beecham al frente de la Royal Philharmonic. Su inclusión en una serie económica lo hacen por ambos motivos —interpretación y precio— más recomendable que el aquí comentado.—L.C.G.

**MOZART: Quinteto para clarinete en La Mayor, K. 581. Trío para clarinete, viola y piano en Mi bemol Mayor, K. 498, «Kegelstatt».** Peter Schmidl, clarinete. Heinz Medjimorec, piano. Miembros del Nuevo Octeto de Viena. Decca Ace of Diamonds SDD 558 9-42005.

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

Hablar de la música de Mozart y de su interpretación por vieneses es como referirse a las dos únicas piezas de un diminuto e imaginario «puzzle». Parece

como si en Viena se naciera conociendo el fraseo, la articulación, los matices o el sonido más adecuados para ejecutar las obras del salzburgués. Todas estas cualidades se observan en la interpretación que parte de los miembros del Nuevo Octeto de Viena nos ofrecen de una de las grandes obras camerísticas de aquél, su **Quinteto para clarinete**. Estamos, como cabía de esperar, ante una versión tremendamente clásica, muy a lo Karl Böhm, exquisitamente tocada y fraseada, sin apenas concesiones, llamémosles *románticas*, lo que la distingue de otras interpretaciones menos vienesas (Amadeus/de Peyer, por ejemplo), pero igualmente válidas.

El mayor aliciente del disco se centra, sin embargo, en el **Trío en Mi bemol K. 498, «Kegelstatt»**, por ser una de las más injustamente olvidadas obras de cámara de Mozart. Partitura de una extraña belleza, fue compuesta por aquél en una bolera (de ahí el título) para una velada en casa de una rica familia vienesa en la que Mozart tocaría la viola, Stadler el clarinete y una



Partitura de Mozart.

hija de la familia, alumna de Mozart, el piano, razón por la cual la escritura para este instrumento es de una sencillez inusual en una composición de 1785, como infrecuente es también la estructura formal («Andante» —que contiene uno de los más bellos e interesantes desarrollos de Mozart—, «minueto» y «rondó»). La versión, a cargo de Schmidl, Staar y Medjimorec es excelente, sobre todo por parte de aquéllos, sobre los que recae en gran medida el peso de la interpretación, de corte clásico y muy en la línea del **Quinteto**. Disco, pues, recomendable por muchas razones: su bajo precio, su calidad interpretativa y, especialmente, por incluir una obra poco conocida que todo mozartiano —y creo que no mozartianos también— deberían tener en su discoteca.—L.C.G.

**MOZART: Sinfonías núms. 29, 35, 38, 39, 40 y 41; Música Funeral Masónica.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. Deutsche Grammophon, 27 40 268, 3 discos.

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

Entre 1977 y 1981, Karl Böhm grabó las cuatro últimas sinfonías de Mozart —más las **29 y 35**, con la **Música Funeral Masónica**— con la Orquesta Filarmónica de Viena: **40 y 41** en el 77, **38 y 39** en el 79, y el resto en 1981. Deutsche Grammophon ya había publicado los tres discos sueltos, pero ahora los recopila en un álbum, supongo que con el objetivo de ordenar de forma más sistemática los últimos trabajos del director austriaco. Desde mi punto de vista, por otro lado, es un acierto, ya que estas grabaciones contienen unas interpretaciones que bien pueden ser analizadas desde la perspectiva de ciclo sinfónico. Efectivamente, el Mozart de Böhm, su último Mozart, está todo él concebido desde un mismo punto de mira. Lo determinante no es ni el sonido ni el posible ludismo estructural; muy al contrario, Böhm busca continuamente el drama interno de la persona que hay en el músico; es decir, la permanente contradicción existente entre el Mozart adaptado al medio —e hijo del mismo— y el Mozart que reflexiona en soledad sus propias rebeldías. Solamente el intentar plasmar musicalmente esta contradicción es ya digno de elogio, pues significa que el famoso *humanismo mozartiano* está entendido orgánicamente, no quedando —como les está ocurriendo últimamente a algunos directores de moda— en una pura etiqueta vacía de contenido. Bajo estas premisas, Böhm nos ofrece un Mozart muy compacto de factura sonora y estructural, lleno de energía vital, pero no exento de una cierta introversión. Sin perder la luz, Böhm es capaz de mirar un poco más adentro para bucear en ese mundo de grisuras e inconformismos que late en las últimas obras del compositor salzburgués. En realidad, para Böhm hay drama, mas no tragedia; las explosiones —que desde luego las hay— se transforman en lamentos ocultos que, lejos de la resignación, constituyen una verdadera profesión de fe en la vida y en el hombre.

Lo dicho hasta aquí es aplicable a todo el ciclo, con excepción de la **Júpiter**, cuya versión tiene muy poco interés. Es atropellada en las ideas e incorrecta en la realización: el entramado sonoro de los tiempos extremos no está lo suficientemente desenredado; las segundas voces se presentan de forma accidental y, casi siempre, desconectadas del discurso general. Es, incluso, por momentos, hasta rutinaria. Mención especial merece la versión de la **Música Funeral Masónica**, probablemente la interpretación más fuera de lo común de cuantas contiene este álbum: es ciertamente tremenda. Sería injusto acabar sin hacer alguna referencia a la Orquesta Filarmónica de Viena. Claro, se ha dicho tantas veces, que da un poco de vergüenza tener que repetirlo: el binomio Mozart-Filarmónica de Viena es insustituible, pero el caso es que cada vez sorprende más y más no ya el sonido —que es el ideal—, sino la capacidad de estos señores para hacer música. En este sentido, los tres discos constitu-

yen una total y auténtica exhibición de medios técnicos y musicales. La grabación y el prensado son, a su vez, excelentes.—P.G.M.

**PURCELL: La Reina de las Hadas.** Solistas, Coro Monteverdi, Solistas Barrocos Ingleses. Director, John Eliot Gardiner. Archiv 2742001, 3 discos. Digital. Oferta.

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

Una preciosa obra de Purcell que no es ni un oratorio, ni una ópera ni una cantata, pero que tiene elementos que todas estas formas musicales. Tal vez el término de semi-ópera pudiera convenirle, pero siempre dentro de una cierta ambigüedad. La música de **The Fairy Queen** la compuso Purcell para una adaptación libérrima de **El sueño de una noche de verano** de Shakespeare y está formada por preludios e interludios instrumentales, canciones, coros, danzas, dúos y tríos. Lo admirable es que pese a la discontinuidad de la acción y lo ligero del argumento —si es que hay tal— la obra adquiere por sí misma una indiscutible unidad que hace de su audición una verdadera delicia. Para los amantes del barroco es, desde luego, de obligada adquisición.

La grabación Archiv es la primera que se realiza de **La reina de las hadas** de manera completa —la duración es de dos horas y cuarto— y es, en términos generales, excelente. Magnífico el Coro Monteverdi —dúctil, exacto, con estilo— formado por 24 miembros, y los Solistas Barrocos Ingleses, una espléndida agrupación especializada que toca con instrumentos originales y que está formado por 25 miembros. Todos ellos bajo la expertísima batuta de John Eliot Gardiner, que nos ofrece una dirección atenta al menor detalle, a la dosificación de los planos sonoros, al equilibrio entre voces y orquesta y de los distintos instrumentos, al matiz, y, sobre todo, al estilo, que quizá sorprenda en principio por su tinte francés pero que era el imperante en la Inglaterra musical de Purcell. Si la calificación no es la máxima se debe a que los diez solistas vocales, con ser adecuados, cantar con gusto y ajustarse perfectamente al conjunto, no poseen voces de excesiva calidad. No se trata de pedir divos que, con toda probabilidad, estarían aquí fuera de lugar, sino de voces de mejor materia prima. Pese a esto, la calidad global es alta, muy alta y a ello contribuye la excelente realización técnica de la grabación, sin apenas ruido de fondo y sólo un leve defecto en la cuarta cara que supongo será de mi ejemplar. El álbum se sirve con un excelente libreto en inglés, francés y alemán. Sobre lo que opino de la política de las casas discográficas españolas al



respecto remito al lector a mi crítica de **La zorrilla astuta** de Janacek.—M.C.

**SIBELIUS: Sinfonía núm. 4; Luonnotar; Finlandia.** Elisabeth Söderström. Orquesta Filarmonía, Londres. Director, Vladimir Ashkenazy. Decca. 65 94 346. Digital.

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

Aunque no se tratara de una gran versión de la **Cuarta Sinfonía** de Sibelius, habría que recibir este disco con los brazos abiertos. Supongo que a excepción de algunas piezas como **Finlandia**, **El Cisne de Tuonela** o **Vals Triste**, se vende poco Sibelius en nuestro país. No obstante, y aunque sólo fuera por dignidad —un buen sello discográfico debe tener conciencia de una cierta política cultural, aunque algunos discos no se vendan demasiado—, las casas discográficas no deberían de permanecer tan indiferentes ante las **Sinfonías** del autor finlandés. De todas formas, por suerte para el aficionado, esta **Cuarta** es extraordinaria. Y ciertamente original. Ashkenazy no ve a Sibelius sólo como un nacionalista postromántico. Mira más hacia el siglo XX. No lo ve desde una postura resignada o doliente sino desde un punto de vista más expresionista, más seco, más de enfrentamiento con una realidad dura. Es una versión llena de ángulos, no crispada sino apremiante, que supera la ansiedad romántica para caer en la dialéctica desestabilizadora. Es una realización que se puede calificar de *moderna* en el más amplio sentido histórico de la palabra. Por otro lado, Ashkenazy dispone de un instrumento que entiende perfectamente la idea y que es capaz de poner a su servicio una técnica y un sentido, además de prodigiosos, adecuadísimos a la consecución de tal fin: la Orquesta Filarmonía, una vez más, da lo muchísimo de que es capaz.

**Luonnotar** es una obra poco escuchada. Se trata de una especie de poema sinfónico para voz femenina y orquesta. Es una obra bellísima, pero de extrema dificultad en su parte vocal. Elisabeth Söderström está estupenda tanto desde el punto de vista interpretativo como técnico. La versión de **Finlandia** es de gran altura aunque, a mi juicio, no está al mismo nivel del resto del disco. Es muy brillante y nerviosa, pero, desde mi punto de vista, le falta algo de profundidad, de dimensión musical. En cualquier caso, el asunto constituye un mal menor teniendo en cuenta la mucha música que Ashkenazy *arranca* de las otras dos obras: como se puede leer al principio, el disco queda calificado con el máximo permitido.

Disco, pues, importantísimo, pero si el lector prefiere versiones más románticas de la **Sinfonía**, le recomiendo las de Barbirolli/Hallé, Davis/Boston o Maazel/Viena.—P.G.M.

**CARL STAMITZ: Concierto para flauta, Op. 29, en Sol mayor.**  
**JOHANN STAMITZ: Concierto para flauta en Do mayor.**  
**ANTON STAMITZ: Concierto para flauta en Re mayor.**  
Jean-Pierre Rampal. Orquesta de Cámara Escocesa. Director, Raymond Leppard. Hispavox, S 90.708. Digital.

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

Se tiene a los Stamitz, y en particular a Johann, como los preparadores e iniciadores del clasicismo. En sus producciones cristalizan las formas más características: sinfonía, concierto... y utilizan además la formación orquestal, que pasará a Haydn y Mozart.

La interpretación de obras de este período de transición plantea diversos problemas. Uno de ellos, el tipo de formación instrumental a escoger. Se ha utilizado la orquesta barroca con instrumentos originales (Concentus Musicus de Viena, Collegium Aureum), logrando buenos resultados estilísticos. Se ha tocado también el preclasicismo con la orquesta de cámara actual (Camerata de Berna), con excelente respuesta basada en el virtuosismo de sus componentes. Frans Brüggen ha llegado a crear una orquesta típicamente de Mannheim, la «Setecientos de Amsterdam», con instrumentos de época (RITMO núm. 524, págs. 47 y 48).

La Orquesta de Cámara Escocesa no tiene un sonido especialmente apropiado para este repertorio. Es algo oscura y se echa a faltar mayor flexibilidad. Raymond Leppard, sin embargo, obtiene un buen nivel de las versiones, gracias a su dominio del estilo y a la extraordinaria pulsación rítmica que imprime a las partituras. Los conciertos tocados no son demasiado transcendentales, salvo, quizá, el de Johann. En estas versiones tienen, al menos, una gran vivacidad y brillo.

Rampal toca a su nivel de siempre, esto es, extraordinariamente. Basta escuchar la lección de virtuosismo que despliega en los movimientos rápidos y en las cadencias. Muy musicales, los tiempos lentos, *cantados* con serenidad y delicadeza.

Un disco de obras agradables, estupendamente tocadas.—E.M.M.

**TCHAIKOVSKY: Suites núms. 1 al 3.** Orquesta Filarmonía de Leningrado. Director, Alexander Dmitriev. Columbia (Melodía) MLS 6000, 6001 y 6002.

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

La clásica forma de la «suite», al igual que la música de ballet, ofreció a Tchaikovsky un campo más apto que el de la rígida

estructura de la sinfonía para expresar la riqueza de su fantasía, su facilidad para la melodía y la variedad de su invención. En eso radica, sin duda, el principal interés de las cuatro «suites» que compuso el autor ruso, tres de las cuales nos presenta ahora la marca Melodía. Y ya, de entrada, podemos formular un reparo a la presente edición, dado el escaso aprovechamiento de estos tres discos, que hubieran permitido la inclusión de la cuarta «suite».

La labor de Alexander Dmitriev, a lo largo de las tres obras, se caracteriza fundamentalmente por la sobriedad; observamos que la batuta se decanta con facilidad por la vertiente épica, elegíaca de esta música, más que por la colorista o lúdica, dando una impresión de seriedad y rigor más en consonancia con el género sinfónico. No es, espero, una versión fría, sino, por el contrario, vital y apasionada hasta lo dramático y animada de un saludable sentido eslavo. Por descontado, que el nivel técnico es altísimo, con una respuesta prodigiosa de la Orquesta que, por cierto, no es la famosa Filarmonía de Leningrado que dirige Mravinsky, sino otra formación homónima.

El prensado empaña un poco una grabación en principio muy rica; en todo caso, es superior el sonido de los discos que contienen las **Suites núms. 2 y 3**. En conclusión, versiones excesivamente graves de una música que tiene mucho de intrascendente; versiones, no obstante, convincentes, dada la autoridad de los intérpretes.—L.S.

**TELEMANN: Wassermusik, Obertura en Sol menor, Obertura en Fa sostenido menor.** Orquesta de cámara de Praga. Director, Ulf Björilin. Edigsa, 23L0387 5.

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

Estamos muy lejos aún de conocer lo suficiente la inmensa obra de Telemann como para apreciar justamente su personalidad musical. En este disco, dedicado a su producción orquestal, tenemos un buen ejemplo que manifiesta lo largo que será el proceso. Se conservan más de doscientas suites de las 650 que Telemann confesaba haber compuesto.

Este registro incluye dos novedades, la **Wassermusik (Música Acuática)** y la **Obertura en Fa sostenido menor**, mientras que la escrita en **Sol menor** ya había aparecido entre nosotros recientemente (**Oberturas de Darmstadt**. Harnoncourt/Concentus Musicus Wien. Telefunken 6.35498).

Resulta sorprendente que una obra de la belleza de la «suite» **Wassermusik** pueda permanecer en el olvido. Por su descriptivismo y sensualidad no desmerece de la partitura de Haendel del mismo título.

Las presentes interpretaciones siguen la línea de las orquestas de cámara tradicionales —no estrictamente barrocas— que tanta presencia tuvieron en los años sesenta. La influencia de los nuevos criterios interpretativos queda bien patente en la dirección de Björilin: ataques secos, vivacidad en los tiempos empleados, despliegue de ornamentos. Sin embargo, el suceso se queda a medio camino, pese a su innegable buena factura y su musicalidad. Basta escuchar la **Obertura en Sol menor** en las manos de Björilin y en las de Harnoncourt, para captar lo que falta en la traducción del primero: su sonido es demasiado ampuloso, nada barroco en origen. Sus versiones carecen de vida y tensión interna, su dinámica y su fraseo no poseen el estilo adecuado; el uso desmedido del «crescendo» desvirtúa algunos momentos de la lectura.

Un disco, en definitiva, que no responde totalmente al indudable interés que suscita.—E.M.M.

**VIVALDI: Concerti da camera.** Música Antigua, Colonia. Archiv, 2533463.

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



Antonio Vivaldi.

Nueva aparición discográfica entre nosotros del grupo Música Antigua de Colonia; y, como en muchas de las anteriores ocasiones, acierto pleno del grupo germánico (aunque algunos de sus integrantes no sean alemanes).

En esta ocasión, el programa resulta de los más atractivo por poco usual: consiste en cuatro conciertos de cámara, aunque muy bien podrían denominarse sonatas (y de hecho tal es el título de una de las obras del presente disco). Los números de catálogo de tales piezas son **R 108** (para dos violines y continuo), **R 84** (para travesera barroca, violín y continuo) **R 102** y **R 89** (para travesera barroca, dos violines y continuo), y **R 63** (para dos violines y continuo). Por cierto, que dicha obra **R 63** es la titulada **Sonata en Re menor «La Follia»** (una aparición más, y van... del celeberrimo tema hispano tan a menudo presente a lo largo de la historia de la música).

Debo decir que, en general,

siento una más marcada preferencia por el Vivaldi camerístico que por el Vivaldi orquestal.

Las obras contenidas en este disco dan ocasión de lucimiento a los integrantes del grupo, si bien habría que destacar, dentro de la excepcional tónica de todos ellos, las intervenciones del «traverso», a cargo del holandés Wilbert Hazelzet, sin duda uno de los tres o cuatro grandes del mundo en su especialidad. A señalar también la extraordinaria técnica de los violinistas Goebel y Bäs, y la espléndida realización del continuo, a cargo del clavecinista Bouman, junto con el espléndido sonido de los bajos Linden y Cable.

Si a la categoría individual de los miembros se une el más perfecto estilo barroco, junto al uso de preciosísimos instrumentos originales, se concluye que estamos ante un magnífico recital. Como además la grabación es perfecta, según nos tiene acostumbrados Archiv, la conclusión es clara: declarar la absoluta recomendabilidad del disco.—P.C.C.

**VIVALDI: Los 6 Conciertos para flauta, Op. 10.** Stephen Preston, flauta. The Academy of Ancient Music. Director, Christopher Hogwood. Decca, Oiseau-Lyre, 9-40013.

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

Escuchando hace unos días la versión de **Las Cuatro Estaciones** por Trevor Pinnock al frente del The English Concert, llegaba a la conclusión de que la actual escuela inglesa de música de cámara, en sus diversas variantes, ha alcanzado una perfección exquisita. Grabado en el año 1977, nos llega ahora esta lectura de un conjunto inglés por el que no he de ocultar mis preferencias. Lo he señalado respecto a sus lecturas de Haendel y debo ratificarlo ante este ejemplar.

La sensacional **Op. 10** vivaldiana ha sido muy grabada: Gazzelloni e I Musici (Philips), Petri y The Academy of St. Martin-in-the-Fields, (Decca), Rampal e I Solisti Veneti, Brüggén y Miembros de la Orquesta Siglo XVIII, entre otros destacados intérpretes, ello sin hacer referencia a innumerables versiones de algunos de los conciertos sueltos de los que componen la **Op. 10**. Pues bien, la lectura de Christopher Hogwood, con la colaboración solista de Stephen Preston, se coloca, a mi parecer, al frente de la mencionada lista, eso sí, seguida muy de cerca por la fabulosa ejecución a la flauta de Brüggén.

Con Preston, llegamos a la conclusión de que la **Op. 10** puede redescubrirse. Tal es la fuerza, delicadeza y novedad de estas versiones. Por de pronto, Hogwood, pensando sin duda en que Vivaldi escribió estas obras para flauta barroca (con las limi-

taciones sonoras que ello entraña), utiliza prácticamente un cuarteto de cuerda con el bajo continuo (clave u órgano, según las ocasiones), a cargo del propio Hogwood. Resulta imposible con menos llegar a más. Vivaldi recupera toda su originalidad, el diálogo flauta-orquesta, mejor aún, flauta con cada uno de los cuatro instrumentos, se hace irresistible. Dos violines, una viola, un cello, todos ellos del siglo XVIII, y la labor al continuo de Hogwood, lo logran. Pero si el acompañamiento (¿podemos llamarlo realmente así?) es de primerísimo orden, la intervención de Stephen Preston es decisiva. Su bella flauta del XVIII, construida en madera, sencilla, simple, sin mecanismos ni llaves que ayuden al instrumentista, resulta pieza clave en este disco. Yo calificaría esta interpretación de milagrosa, porque maravillosa y de milagro auténtico resulta oír a Preston transmitirnos el verdadero ser vivaldiano. Desde el «Largo» de «**La Noche**», hasta el «Allegro» inicial de «**Il Gardellino**», todo raya en la perfección, pero en lo que llamaría perfección humana. No estamos ante una máquina, sino ante un ser humano, con un instrumento no del todo perfeccionado, que logra unas sonoridades exquisitas, que traslucen el alma de un artista de cuerpo entero.

Vivaldi no ha podido encontrar mejor traducción. Amigo lector, apresúrese a comprar este disco, no se arrepentirá. Por cierto, la grabación y el prensado, sin tacha.—G.Q.LL.O.

**WEILL: La Opera de tres Peniques. Canciones de teatro de Berlín.** L. Lenya. Solistas, Coro y Orquesta de la Emisora Libre de Berlín. Director, Wilhelm Brückner-Rüggeberg. CBS, 78279, 2 discos. Importado.

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

En colaboración con Bertolt Brecht, autor de los textos, compuso Kurt Weill, a la temprana edad de 28 años, esta original ópera popular, estrenada con singular éxito en Berlín en 1928, y seguidamente en Broadway, alcanzando gran popularidad, especialmente en el mundo germano y anglosajón, y siendo en poco tiempo traducida y representada en dieciocho idiomas. La música está basada en la técnica del «sprechgesang», o «canto hablado», original de Brecht, y siguiendo el estilo de la música en boga en los «night-clubs» alemanes de la época, con gran sencillez y parquedad de medios orquestales, y totalmente opuesta al «belcantismo» y alejada de la bravura vocal de la ópera tradicional, con raíces en la música de jazz y la canción popular, salpicada de ironía y de amargura sentimental. Kurt Weill habría de convertirse más tarde en un destacado autor de canciones

populares norteamericanas. La obra consta de una serie ininterrumpida de canciones, que se representan con efectos luminosos especiales, y algunas de las cuales se hicieron muy conocidas años después a través de las interpretaciones de Louis Armstrong y Ella Fitzgerald.

La acción de la ópera se desenvuelve en el Soho londinense: «Peachum» (Willy Trenk), rey de los mendigos londinenses, descubre que su hija «Polly» (Johanna von Koczián) se ha fugado con «Mack» (Evian Schellow), quien se dedica a explotar a los mendigos asegurándoles la protección del jefe de policía, amigo suyo de la infancia. «Peachum» convence al jefe de policía para que arreste a «Mack», y éste tiene que huir y se refugia en un burdel, donde le acoge «Jenny» (Lotte Lenya). El final es de un intencionado irrealismo, parodiando la ópera tradicional: capturado «Mack», está a punto de ser ahorcado, pero llega un heraldo de rey con el perdón y encima un nombramiento como «par» del reino.

La presente grabación, realizada en 1958 bajo la experta supervisión de Lotte Lenya, creadora del rol de «Jenny», que además lo interpreta, es de una gran autenticidad. Todos los personajes encarnan su papel con maestría y absoluta fidelidad al peculiar estilo y sabor de la obra, imprimiéndole su justo carácter. Se completa con las interesantísimas **Canciones de Berlín**, del mismo compositor, y de estilo similar a las de la ópera, algunas bastante conocidas, como «Surabaya-Johnny», interpretadas, con gran clase, por Lotte Lenya. Al álbum se acompaña un encarte con los textos completos en alemán, traducidos al inglés y al francés, e incluyendo un ilustrativo comentario firmado por Michel Pérez.—F.Ch.M.

de Feld, juguetona y algo epidérmica —lo mejor, sin duda, su «Grave» central—, obra compuesta a instancias del propio Rampal. Completa el disco el breve e intrascendente **Scherzo** de plartiu. Se trata de una reducción, para flauta y piano, del segundo «Divertimento» de su **Sexteto para piano, flauta, oboe, clarinete y dos fagots**. La página tiene casi el carácter de *propina* dentro de este disco. Su audición se hace agradable gracias a la prodigiosa exposición de Rampal.

El gran flautista francés construye, como era de esperar, unas versiones sensacionales. Su sonido sigue siendo uno de los más hermosos, que pueden escucharse de una travesera de metal; pleno, terso y redondo. Rampal posee un «legato» perfecto, sin aristas, de amplia línea. La afinación es, asimismo, inmejorable, sin aire sobrante o asperezas.

Muy buena la labor de John Steele Ritter al piano, siempre ajustado, musical y atento a su papel de acompañante.

El título del disco —«**Desde Praga con amor**»— y su portada no pueden ser de peor gusto.—E.M.M.

«**FREDERICA VON STADE LIVE!**» Recital en directo con canciones de **VIVALDI, DURANTE, A. SCARLATTI, B. MARCELLO, ROSSINI, RAVVEL, CANTELOUBE, COPLAND, HUNDLEY** y **THOMSON**. Martin Katz, piano. CBS 37231. Digital. Importado.

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

Con este recital en directo Frederica von Stade demuestra que, de momento, y siempre que esté bien dirigida, puede seguir siendo una gran cantante de ópera, especialmente del XVIII y de Massenet, pero que no da la talla como liederista. Reconocemos sus cualidades vocales: emisión, belleza tímbrica, claridad en la vocalización, aunque la zona aguda se ha vuelto tirante —en este sentido **La donna del lago** de Rossini le viene grande—. Puede hacer buenas interpretaciones de algunas canciones del XVIII: Vivaldi, B. Marcello y en otras —Durante, A. Scarlatti— advertirse ya una tendencia a la languidez y la monotonía expresiva, tendencia que se impondrá en el repertorio escogido del XIX y XX —lo cual no se debe a la afinidad psicológica con las canciones—, faltando las debidas diferencias de estilo entre Ravel, Canteloube (en quienes esa monotonía se hace insufrible) e incluso los compositores norteamericanos Copland, Thomson, con los que lógicamente debería estar más familiarizada. Martin Katz, como acompañante, ha mejorado con respecto a sus anteriores grabaciones, aunque le sigue faltando depuración, especialmente en el sonido. La grabación es extraordinaria y se

## RECITALES

«**DESDE PRAGA CON AMOR**». **DVORAK: Sonatina, Op. 100. FELD: Sonata. MARTINU: Scherzo.** Jean-Pierre Rampal, flauta. John Steele Ritter, piano. CBS, S 74086. Importado.

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

Rampal ha reunido en esta grabación tres obras checas, para flauta y piano, que son novedad absoluta entre nosotros. Destaca la **Sonatina** de Dvorak —escrita en origen, para violín y piano— de sencilla línea e impronta lírica. También es atractiva la **Sonata**

incluye los textos, aunque al ser un disco de importación no hay traducción al castellano, como viene siendo habitual. De todas formas este disco sólo tiene interés como primera grabación de gran parte de las canciones elegidas.—T.

«**MUSICA ESPAÑOLA DE LA EDAD MEDIA Y DEL RENACIMIENTO**». Música religiosa de los siglos VIII al XVI y Polifonía profana en Castilla de los siglos XV al XVI. Grupo de Música Antigua «Antonio de Cabezón». Directora, María Jesús García de la Mora. Columbia, CPS 9698.

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

Nos propone este disco un recorrido breve, pero interesante, a través de la Edad Media y el Renacimiento, de músicas sustancialmente españolas, a excepción de una pequeña introducción «Ut queam laxis» atribuida a Pablo Warnefrido, monje del siglo VIII. Cuatro Cantigas de Alfonso X (**O que pola Virgen, A madre de Jhesucristo, O quea Sancta Maria y Ruega por nosotros**), una pieza de Francisco Guerrero (**Oh celestial medicina**), el **Peccantem me quotidie**, de Cristóbal de Morales; **Jerusalem, Jerusalem**, de Victoria; una transcripción de la propia directora del grupo, María Jesús García de la Mora, del **Tiento III-1** de Antonio de Cabezón, y, para cerrar la primera cara del disco, una canción atribuida a Cabezón: **De la Virgen**. La segunda cara se dedica íntegramente a la polifonía profana castellana en los siglos XV y XVI. Obras del **Cancionero de Palacio**, de Cabezón, de Juan del Encina, de Pedro Rimonte.

El Grupo de Música Antigua «Antonio de Cabezón», fundado por su directora, ha reunido para esta grabación nueve intérpretes, vocales e instrumentales. Por sus propias características los integrantes varían. Sin embargo, queda siempre el aglutinante de la experta mano de María Jesús García de la Mora. Los resultados de tan diversas páginas son desiguales. Hay una cierta uniformidad que tiñe toda la grabación, y quizás el estilo del grupo se resienta especialmente en las páginas medievales. Más acertada resulta la visión de la polifonía castellana, en la que se alcanza un buen nivel, como se puede observar en la vivacidad de **Levanta Pascual**, o en la graciosa concepción de **Tan buen ganadico**.

En cualquier caso, el mayor mérito de esta empresa es el hecho mismo de haber sido emprendida. El grupo se ha formado apenas hace diez años, y no resulta excesivamente favorecedor que algunos de sus componentes cambien. La especialización elegida es sacrificada, acaso tanto como bella y necesaria. Grupos así precisa nuestra



Grupo Antonio de Cabezón.

cultura musical y merecen nuestro total apoyo.

La grabación es solamente discreta, con un defecto por exceso, es decir, la proximidad de los micrófonos. El prensado adolece de algunas distorsiones, especialmente en la primera cara. En todo caso, unas bellas páginas que se escuchan con interés.—G.Q.LL.O.

**MUSSORGSKY: Canciones y danzas de la muerte** (arreglos orquestales de Shostakovich) **RIMSKY-KORSAKOV: arias de «Sadko» y «La novia del Zar».** **TCHAIKOVSKY: Canción de Lel de «La doncella de nieve».** Edigsa, 23L0388 5.

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

Este disco, que distribuye ahora Edigsa, lo publicó EMI en España en 1978. Recibió el premio de RITMO de ese año al mejor disco de «lied». Lo criticó en su momento José Luis García del Busto (ver RITMO núm. 489). Por mi parte, sólo puedo sumarme a los anteriores elogios por lo que respecta a la música contenida en él y a la interpretación, que lo hacen de adquisición obligada: sobrecogedoras canciones de Mussorgsky, a pesar de que la orquestación de Shostakovich las vuelva un poco operísticas; bellísimas arias de Rimsky-Korsakov y Tchaikovsky; impresionantes Rostropovitch y Galina Vishnevskaya, aunque ella tenga en algún momento problemas con los agudos.

La parte técnica es otro cantar. El sonido ha perdido algo de brillo y de dinámica, con cierto chisporroteo de fondo que al final de cada cara resulta intolerable. La presentación está descuidada: falta la traducción de los textos cantados, que EMI sí traía, y hay algún que otro despiste tipográfico. Desearíamos lo mejor para Edigsa si nos ofreciera tan bien a EMI como nos ofreció otros sellos discográficos —Harmonia Mundi, por ejemplo—. De no ser así, y seguir las cosas como en este disco que criticamos, lo mejor sería que la EMI española, que muy pocas veces trató con el debido respeto a su central

inglesa, siguiera el reciente ejemplo de CBS: importar. Por lo menos, pagaríamos el valor real de un disco.—I.

¡**VIVA DOMINGO!** **Arias de Rigoletto, Werther, Carmen, La Fanciulla del West, La Traviata, Macbeth, Los Maestros cantores de Nuremberg y la canción Granada**, de A. LARA. Plácido Domingo, tenor. Deutsche Grammophon. 2531 369.

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

Las arias aquí recogidas son bien conocidas por el buen aficionado, a través de sus respectivas grabaciones completas de las óperas correspondientes. Conviene, pues, ajustarse a un tratamiento caso por caso y dejar a un lado la figura polémica y los derroteros extraoperísticos del cantante. Quisiera, no obstante, confesar dos cosas: soy sensible —además de al buen canto— a la pura belleza vocal, al simple timbre seductor. Ello me hace perdonar algunas deficiencias técnicas y otras inconveniencias de algunas grandes voces, sobre todo en la escucha directa. Plácido Domingo me pareció, en su mejor época, un gran lírico, con temperamento dramático y con una musicalidad perfectamente apoyada en sus posibilidades técnicas, de estimable corrección. Hoy me parece todavía un gran tenor en determinado repertorio, discutible en el resto e irregular en los resultados.

Las diferencias de voz entre las arias (grabadas entre 1976 y 1980) son leves: me parecen buenas «Ch'ella mi creda libero» (**La Fanciulla del West**) y «Je ne sais si je veille» (**Werther**), que desarrolla correctamente dentro de su temperamento. Tras un «Libiamo...» (**Traviata**), al que le falta cierta elegancia y suave legato, nos ofrece un «De' miei bollenti spiriti» estimable, aunque forzado en las medias voces. Canta muy bien y con un timbre puro el aria de **Macbeth** «O figli... ah, la paterna mano», aunque se echa en falta una mayor fantasía, necesaria en una pieza que no cuenta precisamente entre las más afortunadas de Verdi. En los fragmentos de **Rigoletto** (versión dirigida por Giulini), aligera bien la voz y los logros son sorprendentes, si se considera el estado actual de su voz, pero adolece de cierta pesantez en el fraseo, tanto en «Bella figlia del amore» como en «Un di se ben rammentami» («la bella mano candida» resulta algo áspera). Pero, hay que decirlo todo, la interpretación de Giulini, en esos fragmentos, me parece algo «pesada», aunque llena de elegancia. Resulta bien «La donna é mobile», incluyendo los adornos correspondientes.

La interpretación de la «canción del premio» de **Los Maestros cantores** me parece a gran altura, excelente si la comparamos con las voces que la abordan

desde hace muchos años. Exceptuando los últimos grandes tenores wagnerianos, este repertorio —como el **Otello**, de Verdi— aparece misteriosamente copado por voces leñosas y cansadas. Es un gozo escucharla en la voz de Domingo, que si no alcanza una completa excelencia es porque hoy se resiente en el fraseo agudo. En el bellísimo comienzo «Morgenlich leuchtend...», ya escuchamos una refrescante voz lírica, cálida, insólita hoy en estos pagos. Sostiene bien toda la primera sección del poema. También la segunda, (oíase la voz espléndida en «dort unter einem Lorbeerbraun...»), y sin que denote cansancio en el final «die Muse des Parnass!». En la tercera sección sí comienza a resentirse la voz, a partir de «so heilig ernst als mild» y en el tenso final. Para evitarlo, necesitaría hoy Domingo una facilidad en el fraseo agudo que no posee.

La «Canción de la flor» de **Carmen** no sobrepasa la discreción y es buen ejemplo para detallar los problemas del Plácido Domingo actual. El personaje de «José» es más lírico de lo que habitualmente se cree y se escucha. El «José» de Domingo es, en conjunto (versión completa dirigida por Abbado), de gran altura y hoy sin competencia. Pero si estudiamos los pasajes menos *dramáticos* de la obra, observaremos claramente sus defectos. El comienzo del aria resulta plano, lejos de lo que exige la partitura: un aterciopelado y difícil Fa bemol agudo en «piano» y «con amore», indica Bizet, «sul fiato», suavemente ligado hasta las palabras «sa douce odeur». El «pp» en «Puis je m'accusais de blasphème», con el «crescendo» siguiente, resulta tosco; no hay expresivo «ritardando» en el «oui te revoir», ni embriagadores «diminuendos» en las frases siguientes. Naturalmente, no ataca el Si bemol agudo final en «pp», anotado por Bizet. Desde luego, que hoy ningún tenor de los que aborda este repertorio es capaz de estas absolutas exigencias. Y cuando no cumplen puntillosamente la partitura (cosa que tampoco defendería siempre) es por sortear dificultades, casi nunca para crear esos momentos en los que, en tenores pasados, siempre podía decirse el «se non e vero e ben trovato». A la vista, pues, de los resultados, hay que situar a Domingo como un gran tenor en determinado repertorio, sin competencia, pero que, a pesar de su temperamento, participa demasiado de un defecto general de su generación: hay muchas voces iguales o superiores a algunas «famosas» del pasado, pero el canto resulta demasiado igual, «standard» (¿la grabación discográfica?, ¿las batutas?, ¿...?), sin esos momentos inspirados, esa delectación personal, esas chispas geniales...

En suma, una selección más, no especialmente significativa, de un gran tenor lírico en origen, hoy irregular. El resultado final (los terribles asteriscos de la calificación) obedecen a las mínimas exigencias que demanda una gran voz.—B.C.

ENTRE EL 10 DE MARZO  
Y EL 15 DE ABRIL DE 1983

# Discos editados

## I. ORQUESTAL

**CORELLI: los 12 Concerti grossi op. 6.** I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox 196 302, 3 discos. Oferta.

**DESTOUCHES: Los Elementos. REBEL: Los Elementos.** The Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-40020.3.

**DVORAK: Concierto para violoncelo. SAINT-SAËNS: Concierto para violoncelo núm. 1.** M. Rostropovich. Orquesta Royal Philharmonic. Director, Sir A. Boult. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Sir M. Sargent. EMI Acorde 053-001.924.

**DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Nuevo Mundo». SMETANA: El Moldava.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI Acorde 053-002.348.

**ELGAR: Variaciones Enigma. Marchas de Pompa y Circunstancia núms. 1 y 2. Marcha La Corona de India.** Orquesta Sinfónica de la BBC, Londres. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 2532067.6. Digital.

**MOZART: Conciertos para piano núms. 9, K 271, y 17, K 453.** R. Serkin. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2532060.7. Digital.

**PAGANINI: Conciertos para violín núms. 1 y 2.** Y. Menuhin. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, A. Erede. EMI 053-000.194.

**RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 2.** J. Ph. Collard. Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director, M. Placson. EMI Acorde 037-016.338.

**SHANKAR: Concierto para sitar núm. 2 «Guirnalda de Ragas».** R. Shankar. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Z. Mehta. EMI 067-043.343.

**SCHOENBERG: Variaciones Op. 31. BRAHMS: Variaciones sobre un tema de Haydn.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti, Decca 9-41029.5.

**SIBELIUS: Sinfonías núms. 5 y 7.** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, H. von Karajan. EMI Acorde 037-003.791.

**TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. WEBER: Pieza de concierto para piano y orquesta.** C. Arrau. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, A. Galliera. EMI Acorde 037-001.697.

**TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, R. Chailly. Decca 9-40008.1. Digital.

**WAGNER: Preludios, oberturas y escenas orquestales de El Holandés Errante, Tannhauser, Los Maestros Cantores, Lohengrin, La Walkyria, El Ocaso de los Dioses, Tristán e Isolda y Parsifal. Idilio de Sigfrido.** Orquestas Filarmónica de Viena, Filarmónica de Berlín y Philharmonia, Londres. Director, W. Furtwängler. EMI 137-001197/99, 3 discos. Oferta.

## II. CAMARA

**ALBINONI: las 12 Sonatas para violín y continuo op. 6.** P. Toso, E. Farina, S. Moses. Hispavox 196 001, 2 discos. Oferta.

**HAYDN: 5 Octetos con baryton.** Trío Baryton, Munich. W. Grobholz, G. Klein, J. Schroeder, G. Langenstein, B. Mahne. Archiv 2533465.9.

**B. MARCELLO: las 6 Sonatas para violoncelo y continuo.** A. Pleeth, Ch. Hogwood, R. Webb. Decca Oiseau-Lyre 9-40019.7.

## III. INSTRUMENTAL

**CHABRIER: la Obra completa para piano.** P. Barbizet, J. Hubeau. Hispavox 196 304, 3 discos. Oferta.

**SCHUMANN: Carnaval. Sonata para piano núm. 2.** A. Weissenberg. EMI 053-010.473.

## IV. VOCAL Y CORAL

**HAENDEL: Semele.** N. Burrows, P. Kwella, T. Penrose, A. Rolfe Johnson. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Director, J. E. Gardiner. Hispavox 196 303, 3 discos. Oferta.

## V. OPERA

**BELLINI: La Sonnambula.** Sutherland, Pavarotti, Ghiaurov, Buchanan. Coro de la Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic. Director, R. Bonyngge. Decca 6799089.9, 3 discos. Digital. Oferta.

**BERLIOZ: Benvenuto Cellini.** Gedda, Edda-Pierre, Bastin, Massard, Berbié. Coro de la Royal Opera House, Covent Garden. Orquesta Sinfónica de la BBC, Londres. Director, Sir C. Davis. Philips 6707019.5, 4 discos. Importado.

**HAENDEL: Jephtha.** Rolfe Johnson, Marshall, Hodgson, Ess-

wood, Keyte, Kirkby. Coro de niños de Southend. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca 9-90002.7, 4 discos. Digital.

**HAYDN: arias de óperas. Cantata Miseri noi! Cantilena Pro Adventu.** T. Berganza. Orquesta de Cámara de Escocia. Director, R. Leppard. Erato NUM 75038. Digital. Importado.

**JANACEK: La Zorrita Astuta.** Popp, Jedlicka, Zigmundova, Krejcik, Novak, Zitek, Mixova. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Ch. Mackerras. Decca 9-80005.8, 2 discos. Digital. Oferta.

**MOZART: Las Bodas de Fígaro.** Te Kanawa, Von Stade, Popp, Ramey, Allen, Moll. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca 9-80006.5, 4 discos. Digital. Oferta.

**MOZART: Così fan tutte.** Te Kanawa, Von Stade, Rendall, Huttenlocher, Stratas, Bastin. Coro y Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, A. Lombard. Hispavox 196301, 3 discos. Digital. Oferta.

**PURCELL: La Reina de las Hadas.** Nelson, Smith, W. Evans, Penrose, Thomas, Hill, Harhry. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Director, J. E. Gardiner. Archiv 2742001.5, 3 discos. Digital. Oferta.

**R. STRAUSS: Elena Egipciaca.** Jones, Kastu, Bryant, Hendricks, Rayam. Coral Kenneth Jewell. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, A. Dorati. Decca 9-90000.0, 3 discos. Importado.

**VERDI: Aida.** Ricciarelli, Domingo, Obratzsova, Nucci, Ghiaurov, Raimondi, Valentini-Terrani. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2741014.6, 3 discos. Digital. Oferta.

**VERDI: Arias de Aroldo, Don Carlo y Otello.** M. Callas. Orquesta del Conservatorio de París. Director, N. Rescigno. EMI 053-001.020.

**VERDI: Falstaff.** Bruson, Ricciarelli, Nucci, Valentini-Terrani, González, Hendricks, Booser. Coral Los Angeles Master. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C.M. Giulini.

**VERDI: Un Ballo in Maschera, selección.** Ricciarelli, Domingo, Bruson, Obratzsova, Gruberova, Raimondi. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 253 7059.6.

ni. Deutsche Grammophon 2741020.7, 3 discos. Digital. Oferta.

**WAGNER: El Holandés Errante.** Adam, Silja, Talvela, Kozub, Burmeister, Unger. Coro de la BBC. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI 165-000104/06, 3 discos. Oferta.

**WAGNER: Lohengrin.** Kollo, Tomowa-Sintow, Vejzovic, Nimsger, Ridderbusch, Kerns. Coro de la Opera Estatal de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI 167-043200/04, 5 discos. Oferta.

**WAGNER: Tannhauser.** Hopf, Grümmer, Schech, Fischer-Dieskau, Frick, Wunderlich, Unger. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Berlín. Director, F. Konwitschny. EMI 165-030683/86, 4 discos. Oferta.

**WEBER: Oberon.** Nilsson, Domingo, Hamari, Prey, Grobe, Schiml, Auger. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon 2726052.9, 2 discos. Importado. Oferta.

## VI. RECITALES

«ANDRE, MAURICE: KIOSQUE 1900». Piezas de ARBAN, MADELEINE, PETIT, VERDI, etc. Banda de los Gardiens de La Paix, París. Director, C. Pichareau.

«CANTO GREGORIANO»: OBRAS MAESTRAS». Coro de Monjas del Monasterio de Santo Domingo de Silos. Director, I. Fernández de la Cuesta. Hispavox 160 012.

«DOMINGO: LO MEJOR DE». Arias de Aida, Rigoletto, Luisa Miller, Un Ballo in Maschera, Carmen Turandot, Martha, L'Elisir d'amore, La Traviata y Los Cuentos de Hoffmann. Directores: Abbado, Bonyngge, Giulini, Karajan, Kleiber y Maazel. Deutsche Grammophon 2531386.9.

«YEPES: MUSICA PARA GUITARRA DE 5 SIGLOS». Obras de ADRIAENSEN, DOWLAND, GOMBAU, KELLNER, POULENC, ROLDAN, STRAUBE y TURINA. Deutsche Grammophon 2531382.1.

# RICCARDO STRACCIARI

Por Giacomo Lauri-Volpi

TRADUCCION Y NOTAS DE MANUEL TORREGROSA

Cuando pensamos en la personalidad de Enrico Caruso, surge súbitamente en nuestra fantasía la imagen de «Canio», en **Pagliacci**. Recordando a Titta Ruffo, se nos presenta espontánea en la mente su interpretación de **Amleto**. A Chaliapin se le ve en el **Boris**; a Schipa, en **Werther**; al que suscribe en el «Duque de Mantua» o en «Manrico». Lo que significa que hay artistas que dejaron su impronta en un determinado personaje con el que se identificaron: cosa que no siempre ha conseguido la mayoría de los cantantes, aun habiendo alcanzado celebridad por la voz o la versatilidad del repertorio.

¿Quién, hablando de Riccardo Stracciari, no se lo representa en la paterna, afable y noble figura de Papá Germont? Su famoso «Dio m'esaudí», con aquella «a» (de «esAudí») que propagaba las vibraciones de un alma conmovida en todos los corazones hasta provocar un torbellino de consensos y de catártica exaltación, ha quedado como una piedra angular contra la que han tenido que esforzarse denodadamente todos los posteriores intérpretes de **Traviata**. Pero no hay, por desgracia, en nuestros días, grabación alguna que reproduzca aquel estado de ánimo individual y colectivo. Por lo que el discófilo y el dilettante difícilmente podrán hacerse una idea de lo que sucedía en el teatro por la fascinación que producía la soberbia voz de Stracciari.

Se ha dicho que engolada. Sí; engolada por naturaleza, no por defectuosa emisión técnica. El disco reproduce sólo la «engoladura», pero no la dulzura, el terciopelo y la vastedad de sus estupendas vibraciones. De modo que el coleccionista que no oyó en teatro la voz de Stracciari deduce sin pensar más: «*Sí, una buena voz, pero parece que tiene una patata en la boca*».

Lamentablemente, fue también desdichado en vida, al término de sus días, cuando la enseñanza del canto no le rendía ni tan siquiera lo necesario para sobrevivir. Murió, y la señora Leoni, esposa del doctor Leoni, médico del Teatro de la Opera de Roma, hubo de promover una colecta para hacer bendecir sus restos y llevarlos al camposanto. Así se ha tratado en Italia, en ocasiones, a los grandes de la lírica, que impusieron el melodrama en todas partes de la tierra civilizada.

Canté, con Stracciari, **Aida**, en el teatro Real de Roma, en la temporada inicial de dicho coliseo (1928-29), y **Tosca**, en el Colón de Buenos Aires; protagonista, la Muzio, la divina Claudia. Gran actor, noble en el porte y en el gesto, cortés y afable con sus jóvenes colegas, habría merecido mejor fortuna y más digno fin si se piensa que otros artistas fallecidos, cargados de honores y riquezas, incluso recibieron honras fúnebres a expensas del Estado. Y Riccardo Stracciari no fue, de ningún modo, inferior a ellos, por dignidad artística y fama de su nombre. Cuando se medita sobre estas iniquidades de la sociedad humana o del destino, se rebela el corazón y la protesta brota espontánea en los labios. ¿Quién



El barítono italiano Riccardo Stracciari (1875-1955).

habría sospechado cuarenta años atrás que Riccardo Stracciari terminaría así? Y precisamente en Italia, entre los suyos, que se han dejado escapar un alma de tan extraordinaria fuerza y belleza: el alma canora de la Patria, que del emperio recibió el don de la música y del canto, para difundirla por doquier con el prestigio de las voces más bellas. Obligado es el presente tributo de admiración al espíritu doliente del gran Stracciari, en este rosario de grandes voces, las cuales deberán tener en cuenta los jóvenes cantantes si aman la verdad, antes de juzgar y condenar sin miramientos.

## NOTAS

Riccardo Stracciari nació en Casalecchio di Reno, Bolonia, el 26 de junio de 1875, y murió en Roma, donde vivía hacía muchos años, el 10 de octubre de 1955. Con su muerte desapareció el último barítono de aquella triada gloriosa que componían, además, Titta Ruffo y Giuseppe de Luca. Pertenece Stracciari a la estirpe de los grandes barítonos italianos (Montesanto, Galeffi, Granforte, Amato, Molinari, Danise, Ancona, Viglione Borghese...) que sucedió a los Cotogni, Battistini..., y que, salvo raras excepciones, presentan una vocalidad de emisión fundamentalmente clara y de fácil acceso al registro agudo, aun con volúmenes de grueso calibre. Por qué razón la cuerda baritonal se ha endurecido después y perdido aquella espontaneidad de emisión y de ascensión es algo que debería hacer meditar a muchos barítonos de nuestros días, que se destimbran por lo común a partir del Fa y llegan a los pasajes altos con notas desgarradas unas veces, y áfonas otras, lastimando el canto con sufrimiento del oyente.

STRACCIARI



Stracciari visto por Caruso.

Estudió Stracciari en el Conservatorio de Bolonia y se presentó en el Teatro Comunal de dicha ciudad, con **La Resurrección de Cristo**, del maestro Perosi (1899). Seguidamente lo hizo en el San Carlos, de Lisboa, en la temporada 1900-01, con **Africana** y **Aida**, y, por vez primera, **Traviata**, la obra de sus grandes éxitos. En 1904, debutó en el Colón, de Buenos Aires, y, poco después, en la Scala milanesa, en el Covent Garden, de Londres, y en el Costanzi, de Roma. El 1 de diciembre de 1906, de presentó en el Metropolitan, en el papel de «Germont», con Enrico Caruso en «Alfredo Germont», y Marcela Sembrich en «Violeta»; y participó en **Lucía**, **Aida**, **Fausto**, **Africana**, **Bohème**, **Madama Butterfly**, **Rigoletto**, **Pagliacci**, etc. En 1908, intervino en la Ópera de París, en la exhumación de **La Vestal**, de Spontini. Y, finalmente, debutó en los escenarios españoles, presentándose en el Teatro



De izquierda a derecha, Eduardo Mascheroni, Francisco Carri, Rosina Storchio y Ricardo Stracciari.

Real, en la temporada de 1909, que contaba con los nombres de Rossina Storchio, Gemma Bellincioni, María Gay, Matilde de Lerma, Giuseppe Anselmi, Titta Ruffo... y los directores Ricardo Villa, Luigi Marinuzzi, Tullio Serafin. Es la época de máximo esplendor vocal de nuestro barítono, que dividió las preferencias de los aficionados en «titarrufistas» y «stracciaristas». El **Rigoletto** de T. Ruffo, y el **Barbero** de R. Stracciari, motivaron discusiones apasionadas en el primer cuarto del siglo. Finalizó, prácticamente, su carrera en 1937, aunque todavía en 1944 cantara en Como la parte de «Giorgio Germont».

Ricardo Stracciari posee una voz sólida y voluminosa, de gran entidad y resonancia, homogénea en toda su gama, de timbre cálido y gran brillantez en el registro agudo, que alcanza con «squillo» casi tenoril. Por otro lado, aun en pleno periodo «verista», la nitidez de su dicción, la nobleza de sus declamados, su fraseo variado, le ha permitido cultivar un amplio repertorio y sobresalir como barítono de tradición belcantista y romántica, al modo battistiano.

El magnífico disco de la colección Rubini, GV-501, ofrece una muestra feliz del periplo vocal de Stracciari, con grabaciones entre 1905 y 1925, en las que se percibe de inmediato— las de los primeros años— la espontaneidad de la emisión y el estupendo juego de las medias voces, la morbidez del sonido y elegancia de fraseo, diciendo delicadamente los conocidos fragmentos de **Favoritta** («Vien Leonora» y «A tanto amor»), ligando el canto de manera modélica en **Ernani** («Oh! de' verd'anni miei»), que remata con espléndido agudo; y con línea aristocrática en su famosa «Di Provenza il mar», de **Traviata**. El fragmento de **Barbero** («Largo al factotum»), que data de 1910, con vocalidad exhuberante, que concilia con agilidades endiabladas, agudos brillantes y atractiva vis cómica, todo ello dentro del más limpio estilo rossiniano, constituye a mi juicio un hito acabado en la historia de los registros del popular fragmento, de muy difícil superación, que justifica plenamente el delirio de nuestros mayores en esta interpretación de Stracciari graba sus dos óperas completas: partitura de Rossini. En las grabaciones posteriores, especialmente a partir de 1917, se empieza a notar ese *engolamiento* al que se refiere Lauri-Volpi, que dificulta un tanto las modulaciones y empaña el esmalte, perdiendo refinamiento la interpretación. Y cuando Stracciari graba sus dos óperas completas: **Barbero** (1929) y **Rigoletto** (1930), ambas con nuestra Mercedes Capsir y Dino Borgioli, Orquesta y Coros del Teatro alla Scala, director, L. Molajoli (estuvieron en venta hace pocos años y posiblemente se encuentren todavía ejemplares), había perdido gran parte de su sonoridad y elasticidad, y el gran barítono se hallaba en franco declive; si bien conservaba todavía la técnica y el estilo (pese al engolamiento) que se hacen patentes en **Lucía** («Cru-da, funesta smania») **Amleto** («Come il romito fior») y **La Condenación de Fausto** («Serenata»), que se remontan a 1919 y 1925.

Entre la discografía de Ricardo Stracciari, citamos, como de interés:

Discos Scala, 802.  
Discos O.A.S.I., 519-B.  
Rubini, GV 501.

**El barbero de Sevilla** (ópera completa), Emi-La voz de su amo (J 153-00.6978).

**Rigoletto** (ópera completa), Emi-La voz de su amo (J 153-17.081/2).

# MUSICA

MUSICA



Fassbaender • McCormack • Memhin • Turandot

MUSICA



Bartok • De Lucia • Gould • Manon

MUSICA

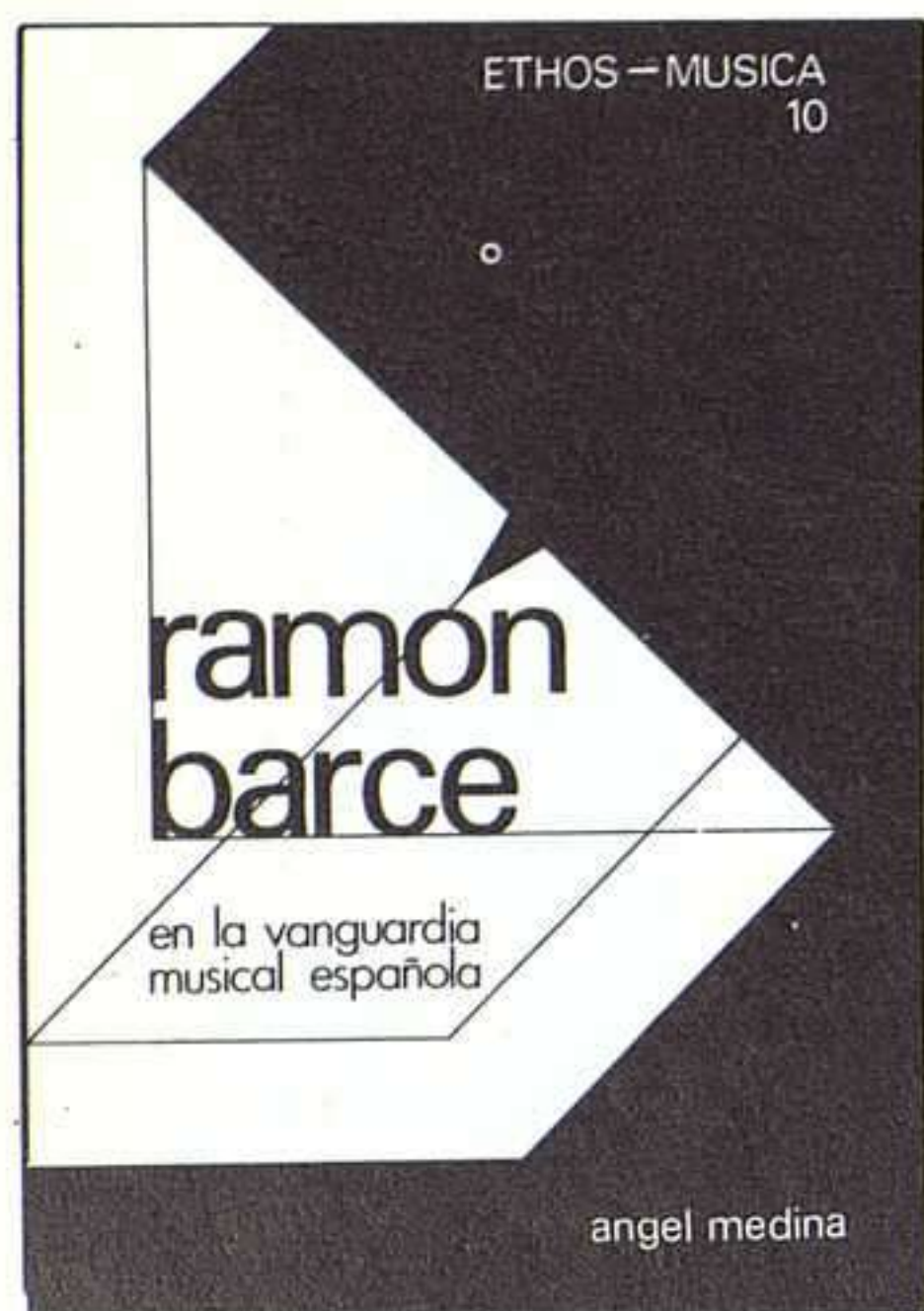


Bartok • Ponselle • Schuricht • Ugonotti

LA REVISTA TRIMESTRAL  
ITALIANA  
DE MUSICA CLASICA

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

# Libros y partituras



**MEDINA, Angel: Ramón Barce en la vanguardia musical española.** Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Colección Ethos-Música. Oviedo, 1983. 220 págs.

Cuando en febrero de 1975 la Fundación «Juan March» inaugura su nueva y actual sede, organiza un ciclo de cuatro conciertos dedicados cada uno de ellos a homenajear a un músico español vivo y perteneciente a la entonces denominada «vanguardia». Estos músicos eran: Carmelo Alonso Bernaola, Tomás Marco, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo. Se estableció entonces una jerarquía entre los compositores españoles que han tenido notable éxito con el tiempo, y que, desgraciadamente, ha ido en perjuicio de músicos no incluidos en el olimpo de los cuatro citados, aun teniendo sus mismos méritos. La selección era tanto un reconocimiento como una definición y, desde entonces, se viene pensando que los mejores músicos españoles de vanguardia son los entonces homenajeados. Afortunadamente hay más mejores. Uno de ellos es Ramón Barce, pero no el único. Tampoco Barce es un caso aislado entre los músicos que saben sobre más cosas que la música, que son cultos y tienen formación humanista.

Lo que sí es Ramón Barce es un gran activista musical, uno de los mayores de este país, y también uno de los compositores más comprometidos íntimamente con la realidad social. Se podría hablar incluso de un distanciamiento respecto al posible reconocimiento público. Bar-

ce siempre ha actuado a pesar de los estamentos oficiales, mientras muchos de sus compañeros de generación se han apoyado en éstos y, además, han sido impulsados por los mismos.

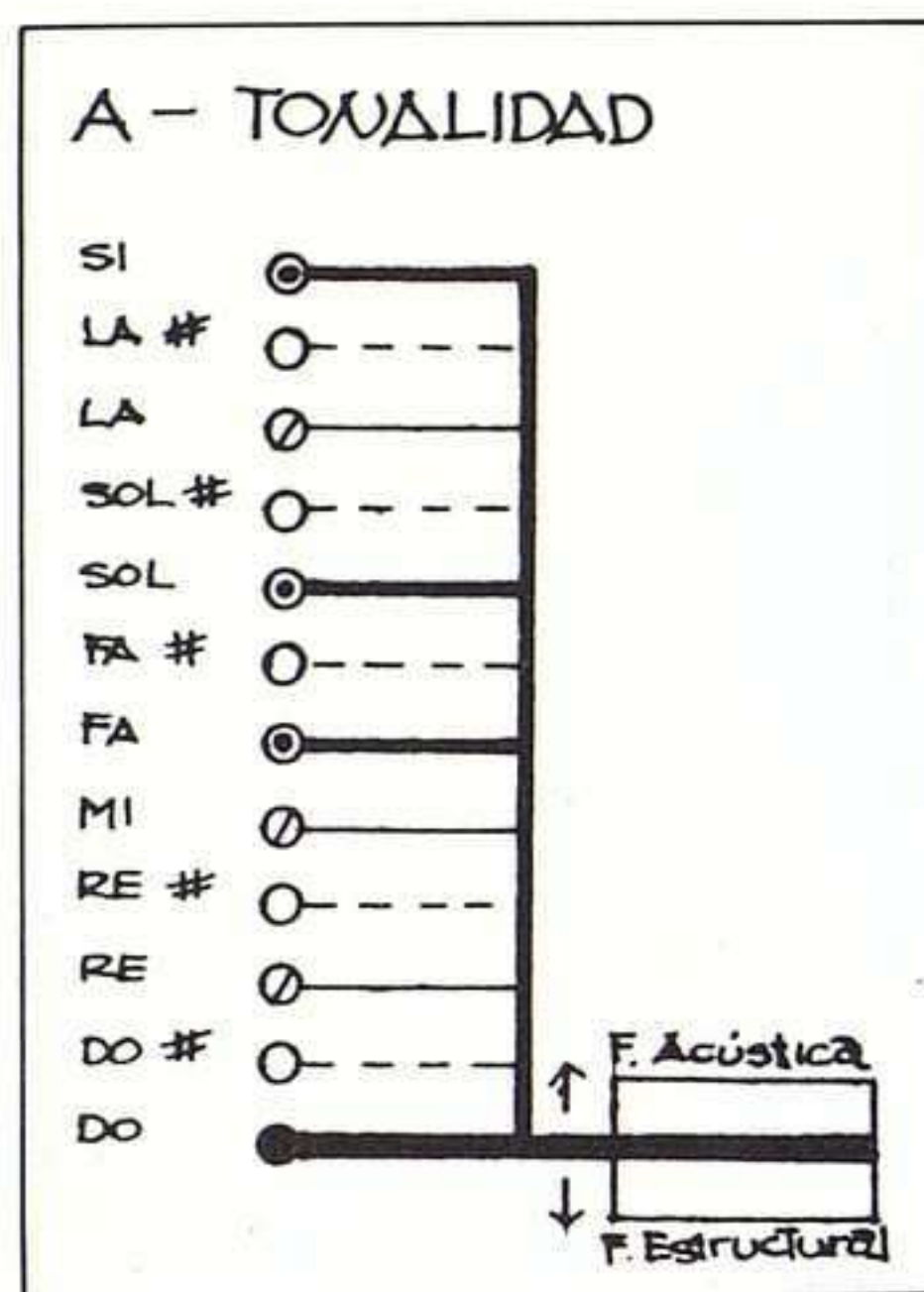
Quizás esto ha llevado a que sólo en 1983, cuando Ramón Barce cuenta 55 años (nació en marzo de 1928 en Madrid), alguien se haya ocupado de hacerle una monografía. Y es bueno destacar este hecho, cuando otros contemporáneos suyos tienen dos e, incluso, hasta tres trabajos monográficos, aparte de los homenajes personales.

De Ramón Barce se han ocupado pocas personas, lo que en parte se justifica también porque el compositor nunca ha parado de hacer cosas y era muy difícil congelarle en un momento determinado. Llorenç Barber dedicó su memoria de Licenciatura a ZAJ y le entrevistó en 1980. Rafael Donoso lo haría un poco después. Yo mismo publiqué una extensa entrevista en RITMO (núm. 468, enero de 1977). No hay muchos estudios más sobre su obra, salvo los escritos por el propio músico.

La biografía de Angel Medina viene a cubrir un lugar oportuno al reconocer una labor meritorísima y sistematizarla de forma cuidada, ordenada y justa.

Recuerdo que en 1972, recién creada el Aula de Música de Ciencias de la Información, Barce fue a explicarnos su compromiso social-musical y nos dejó un disco —«Música joven: compositores de la nueva generación española» (Hispanvox)— que literalmente rayamos, entre otras cosas porque era el único que sobre ese estilo disponíamos en dicha Aula. Entonces Barce era profesor de Literatura del Instituto «Lope de Vega» de Madrid, tenía 44 años y estaba preparando la traducción del *Tratado de Armonía*, de Arnold Schönberg. Aquella fue la primera vez que un compositor de vanguardia pisaba el recinto de la Complutense madrileña, a propia petición de los alumnos. Otros lo habían hecho con invitación oficial; Barce fue a requerimientos de aquellos —entonces— revoltosos estudiantes.

Ramón Barce siempre ha ido abriendo camino. Desde que fundó el grupo Nueva Música, en 1958; cuando se



unió a ZAJ, en 1964; al resucitar Juventudes Musicales, en 1967, y crear SONDA para ofrecer públicamente lo que hacían los nuevos compositores. Antes, había sido pionero, traduciendo poemas de Bertolt Brecht en la revista «Índice», traduciendo *El estilo y la idea*, de Schönberg, o el *Tratado de la modulación*, de Max Regner.

Cuando su compromiso era explícito, lo interiorizaba, caso de *Música fúnebre*, dedicado al Che Guevara. Lo bueno es que los años no han podido con él y ya con los cincuenta encima funda la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, que preside actualmente; y es más, desde hace casi un par de años también se ha atrevido a aceptar la subdirección de esta revista.

Con esta actividad Barce ha tenido tiempo de escribir obras. Sesenta y siete de ellas se mantienen en catálogo, siendo algunas realmente complejas, como la reciente *Sinfonía núm. 2*, los *Siete cuartetos*, la serie de *Conciertos de Lizara* o el *Concierto para piano y orquesta*.

Pero vayamos con la biografía de Angel Medina. Esta no es una escueta relación de datos referentes a la vida y obra del músico. Es algo más. Hay análisis detallados de obras concretas, y hay también detenimiento en determinadas etapas estéticas. El libro se divide en cinco capítulos, una introducción de Emilio Casares y una extensa parte de catálogo, discografía y bibliografía. Se añade además un índice onomástico. Cada capítulo responde a una etapa estética. El primero habla de la etapa de formación y el expresionismo.

Hay también una reivindicación historiográfica de Barce. El segundo capítulo nos lleva al azar y, cómo no, al fenómeno ZAJ, que es una consecuencia última de este azar. Los capítulos tres y cuatro nos hablan del lenguaje personal del compositor, de su peculiar sistema de niveles, de su concepto armónico, modal... etcétera. Finalmente, el quinto capítulo, denominado «EstÉTICA» (sic), es una reflexión de Medina sobre la obra de Barce vista desde puntos éticos y estéticos.

En resumen, aquí tenemos una excelente oportunidad de conocer la obra y los postulados artísticos de un gran activista musical: Ramón Barce, alguien imprescindible en la música española del siglo XX.—JOSE MIGUEL LOPEZ DE HARO.



**TURINA, Joaquín. La música andaluza** Ediciones Alfar. Sevilla, 1982, 125 páginas con 16 de fotografías.

Joaquín Turina escribió de forma más o menos continuada en diversos periódicos españoles exponiendo sus ideas sobre música, y realizando crítica de las actividades musicales de su época. En este sentido vale destacar su colaboración en «El Debate», desde 1927 hasta 1936, y en «Dígame», desde 1939 hasta su muerte. No fueron los únicos medios que utilizó para exponer sus ideas, pero sí los que más utilizó.

En el librito que comentamos se recoge una antología de sus escritos sobre canto popular andaluz, folklore, y música popular española. Hay

opiniones de Turina que realmente nos sorprenden leídas en 1983. Algunas de ellas son sumamente subjetivas y apasionadas, como cuando dice que la saeta es la cumbre de la música sevillana. Todos tenemos nuestros gustos y Turina, sin duda, sentía una especial predilección por esta forma musical. Sin embargo, hay otras cosas que nos chocan más, como, por ejemplo, cuando señala que «los investigadores del folklore tienen que empezar sus trabajos de desbroce en el comienzo de la ópera, hacia 1600, si el resultado ha de tener unidad y ha de seguir una línea directriz» (El Debate» 21-IX-34), ya que «mientras más nos acercamos a la época moderna, más se acentúan las diferencias entre los cantos de las regiones españolas» (Idem).

Supone esto una curiosí-

dima idea de folklore que Turina piensa «tenga su origen en las melodías primitivas de las antiguas civilizaciones prehistóricas (...) Las canciones se derivan del mismo tronco antiguo, aunque sea difícil reconocerlas...» («El Debate» 19-IX-34). Esta forma de pensar choca frontalmente con la concepción etnofolklorica actualmente en vigor, y, además, supone trastocar completamente la idea del siglo XX y del progreso como algo uniformador y estandarizador. Para Turina, parece ser que lo moderno permite la diversidad.

También señala Turina que el origen de los cantos del sur hay que buscarlos en el canto litúrgico medieval y más precisamente en el canto Eugenio, llamado mozárabe (Comunicación leída en el III Congreso de Musicología

celebrado en Barcelona en ¿1936?).

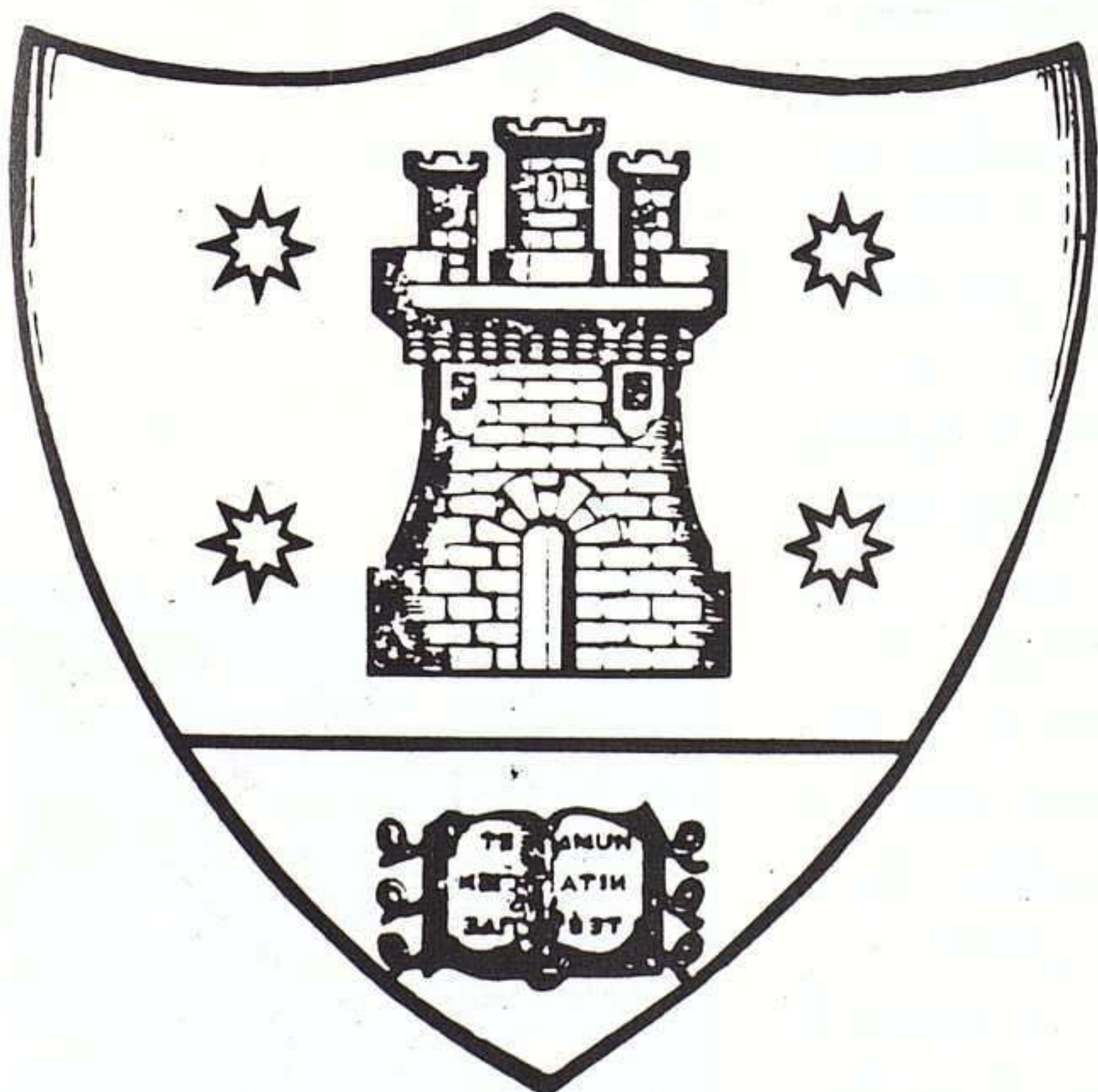
Sin embargo, su posición hacia la armonización folklórica es muy progresista, pues en 1934 señala que «el canto popular debe volar libre y no debe armonizarse».

En una entrevista publicada el 6 de febrero de 1940, Turina nos da su punto de vista sobre el flamenco, señalando que «existe un canto primitivo netamente andaluz, que no es ni jondo ni flamenco. Viene luego la dominación árabe y con ella las influencias de sus escuelas musicales sobre el canto andaluz, dando así origen a una nueva modalidad de canto. Después surgen los contactos gitanos, que se entremezclan y confunden con el primitivo y que producen una tercera rama». Volvemos, pues, a remontarnos a la prehistoria como tronco úni-

co del cual surgen y van evolucionando diversos géneros, flamencos en este caso. Arremete el compositor contra el «cantaor divo profesional» y contra la «influencia americana, argentina especialmente» en el cante flamenco.

Vale la pena conocer sus opiniones que, no por chocantes, dejan de ser importantes. Hay que recordar que Turina, aparte de un genial compositor fue un músico con gran influencia en la vida española. En 1935, fue nombrado académico de Bellas Artes de San Fernando, y desde 1940 hasta su muerte fue Comisario de la Música; por tanto, sus opiniones fueron muy tenidas en cuenta y pesaban. Bueno es saber lo que pensaba para conocer mejor nuestra reciente historia musical.—J.M.L. de H.

## II CURSO DE INTERPRETACION PIANISTICA DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENENDEZ PELAYO



Director: Federico Sopeña

Profesores: Paul Badura Skoda  
Joaquín Achúcarro

Manuel Clavero: "Influencia de la  
afinación en el sonido"

### SANTANDER (ESPAÑA)

Del 22 de agosto al 2 de setiembre 1983

EN COLABORACION CON EL  
CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO  
PALOMA O'SHEA

Información: Hernan Cortés. 3  
Santander (España)



# Jazz

# El Jazz y Zenon de Elea

Por Javier López de Guereña

El amigo Zenón de Elea decía que era imposible en la realidad —no la que los sentidos nos presentan, sino la que existe fuera de nosotros— ir de un punto a otro, porque si el espacio existiese sería divisible y, encima, infinitamente; en fin, toda su historia de la tortuga. Aunque de hecho en la mayor parte de las cosas la grabación sea continua, por convenio y comodidad, los hombres funcionamos a base de cotas o intervalos que nos ahorran la pesada tarea de pasarse la vida en el trayecto de «aquí» hasta «aquí-más-un-poco-infinitamente-divisible». Este sistema tiene múltiples ventajas, pero, claro, también desventajas: la gran riqueza natural se limita a tan sólo unos pocos puntos.

El «peligro interválico» —si es que así se puede llamar— es uno de los grandes problemas del jazz de por aquí. Da la impresión de que solamente tienen validez los grandes acontecimientos que van jalonando el año, mientras que los más modestos, milimétricos, son despreciados o no tenidos en cuenta, olvidando que, al fin y al cabo, son el pan nuestro de cada semana. Una forma de evitar este peligro sin caer en las malignas redes de la célebre aporía de Zenón es ir aproximando los intervalos y, por lo tanto, aumentar la frecuencia total. De esta forma se democratiza el espacio— ¡qué divertido!— ya que el desnivel en las valoraciones se equilibra progresivamente. Si los grandes festivales pierden algo de ese carácter extraordinario es en beneficio de las actuaciones menos pretenciosas, que de esta forma adquieren algo más de relieve, abandonando así la categoría de ordinario que tan mal suena. Es así como se fomenta una auténtica afición al jazz.

Pues bien. Este primer trimestre del 83 parece que ha seguido este buen camino. En vez de naufragar en la apatía hasta la llegada —inminente— de la III Muestra de Jazz de Madrid (Fiestas de S. Isidro), todo este tiempo ha estado salpicado de actividades con mayor o menor interés. Es un buen síntoma que exista este rumor de fondo: cuando el río suena...

Han pasado por aquí Woody Shaw Quintet, Nucleus, Pegasus y Freddie Hubbard; los dos primeros grupos en el C.M. San Juan Evangelista y Hubbard en la sala Caravel, aunque el concierto estaba organizado por la gente del citado Colegio. Pegasus actuó en la sala Morasol, nuevo local madrileño con grandes posibilidades si se hace cargo por solucionar la deficiente acústica. El recital era de pre-

sentación de su primer L.P., que comentaré en la próxima ocasión. Woody Shaw y Nucleus ofrecieron sendas actuaciones que no fueron antológicas pero sí buenas, aunque con mucha menor asistencia de público en la segunda (¿Por qué se le presta menos atención al jazz europeo?) Hubbard era una de las figuras más esperadas en Madrid estos últimos años. Sus repetidos plantones le habían convertido en el deseado. Con un grupo no excesivamente brillante, (exceptuando a Hilton Ruíz, piano) y en una línea poco comprometida, Freddie demostró que pocos trompetistas se les pueden emparejar ahora mismo. El dominio del instrumento es total, el «swing» patente.

Además de todo lo reseñado, han tenido lugar dos interesantes ciclos de jazz, uno en el Centro Cultural de la Villa (Pedro Ruy Blas, Arco Iris, Celesta, etc.) y otro en el Gayo Vallecano (Un poquito de todo, Jazz trío, big-

bands espontáneas, etc.). Por otra parte, los músicos de jazz de Madrid andan detrás del proyecto de formar una asociación que pueda respaldar sus intereses. Se ha abierto un nuevo club dedicado a esta música: Ma Bessie (Infantas, 26) y a primeros de mayo se abrirá otro que pretende seguir la línea del Ronnie Scotts de Londres: el Arenal Jazz Club (Arenal, 15), que además de actuaciones internacionales tendrá un grupo fijo; el «Arenal Jazz Quartet», integrado por Fernando Sobrino (piano), Jorge Silvester (saxo alto), Miguel A. Chastang (contrabajo) y José A. Galicia (Batería). Promete ser interesante. Para la citada III Muestra de Jazz de Madrid, están programadas las actuaciones de La Romanderie, Benny Carter, Machito & his salsa Orchestra, Al Jarreau, Elvin Jones Jazz Machine, Dollard Brand African Music Quartet, Panama Francis & his Savoy Sultans y Cedar Walton Quartet. Ahí es nada. Habrá concurso para los músicos que habitualmente tocan por estas latitudes y conferencias. Todo un panorama.

Parece que Zenón —mal que le pese— y su tortuga, poquito a poquito, van avanzando.

DISCOS DISCOS DISCOS DISCOS DISCOS

## FUSE ONE: «Fuse One» y «Silk»

Fuse One son unos cuantos amiguetes que se han reunido para tocar lo que les apetece, más o menos al margen de sus actividades discográficas habituales. Es el tipo de amistades que a nadie le importaría tener, por lo menos en el terreno musical, ya que se trata de gente muy conocida en el jazz moderno: bajo el patrocinio de Creed Taylor (productor) y la dirección musical de Stanley Clark, intervienen a modo de ejemplo Joe Farrell, Larry Coryell, Tony Williams, John McLaughlin, Ndugu, Stanley Turrentine, George Benson... (la lista es bastante larga como para hacer una cita exhaustiva). Los discos se pueden encuadrar en lo que podría llamarse «funky» elegante —por distinguirlo de tantos otros estilos a los que se aplica el calificativo de «funk» aun cuando tengan poco o nada que ver con el jazz—. El nombre de «Spyrogira» sirve para identificar la onda a la que me refiero. **Fuse One**, el primero de los dos discos, adolece de unidad porque cada tema denuncia a su autor: en algunos momentos el disco suena a Clark, McLaughlin o Spirogyra pero no se puede hablar de un sonido Fuse-One. Sin embargo hay cortes bastante buenos («Sunshine Lady» de Clark es una pieza preciosa) y solos para todos los gustos.

**Silk** es un disco más de batalla, de escasa profundidad musical aunque resulta distraído en general. El tema que da nombre al L.P. es la excepción más notable: pesado y sin relieve, su único interés reside en el acompañamiento de guitarra sintetizada que realiza Eric Gale con una buena dosis de humor. Esta mediocridad general contrasta fuerte-

mente con la excepcional intervención de Wynton Marsalis en el segundo corte del disco. Una improvisación de antología, perfectamente construida y equilibrada, que cualquier trompetista debiera conocer a fondo. Stanley Clark, tanto en **Silk** como en **Fuse one**, presta más atención al «tenor bass» que al bajo eléctrico (el «tenor bass» es un instrumento de tamaño inferior al bajo eléctrico y afinado a la cuarta superior, por lo que sus características resultan intermedias entre el bajo y la guitarra. Sería más apropiado el término «piccolo bass» o «tenor» a secas, que al menos no son contradictorios). El instrumento parece concebido a la medida de sus características como instrumentista y de su concepción musical, y desde luego le saca un buen partido.—J.L. de G.



## Un ciclo Mahler en el Colegio Mayor Chaminade

# EL MISTERIO COMO MENSAJE



Por Félix Palomero

«Y ahora Mahler, de moda», decía Federico Sopena al término de su conferencia. Y como para contribuir a esta moda, en el Colegio Mayor Chaminade, de Madrid, se celebró el pasado mes de marzo un ciclo acerca de la vida y la obra del compositor bohemio, en el que participaron el citado Sopena, José Luis García del Busto, Alfredo Aracil y Angel Carrascosa. Las intervenciones de Arnoldo Liberman y Manuel Chapa, anunciadas en los programas de mano, hubieron de ser suspendidas por diferentes causas.

Federico Sopena dictó su conferencia «Una introducción a la Viena de Mahler» en la apertura del ciclo ante un público expectante y receptivo. En poco más de una hora, el autor de los «Estudios sobre Mahler» se centró en el análisis de la obra del Director de la Ópera de Viena, desde un punto de vista que denominó «el misterio como mensaje».

En la primera parte de su intervención, Sopena habló de «la nostalgia de Viena» como hecho cultural que «se acentúa especialmente en los años anteriores a Hitler y se determina por la etiqueta como esplendor del orden, atemperada en la alegría de vivir». A partir de ahí, el conferenciante distinguió tres Vienas claramente diferenciadas: la del romanticismo funcional; «la de los artistas que, bajo la influencia de Nietzsche y Dostoiewsky, pelean contra todo» (Hofmannsthal, Hugo Wolf, Karl

Kraus); y la tercera Viena, «distinta a la de los conciertos, distinta a la moda wagneriana, distinta también del aparente irracionalismo de Strauss: la Viena de Mahler».

La obra de Mahler es hija de un hecho al que Sopena otorgó la máxima importancia: «Mahler vive la más honda tragedia que puede encarnar el hombre: ser hondamente religioso y no encarnar ninguna religión positiva». A partir de ahí, glosó el conferenciante su teoría sobre «el misterio como mensaje» de forma que «el misterio se llena de contenido y se engrana en mensaje». El arte europeo tiene siempre el recurso de la mitología, de la que no hace uso Mahler. «Mahler engrana el misterio partiendo de la radical soledad, del abandono del mundo», y lo manifiesta por diferentes medios: «por una subyacente pero altísima crítica del militarismo»; por el uso de los ritmos bailables como expresión del abandono

del mundo; por el tema de los niños; y por el amor, que «en la juventud se canta como radical desencanto, y luego, a los cuarenta, cuando el amor llega y se encarna, la imaginación de Mahler lucha entre el idilio, el recuerdo premonitorio y sobre todo, el fuego de la creación que todo lo absorbe».

### LOS «LIEDER» DE MAHLER

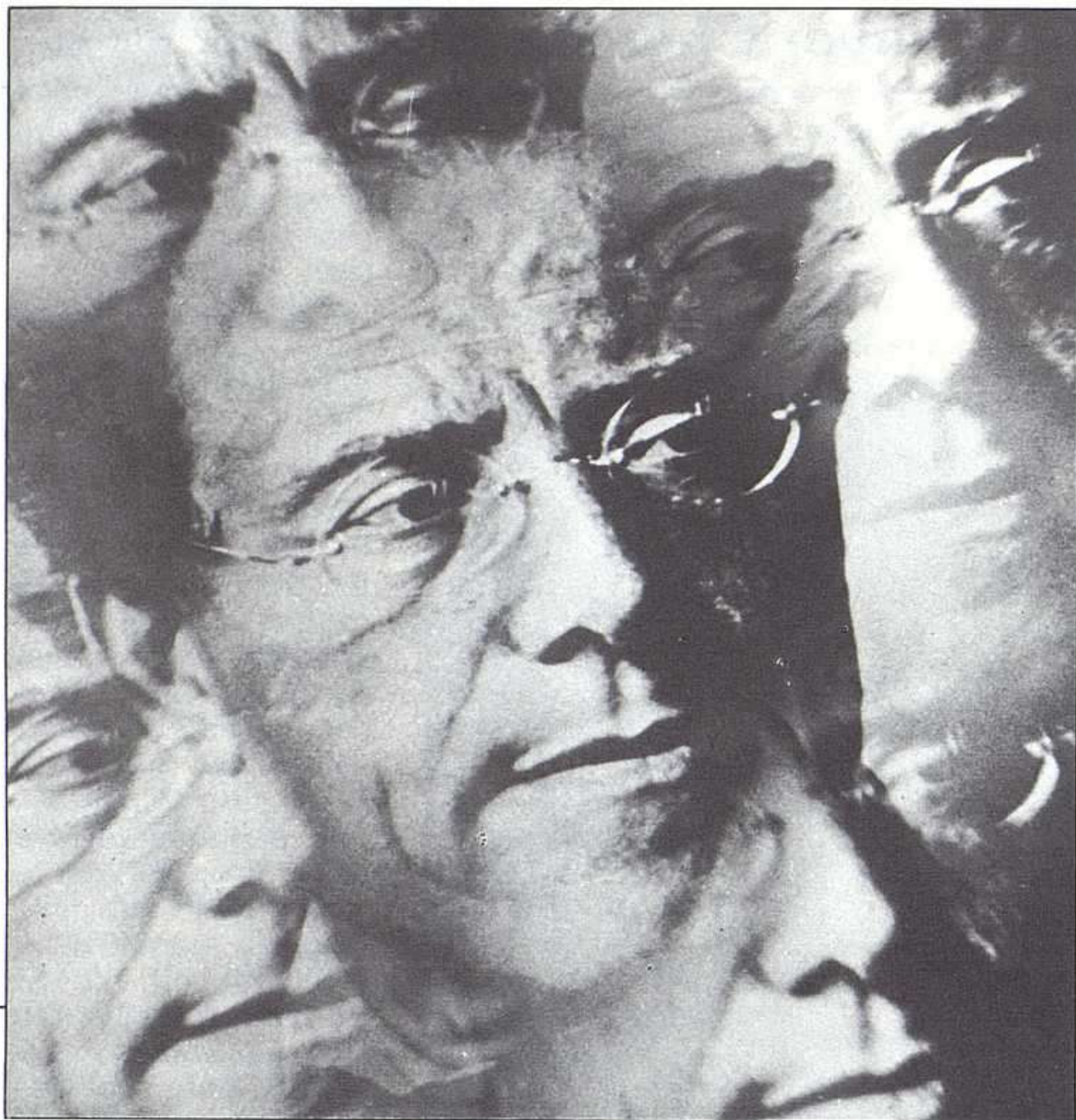
De los «lieder» de Mahler habló en dos audiciones comentadas el crítico musical José Luis García del Busto. En una primera ocasión, García del Busto presentó los *Lieder eines Fahrenden Gesellen* (Canciones del Camarada Errante) y puso especial interés en marcar el material temático de la música compuesta por Mahler entre 1883 y 1884 para los textos de la colección. En una segunda intervención «Una visión panorámica de los Lieder de Mahler», y a través de la audición de algunas de las mejores obras del compositor (*Nicht Wiedersehen, Zu Strassburg auf der Schand, Revelge, Um Mitternacht*, etc.), el conferenciante señaló las principales aportaciones de Mahler a esta forma musical: «el haber afianzado de manera definitiva la idea del "lied" sinfónico»; el hecho de que Mahler «rinde con estas composiciones un verdadero tributo al valor de la melodía»; y, por último, «una sublimación de la importancia del acompañamiento. A la voz se la reconoce por la palabra; por una parte es un timbre más del conglomerado orquestal, y por otro lado, los instrumentos también cantan tanto como la voz».

### LA CUARTA SINFONIA

Alfredo Aracil hizo un detallado análisis de la *Cuarta Sinfonía*. El mismo justificaba su presencia ante tal menester aduciendo que había llegado a Mahler desde el siglo XX, y no desde el XIX como suele ser habitual, y reconociendo que su interés por el compositor es exclusivamente musical, reflejado en «esa concepción cosmológica de la sinfonía que supera la concepción romántica y la convierte en un conjunto de formas en tensión». Alfredo Aracil, a quien le interesan «esas líneas tenidas, esas grandes nubes», situó la *Cuarta Sinfonía* en un contexto cultural donde lo que prima es la modernidad, y estudió con rigor ajustado y estricto análisis esta obra clave en el sinfonismo mahleriano, deteniéndose especialmente en la disección temática y formal del tercer movimiento.

### «DAS LIED VON DER ERDE»

El ciclo de conferencias sobre Gustav Mahler tuvo su clausura —previa a la proyección del filme de Luchino Visconti *Muerte en Venecia* (1971)— en una audición de *Das Lied von der Erde* (La Can-



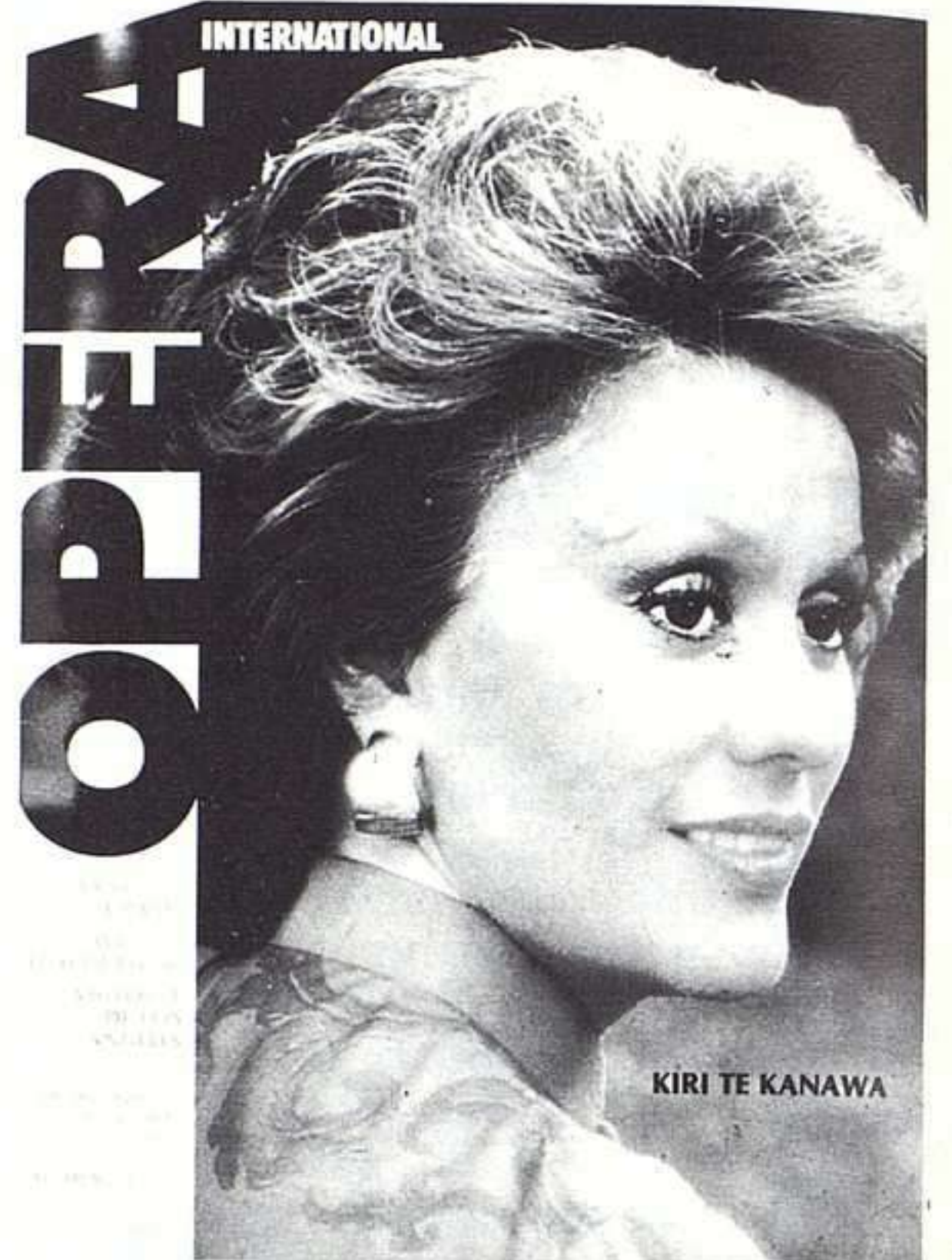
ción de la Tierra) a cargo de Angel Carrascosa. Lo más importante de los comentarios a esta obra estuvo, no en las consideraciones iniciales que Carrascosa elaboró con indudable acierto, sino en las notas puntuales que hizo a cada uno de los seis movimientos —«lieder» de los que se compone **Das Lied**. En estos apuntes el conferenciante señaló algunas particularidades del tema literario de la obra. Por ejemplo, sobre el «Brindis por la miseria terrenal» dijo Carrascosa: «Frente a la insostenible consciencia de la fugacidad de la vida y de lo insondable de su misterio, se encuentra como única salida el refugio en la bebida».

O, más adelante, al presentar el último movimiento «La despedida», señaló que «se trata de una atípica —por tan extensa— canción de carácter narrativo además de meditativo, que es un último adiós extático, una alabanza exaltada y a la vez angustiada, desolada, resignada a la belleza de la Tierra, de la que inexorablemente hay que despedirse. (...) En determinados momentos, especialmente en el interludio orquestal, de cariz casi plenamente expresionista, que separa los dos poemas, la emoción que produce esta música se vuelve casi insostenible».

#### MAHLER, ARTISTA OBSESIONADO

Las intervenciones de Manuel Chapa y Arnoldo Liberman hubieron de ser suspendidas, como indicábamos arriba, pero ambos conferenciantes nos han facilitado extractos de lo que deberían haber sido sus alocuciones.

«La conferencia sobre "Aproximaciones y emociones a la identidad de Gustav Mahler" intenta ser un tránsito emocional y psicológico sobre las emociones que la vida y la música de Mahler despiertan en la piel de un melómano», nos dice Liberman. «La vida, en la medida que la multiplicada gestación de su identidad es la consecuencia de un dramático proceso de alternativas más o menos progresivas que fueron diagramando a un artista obsesionado por su obra y particularmente vulnerable a las cadencias del éxito». Mahler —al que Liberman define como «judío, cristiano, socialista, individualista extremo, heterosexual conflictivo, quizá homosexual no asumido ni consciente, obstinado y frágil, duro y ultrasensible, amigo de intermitencias, intermitente con los amigos, exitista y genial»—, Mahler, decíamos, y el «Sinfonismo Romántico» es de lo que nos habla Chapa Brunet: «Gustav Mahler supone, dentro del mundo de la sinfonía romántica, el otro lado del puente iniciado por Beethoven. De éste hereda y culmina su visión humanista, universalista, cosmológica del hecho sinfónico. De Wagner, un argumentalismo simbólico que le sirve para dotar a sus sinfonías de un hilo conductor extremadamente preciso». Mahler, dice Manuel Chapa, «se queda del lado de acá del nuevo puente tendido hacia la modernidad», el que continuará Arnold Schoenberg y «crea una cosmología propia, extremadamente original, coherente e imaginativa, en la que la Sinfonía como forma musical alcanza su máxima dimensión».



## ABONNEZ-VOUS ABONNEZ-VOUS ABONNEZ-VOUS

### C6 OPÉRA INTERNATIONAL

10, galerie Véro-Dodat  
75001 Paris - Tél. : 233.32.03

BULLETIN D'ABONNEMENT  
(1 an, 10 numéros)

France \_\_\_\_\_ 130 F  
Étranger : normal \_\_\_\_\_ 165 F  
par avion : suivant destination

NOM (en capitales)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Prénom \_\_\_\_\_  
Profession \_\_\_\_\_  
Age \_\_\_\_\_

Je désire souscrire  
un abonnement  
à « Opéra International »  
Veuillez me le faire parvenir  
à l'adresse suivante :

Rue, numéro \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Code postal, ville \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Règlement de l'abonnement :  
par chèque bancaire à :  
Opéra International  
par C.C.P. \* à : YTRA  
La Source 33.13.970 G

\* En cas de règlement par C.C.P.,  
veuillez joindre les trois volets.

# De Madrid al cielo

## XX Temporada de la Opera: De Pablo, Wagner y Donizetti

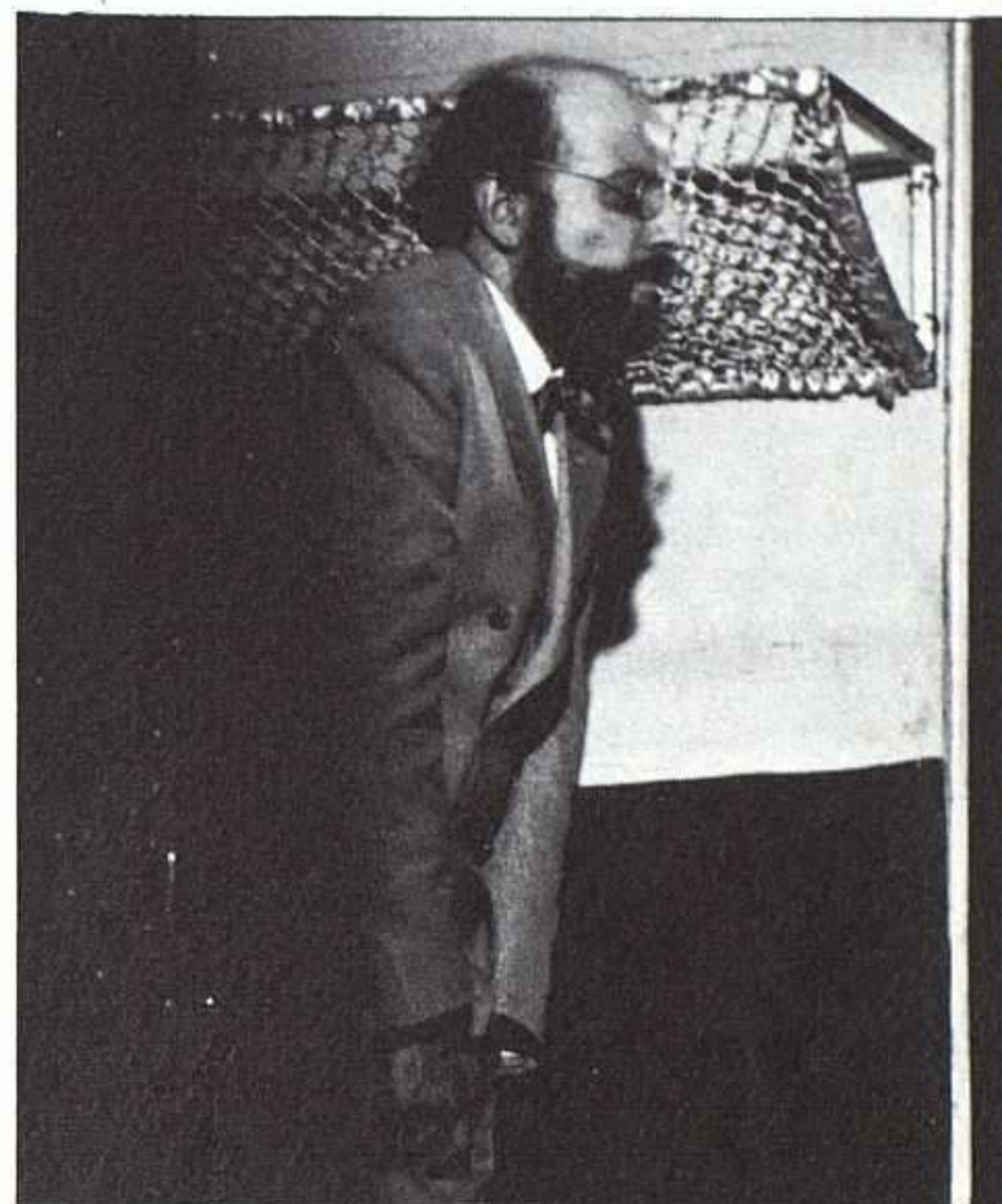
### «KIU», UNA OBRA DEL CERO AL INFINITO

Por Arturo Reverter

Con independencia de que en un número posterior pueda hablarse más amplia y detalladamente de la configuración formal y de la estructura musical de la obra, parece oportuno recoger aquí, en comentario puntual de urgencia, dada su importancia y significación, el estreno de *Kiu*, primera ópera de Luis de Pablo. Sobre los avatares y circunstancias que intervinieron en su composición y en relación con los propósitos que animaron su creación, se pronunciaba el propio autor en el núm. 510 de RITMO, de abril de 1981, trabajo al que debe remitirse el lector.

Hay que destacar el mérito del músico bilbaíno, que se ha enfrentado con la difícil labor de crear una ópera sobre un texto complejo (detrás de su aparente esquemática sencillez), que describe una situación *cerrada* —El cero transparente, de Alfonso Vallejo, autor también del libreto—, saliendo a pecho descubierto a un terreno en el que prácticamente no hay antecedentes (recordemos entre ellos, intentos aislados como *Selene*, de Tomás Marco, o *La mona de imitación*, de Angel Arteaga), en el que no funciona una tradición. Por tanto, el gran proble-

ma, no resuelto, ha sido para De Pablo el de crear un lenguaje musical nuevo, coherente, característico y definido. La ópera, como logro total, se resquebraja y pierde interés a pesar de la existencia de pasajes instrumentalmente magníficos, de instantes de gran inspiración lírica o de fragmentos vocales en los que se vislumbra un acertado encaje con el idioma cantado (o declamado). Los estilos vocales empleados son diversos, partiéndose de una especie de *recitativo cantado*, en ocasiones vecino al «sprechgesang», no siempre convincente. Hay instantes en el que no se consigue el ansiado (en toda ópera) ensamblaje entre la línea vocal, a veces inaudible, y la orquestal por motivos no solamente expresivos, sino también de gradación sonora, de compaginación dinámica. El lenguaje musical, muy libre, que en determinados momentos recuerda, por acento y color, a Berg o a Schonberg (cromatismo del preludio del segundo acto), se apoya en lo armónico —como indica el autor— en la utilización de una altura determinada para cada personaje. Se prevén intervenciones corales en «off», en pasajes de bella, pero poco novedosa, factura, para caracterizar alguna de las intervenciones del ciego «Simón», el personaje



Manuel Cid en su acertada caracterización de «Foster».

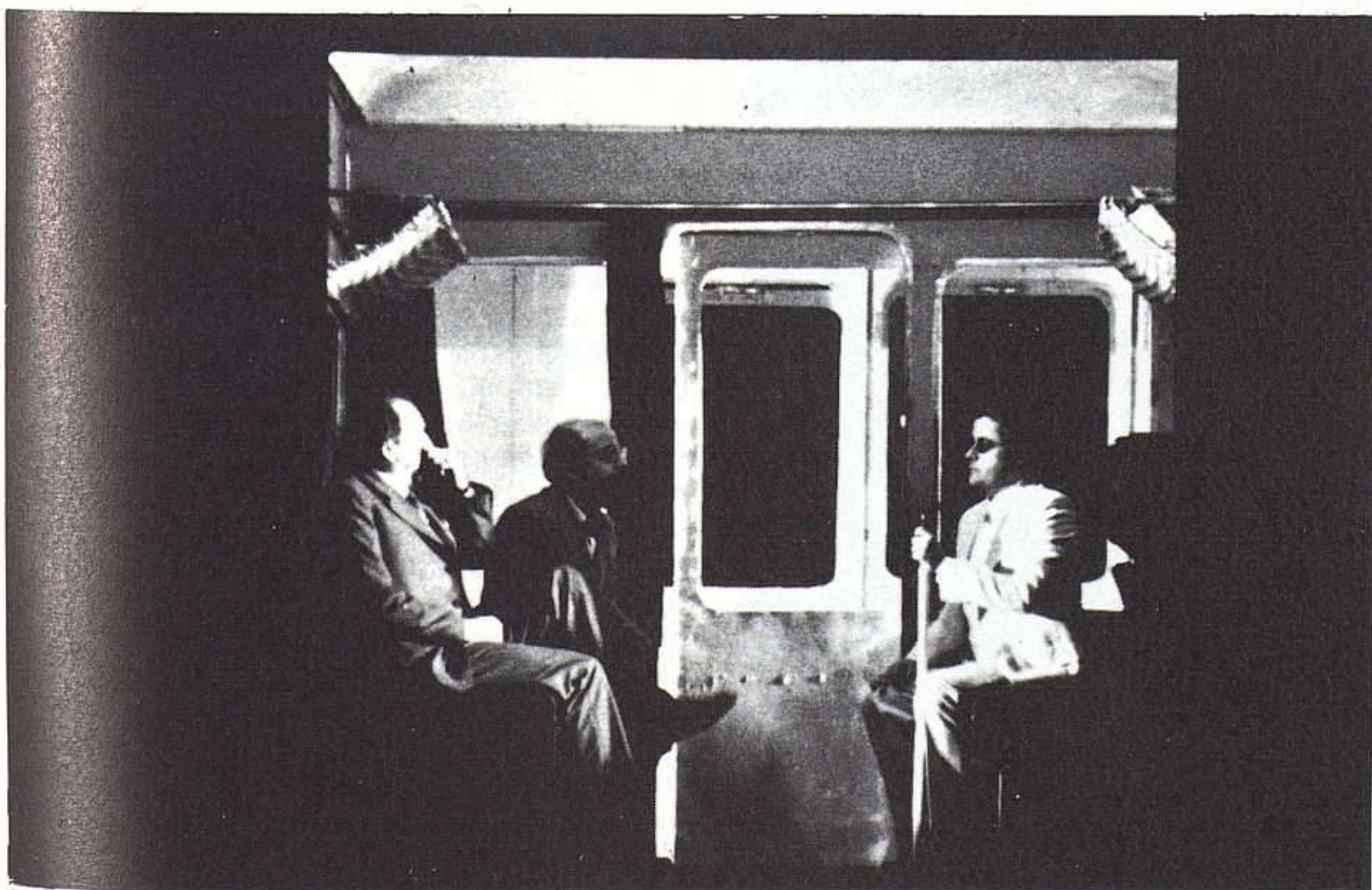
Fotos: Manuel Martínez Muñoz.

más puro de la obra, el único que habrá de salvarse de la hecatombe final funto con «Carol», que se unirá a él «in extremis». En definitiva, un «viaje hacia la muerte» contado algo balbucientemente, con largos y repetitivos, casi estáticos pasajes, faltos de garra y de tensión dramáticas verdaderas. El segundo acto, que dura una hora y media, se hace excesivamente moroso.

La representación (16 de abril) tuvo, a las órdenes musicales, atentas, concedoras y entregadas, de José Ramón Encinar, una indiscutible dignidad, a pesar de las limitaciones de la orquesta y las discutibles soluciones (el final es un ejemplo) de la puesta en escena de María Francesca Siciliani. En general, la prestación vocal, con sus más y sus menos, tuvo altura y reveló sobre todo el enorme y meritorio esfuerzo desplegado por parte de todos: Mariátegui, Cid, Basiola, Comwell, Honig, Golli, Alvarez, De Burgos.

En definitiva, una loable tentativa por las dificultades que supone su mismo planteamiento, al nacer forzosamente de cero y, sobre todo, una empresa que, si no plenamente lograda, descubre el camino por el cual ha de transitarse para alumbrar la consecución de una auténtica y definitiva ópera española.

En definitiva, obra irregular, desigual, pero interesante; no un acierto completo —lo cual, por las razones comentadas, hubiera sido extraño—, pero sí un magnífico y meritorio intento de abrir y de inaugurar una senda que con el tiempo puede conducir a una hipotética *ópera española* contemporánea, inexistente hoy como tal, y, parafraseando un poco al título de la obra teatral en que se basa, iniciar una larga andadura que va del cero al infinito.



El estrecho compartimiento en el que se desarrolla toda la acción.

## EL SUEÑO DE «SENTA»

Gerhard Klingenberg, a quien se encomendó la puesta en escena de las representaciones de **El holandés errante**, segunda ópera de la temporada, decidió, en planteamiento no precisamente original en obra como ésta sobre la que se ha experimentado ya mucho, convertir todo lo que se cuenta en el libreto, tanto lo referido a la acción propiamente dicha como a los personajes en ella intervinientes, en un sueño de «Senta», la joven protagonista, quien, naturalmente, no interviene en la acción onírica sino que permanece fuera de ella: físicamente, en escena, dormida recostada en un sillón. Sin embargo, este planteamiento, que busca una explicación pseudocientífica a una cuestión que en realidad no la tiene, ya que pertenece al mundo de la tradición romántica, rompe de raíz el esquema, sin duda, utópico, idealista, de la obra, que Wagner, intentando recrear una antigua leyenda nórdica —que tiene sus correspondencias en otras áreas geográficas—, planificó cuidadosamente con plena consciencia de lo que hacía. Hasta el punto de que años después de estrenada la ópera, modificó ésta en parte y fusionó, por ejemplo, los tres actos de que se componía en uno solo, para que todo fuera más fluido y continuo, para que no decayera la tensión, y cambiando asimismo el final que, en la nueva versión, en lógica proyección de un mundo sobrenatural al que los románticos, y Wagner entre ellos, se habían aproximado (pensemos, por ejemplo, en Weber, que tanto influyó en el músico de Leipzig), nos ofrece un caso de *redención por el amor*, acertada y claramente explicado en las notas al programa de mano por Angel F. Mayo. Planteando la acción como lo ha hecho Klingenberg, recurriendo al truco del sueño, ese mundo fantástico, legendario, sobrenatural con todas las consecuencias, que, después de todo, asumió Wagner y quiso ilustrar con una música en muchas ocasiones inspirada, se evapora, se diluye y pierde entonces sentido toda la parte final de la partitura, que queda sin servir la idea prevista. Y pierde por tanto coherencia el mensaje musical, acentuándose aún más la fragilidad dramática del último cuadro, que es el peor resuelto por el compositor (y libretista al tiempo).

Por otro lado, no puede decirse que el planteamiento de Klingenberg —no demasiado lógico después de todo (a pesar de que con él se intenta lo contrario)— quedará acertadamente plasmado en el angosto escenario del Teatro de La Zarzuela. El barullo fue monumental en algunas ocasiones, particularmente en el cuadro último. La interpretación musical no pasó, en conjunto, de lo muy discreto. En el foso, Franz Paul Decker, que hace un par de meses ofreciera una, con todos sus defectos, digna versión del tercer acto de **La Walkiria** en el Real, se nos mostró en esta ocasión menos inspirado, más cuadrulado y prácticón; carente de refinamiento y de capacidad para cantar, para exponer con calor la en



Bent Norup, un hierático y dureriano «Holandés».



Norup no llegó a otorgar la suficiente trascendencia para encarnar la patética figura del «Holandés».



El viejo «Daland», ajeno al tremendo drama que viven otros personajes, entona su canto al oro.

muchas ocasiones larga y casi italianizante melodía de Wagner. La obertura fue un pequeño desastre y, en general, la prestación orquestal fue tosca y acre. Hubo en el primer acto una clara falta de entendimiento entre la escena y el foso, lo que promovió clarísimos desajustes en la intervención del coro, conjunto que mejoró bastante en su intervención, la más importante, del tercer acto. Las voces femeninas del coro de hilanderas, cuyas componentes se movieron con cierta soltura en escena, quedaron mejor encajadas.

La voz más sobresaliente de la noche (17 de marzo) fue la del tenor Robert Schunk, timbrada, joven, fresca y bastante homogénea. De timbre plenamente lírico, pero amplia y contundente. Pasó, de todas maneras, apuros en su cavatina y tuvo problemas continuos, esforzándose mucho, en la zona de paso (es un papel bastante más difícil de lo que muchos se creen). Sabine Hass, de timbre gutural y metálico (que recordaba lejanamente al de una Astrid Varnay), no especialmente atractivo, hizo una «Senta» plausiblemente apasionada, con tiempo para el lirismo, aunque bastante justa de fuerzas. Lo mismo que le sucedió a Bent Norup, que encarnó al «Holandés», al que dotó de excesivo hieratismo en su atuendo a lo Alberto Durero (en imagen emparentada con la habitual de Jesucristo, que Klingenberg, en detalle bastante ingenuo, aprovechó para insinuar-nos la *redención*, en la primera aparición, en penumbra, del personaje, *crucificándolo* sobre el palo mayor). La voz, de buen volumen, pero algo desigual y opaca, del cantante, barítono y no bajo-barítono, no llegó a otorgar la debida trascendencia, a *encarnar* realmente a la patética figura. Correcto el «Daland» de Manfred Jungwith, excesivamente cascado y nada propio ni en su atuendo ni en sus maneras (parecía más bien un probo funcionario), Alfonso Leoz cantó un marinero esforzado, de corto fiato, con algunas notas muy bonitas.

## ELIXIR DE AMOR

Si el planteamiento y realización de la puesta en escena de Klingenberg en **El holandés errante** no pueden considerarse acertados, lo contrario cabe predicar, aunque con las debidas matizaciones, de la dirección escénica que José Luis Alonso, apoyándose en decorados y figurines de Gerardo Vera, ideó para la obra donizettiana, uno de los pocos ejemplos de ópera bufa romántica. La pueril anécdota que se comenta en la obra fue servida, con buen acierto, con un planteamiento bastante cercano al de la «commedia dell'arte». Los decorados, muy funcionales, en los que abundaba la línea recta, dotados de un cierto toque colonial; los paisajes encuadrados del fondo del escenario; las vestimentas, sencillas y quizá demasiado limpias, de los figurantes;

la encarnación del «Doctor Dulcamara», un personaje *bombón*, al que figurinista y director otorgaron especial atención; la plena luz, la claridad sin claroscuros que reina desde el principio al final. Todo ello combinado con el animado movimiento escénico y la intervención de tres jóvenes y saltarines (a veces demasiado) ayudantes del vendedor de elixires, otorga al montaje vivacidad, transparencia y cierta originalidad. Como en casi todos sus empeños, José Luis Alonso ha cuidado mucho el detalle y se ha preocupado de que lo que sucede en escena tenga que ver con la música, fresca, no especialmente trascendente, pero bien hecha, de Donizetti. Esto se ha conseguido en la mayor parte de las ocasiones, aunque, lamentablemente, tal versión no pudo alcanzar la plenitud al fallar el soporte musical.

En primer lugar, la Orquesta, que sigue sin perder esa tosquedad y aspereza, esa inseguridad que casi siempre la caracteriza, no pudo brindar el colorido, el virtuosismo y la nitidez adecuados. Tampoco José María Cervera, que la dirigía, obtuvo el tono idóneo. Con independencia de algunas a veces inexplicables pesanteces y morosidades, de una falta general de gracia al acentuar, hizo que el conjunto tocase casi siempre excesivamente alto, en una muy estrecha gama dinámica del «mezzo forte» al «fortísimo», tapando en muchas ocasiones a

actitud convincentes, Cantó muy bien, con las ya inevitables, pero realmente innecesarias, dosis de «melo», la famosa romanza «Una furtiva lagrima», en la que supo encontrar una plausible línea de canto. Línea que no tuvo más que en muy contados momentos, en el resto de su actuación. La voz, pequeña, de timbre

otros muchos, en el gesto y en la mímica. Todo es importante y en la ópera lo principal es cantar. Hay que aceptar, sin embargo, que Chausson, por sus características vocales e interpretativas, no es idóneo, al menos no lo es del todo, para encarnar la figura del viejo parlanchín. Le falta algo más de carácter, de años



Primer acto: Sona Ghazarian y el coro. «L'elisir di si perfetta, di si rara qualità...»



«Dulcamara» (Carlos Chausson) intenta localizar su mercancía.

los solistas. Aunque mostró seguridad, autoridad y oficio, su lectura fue impropia y alejada del verdadero significado de la obra. A muchos codos estuvo Cervera de su magnífica prestación del pasado año con **Simón Bocanegra**.

Francamente mediocre, con una voz más bien gangosa, falta de armónicos, estridente en agudos, muchas veces desafinada, sólo correcta en determinadas «fioriture» y discretamente graciosa, la «Adina» de Sona Ghazarian, cuya actuación fue defraudante. Como lo fue para la mayoría del público el hecho de que José Carreras, anunciado para las cuatro representaciones previstas, interviniera únicamente en la última, la del 9 de abril. En la tercera, que es la que se está comentando aquí, como en las dos primeras, actuó Dalmacio González, que hizo un «Nemorino» —aun considerando que no es precisamente un buen actor— de plausible presencia física y de gesto y

muy ligero, más bien metálica y no precisamente bella (no la más apropiada para el papel), encuentra extraños obstáculos en la zona de paso, en donde se estrecha en demasía. Los agudos suelen ser forzados y tirantes. Tiene una cierta tendencia a calar. Antonio Blancas no tuvo tampoco su día en «Belcore», ya que su voz se mostró muy opaca en casi toda la tesitura y, con sus habituales problemas en graves y agudos, únicamente ofreció algunas muy bellas y timbradas notas centrales. Su papel exige, aparte de ligereza en las agilidades —de la que en ocasiones hizo gala— un mayor mordiente, una mayor luminosidad.

El mejor fue, sin duda, con excepción de su larga intervención inicial, Carlos Chausson, que reverdeció los laureles obtenidos el pasado año con **El árbol de Diana**. Su voz, más de barítono que de bajo, de emisión no totalmente canónica, es sólida, compacta, bastante sonora, aunque algo dura en la zona superior, en la que el sonido se estrecha peligrosamente.

Instrumento en cualquier caso considerable que el joven cantante español maneja con habilidad y casi siempre con soltura. Hay que alabar en él, e hizo una muestra de ello en muchas oportunidades a lo largo de esta representación, su buena técnica articulatoria, su excelente condición de vocalista, su correcto control del aire. A través de una muy estudiada gimnasia facial modula con una claridad que no poseen muchos cantantes de campanillas. En su extraño disfraz a lo Molière, con una gran peluca pelirroja, actuó con plausibles dotes histriónicas e indudable gracia gestual. De todas formas, quizá lo mejor que se pueda decir es que cantó un papel como el de «Dulcamara», perteneciente a la mejor tradición bufa italiana, como mandan los cánones, sin esconderse, según hacen

quizá, de sutileza para ofrecer la filosofía del personaje. Cumplió con creces Lupe Sánchez y el coro, mejorando mucho su intervención en **El holandés errante** —también mucho más difícil, esa es la verdad—, actuó decorosamente.

## FESTIVAL DE PRIMAVERA

### SOLTI: UNA PERSONALIDAD SINGULAR

El húngaro Georg Solti —actualmente nacionalizado inglés, con título de Sir—, director de la Orquesta Sinfónica de Chicago, ha vuelto a causar sensación en Madrid tras su actuación hace algunos años, en el mismo escenario del Real, con la Orquesta de París. En esta ocasión se ha presentado con la Filarmonía de Londres, conjunto del que es director invitado y que —sin duda a causa del largo contacto— sigue sus indicaciones con absoluta precisión. Y no es fácil seguir a Solti, ya que su técnica gestual es verdaderamente desconcertante; aparentemente arbitraria; singular y original.

La imagen del director es de las que se quedan muy firmemente marcadas en la retina: piernas de compás abierto, con pies sólidamente afincados en la tarima, prestos, sin embargo, para girar en rápidos y vertiginosos movimientos impulsados por una cintura elástica y admirable —como todo su despliegue físico— en un hombre de 71 años; brazos amplios, que parecen enormes, gigantes, tal es su movilidad y su multiplicidad de misiones; batuta nerviosa,

ágil, que gira, en ocasiones bruscamente, en los más diversos planos; mano izquierda poderosa, indicativa, firme y, al tiempo, delicada y sensible. La mirada, fija y penetrante, acerada y punzante, es otro elemento más a la hora de ordenar, de aglutinar esfuerzos, de lanzar mensajes imperativos. La figura, de más que regular estatura y notable corpulencia, dominada por un cráneo casi tan pulido como una bola de billar y por una nariz aguileña y alerta, atrae de inmediato las miradas de cualquier observador, ya que despliega una motilidad, una energía y una vibración realmente contagiosas. Hay bajo el más mínimo gesto, tras la más discreta indicación, un férreo mandato gobernado por una mente extraordinariamente lúcida teniendo en cuenta que controla un indómito temperamento y una expresividad casi a flor de piel.

Tras los a veces intempestivos y extraños manotazos o los bruscos giros e inflexiones de torso, bajo los inesperados tirones y puñetazos al aire y las más originales genuflexiones se esconde, en el director anglo-magiar, una espléndida técnica, que no siempre es reconocible en un primer instante. Los brazos, totalmente independientes, actúan con vida propia, marcando y subdividiendo compases con la mayor facilidad del mundo (en movimientos que, hay que reconocerlo, solamente entienden muchas veces los músicos, ya muy avezados, a sus órdenes). En ocasiones da la impresión de que la música que está sonando no tiene nada que ver con los extravertidos y tumultuosos ademanes. Pero siempre hay una lógica, ya que Solti es de los que sienten la música desde la punta del dedo gordo del pie hasta el último pelo que le queda en la cabeza. En todo caso, fijándose bien, se percibe la tensa y permanente guardia de su muñeca derecha, flexible, elástica y dotada de una sutil y a veces inaprehensible vibración, que es la que en definitiva va dando la pauta, el alimento agógico e incluso dinámico, la palpación del discurso musical. Cuando éste se desarrolla fluido y limpio, progresivo y coherente, una sonrisa mefistofélica asoma en los labios del maestro, iluminándose su rostro, más bien exótico, con una extraña luz.

### UN BEETHOVEN ANIMADO, PRECISO Y RIGUROSO

En el concierto ofrecido por Solti y la orquesta londinense, dentro del Tercer Festival de Primavera de Ibermúsica, quedaron en evidencia las características apuntadas y nos mostraron, en contra de lo que podía esperarse, una imagen del director algo alejada del cliché que habitualmente se le aplica. No nos encontramos por tanto con una fuerza desatada de la naturaleza, sin un claro norte estilístico, ni con una energía ciega únicamente servida por una magistral técnica. Nos enfrentamos, es cierto, con una asombrosa vitalidad, con una presencia, casi fisiológica, del hecho musical, pero ofrecido por un tamiz a través del cual la imponente personalidad del director, sin perder por completo su poderío, quedaba algo domesticada, educada y ordenada. Todo dentro de la más estricta musicalidad y de los más riguro-

sos planteamientos directoriales clásicos. Pudo encontrarse, así, en muchos instantes, el punto intermedio e ideal entre la violencia, a veces algo primitiva, de un poseso y la más delicada sensibilidad musical. Extraña síntesis, presidida por el rigor, que proporciona una suerte de permanente tensión, que alimenta, desde el fondo, todo el discurrir sonoro y que ilustra, en ocasiones de manera muy colorista, los más escondidos recovecos de la partitura.

No es extraño por ello que, por ejemplo, un movimiento como el cuarto de la **Sinfonía «Heróica»**, de Beethoven, que normalmente, tras ser impunemente maltratado, tiene una reproducción plana y eséptica en el mejor de los casos, nos fuera ofrecido a través de una nueva luz que, dentro de una muy lograda animación rítmica, proporcionó una inusitada variedad de colores a la serie de variaciones. Cada una de ellas tuvo su tratamiento, tanto agógico como dinámico, su personalidad tímbrica y su fraseo. Así, el edificio sonoro, sin perder en



Georg Solti, una personalidad singular.

ningún momento la exigible coherencia, poseyó vida, continuidad y lógica progresión. El tejido orquestal, denso y firme, tuvo sin embargo transparencia y todo fue dicho de forma natural, articulado y *respirado* como mandan los cánones. Sólo, después de liberada la enorme tensión que se produce en el climax inmediatamente posterior a la ascensión prevista en la última variación, magistralmente trazada por batuta y orquesta, el edificio sonoro se desdibujó en parte al perderse, en una rápida y borrosa coda, los valores musicales y expresivos, que habían imperado hasta entonces.

Muy bien construido, sin excesos, sin fáciles efectismos —propios de otras batutas—, el gigantesco primer movimiento, que quedó bien medido y estructurado. Aquí sí, la coda fue bien preparada, conducida, desarrollada y culminada. La «Marcha Fúnebre», trazada por una vez como una auténtica *marcha*, sin retórica y sin criticables y excesivas retenciones del «tempo», puso de manifiesto las dotes musicales del director, al que únicamente puede discutírsele la no muy canónica utilización de determinados «rallentandi» a lo Mahler, realmente impropios en una página como ésta. Bien trazado, suficientemente claro y encajado rítmicamente el «Scherzo», con un magnífico trío de trompas, rústico y refi-

nado al tiempo. De todas formas, hubiera podido pedirse un poco más de claridad y de precisión en los dibujos en «staccati» de la cuerda. Por lo tanto, una excelente, si no absolutamente redonda, y, sobre todo, muy *musical*, no precisamente espectacular, interpretación de la «Heróica».

Previamente, como inicio del concierto, se nos había brindado una bella obertura de **Tannhäuser**, expuesta con firme pulso, lógica acentual y sentido de las progresiones, en la que la orquesta puso ya de manifiesto sus cualidades. La versión quedó, de todas formas, algo desdibujada, algo falta de color y, en particular, de fantasía y —puede que esto choque— de arrebató —o de apasionamiento si se prefiere— fundamentalmente en el fragmento correspondiente al «Venusberg». Todo quedó en exceso medido y controlado (se echó de menos entonces al Solti *desmelenado* de otras veces). Pero la recuperación del tema de los peregrinos, en su triunfal repetición en la tercera parte de la página, fue realizada de mano maestra, con una muy clara diferenciación de planos y de timbres entre maderas por un lado, metales por otro y cuerda —en el típico diseño descendente repetido— por otro. A continuación se interpretó, cerrando la primera parte, el **Concierto para orquesta** de John McCabe, músico contemporáneo inglés de extraordinarias dotes orquestadoras y de un espléndido sentido de la construcción. Se trata de una composición brillante, verdaderamente espectacular, en la que las células temáticas, muy bien tratadas a través de una instrumentación que revela un gran oficio, van desarrollándose y sucediéndose en un discurso musical continuo que engarza unos pasajes con otros con notable habilidad. La textura orquestal, incluso determinados motivos, recuerdan algo a Bartók y, en momentos de máximo esplendor e incisividad instrumentales, también por un cierto grado de ironía en el dibujo, a Schostakovich. Partitura difícil, que exige un virtuosismo de altos vuelos, tanto en los instrumentistas como en la batuta; partitura en todo caso que, al menos en una primera audición, resulta algo huera, vacía y repetitiva, tuvo una magnífica reproducción.

Hay que hablar también, naturalmente, de la orquesta. La Filarmónica de Londres, ni tan brillante y luminosa, tan flexible y virtuosa como la Sinfónica, ni tan armoniosa, equilibrada y bella de sonoridad como la Philharmonia, ambas de la misma ciudad, sin duda mejores, puso de manifiesto magníficas cualidades, de orquesta hecha, homogénea y capaz. La cuerda es compacta, muy profesional, precisa y densa en su parte grave; la madera posee la calidad tímbrica propia de los grandes conjuntos británicos, y el metal es potente, con unas trompas de notable dulzura, quizá lo mejor, unas trompetas vibrantes y un poco agresivas y unos trombones macizos y poderosos. Tocar como tocaron la obra de McCabe, muy difícil técnicamente, y seguir, de manera tan empastada y atenta, las indicaciones de Solti son cosas que no se encuentran al alcance de orquestas simplemente buenas.

(Continúa en página 88)

# Don Taddeo in Barcellona

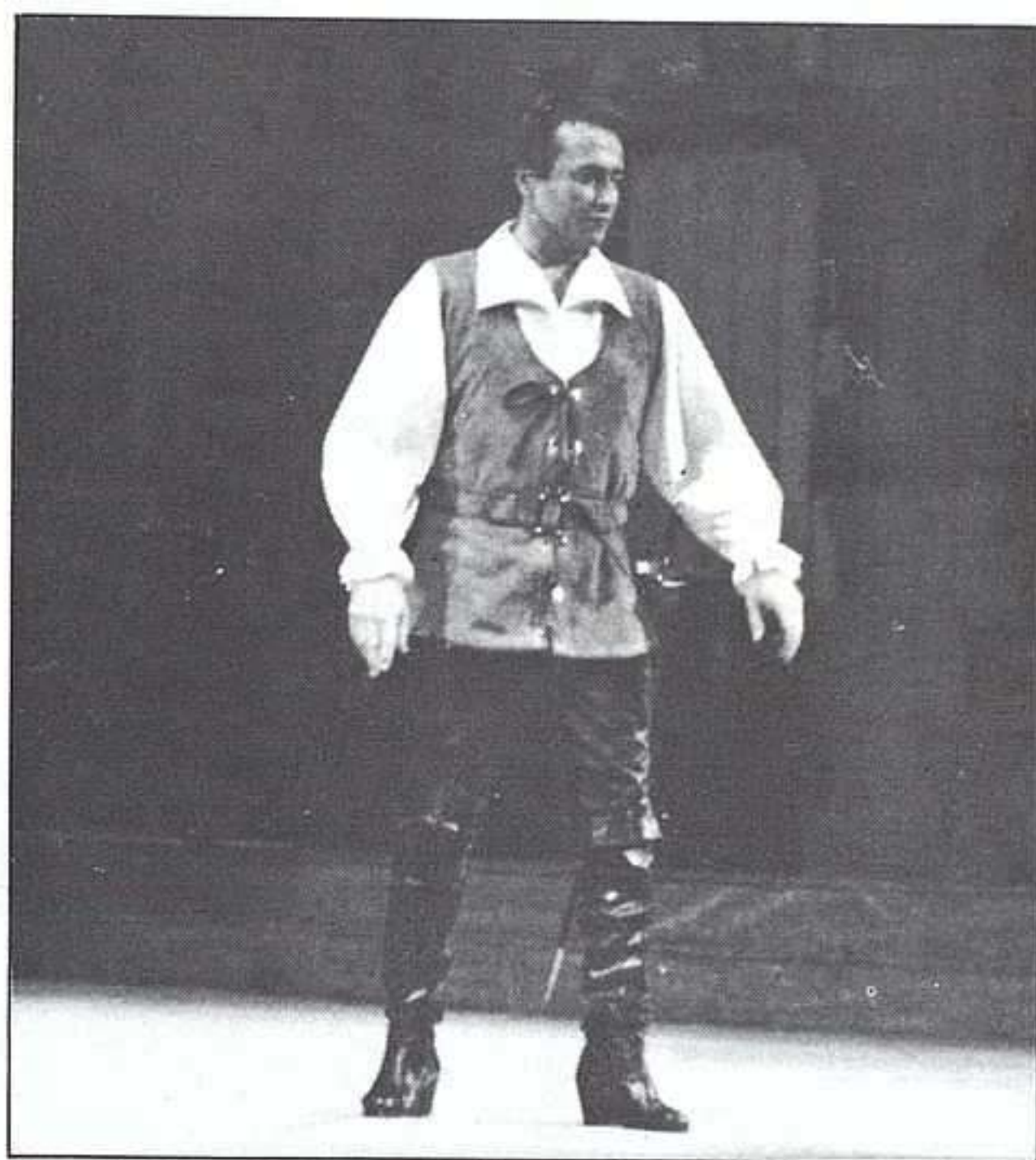
## EL LICEO CONTINUA SU ANDADURA

### «LUISA MILLER» CON UN CARRERAS A PLENO RENDIMIENTO

Pertenece esta obra al grupo de las que compuso Verdi, que después de su estreno permanecieron un largo tiempo olvidadas del repertorio, pero que recientemente han iniciado un período de recuperación. **Luisa Miller** es una obra de transición, compuesta en 1848, que muestra la evolución del compositor desde la primera época, en que seguía, desde una óptica muy personal, los cánones del momento, muy marcados por el estilo que impusieron compositores como Bellini y Donizetti, hasta lo que serían, más tarde, sus óperas consagradas de la segunda etapa, como **Rigoletto**, **La Traviata** o **Il Trovatore**, que le llevarían en su inteligente evolución hasta **Aida** y, finalmente, a su testamento musical con esas maravillas que son **Otello** y **Falstaff**.

Como toda obra de transición, está a caballo de los dos estilos, como es evidente por la diferente estructura de los dos primeros actos en relación al tercero, por lo que resulta una obra algo irregular, que cuenta con grandes momentos melódicos o dramáticos y con fragmentos de una inusitada belleza.

Por lo que respecta a la interpretación, hemos de destacar la importante actuación de José Carreras, que continuó en la magnífica línea que ya habíamos visto en **Romeo et Juliette**, con una versión oscilando entre el romanticismo, el carácter lírico y el apasionamiento; entre la frase abierta y la dicción matizada, aprovechando al máximo su bello timbre, totalmente nítido y relajado, que alcanzó sus cotas más altas en la difícil aria «Quando le sere al plácido», prodigio de dulce tristeza, lirismo contenido, y, a la vez, rabia matizada, desgranando con gran belleza cada una de las frases, sin que el resultado final se viera alterado por el hecho de que diera a las últimas palabras un carácter más abierto; incluso en la «Cabaletta» subsiguiente, donde Carreras se encuentra casi al límite de sus posibilidades vocales, fue resuelta, no diremos con brillantez, pero sí con suficiencia, y todo ello entendemos debido a que la voz corría, a que daba la sensación de ese canto fácil y limpio, de seguridad, de trabajo y conciencia y de un planteamiento y un estado de la voz coherente y descansado. En la última representación, y según parece por encontrarse el cantante con problemas de salud, el resultado fue dis-



José Carreras, en plena forma.

tinto, pero ello no es óbice de que nos congratulemos por la condición vocal e interpretativa que el cantante mostró en la ópera de Gounod y en esta de Verdi.

Es difícil opinar sobre Angeles Gullín, soprano muy querida en Barcelona, al reemprender su vida artística después de su forzada ausencia de los escenarios durante diez meses, debido a su delicado estado de salud, y encontrándose aún en periodo de recuperación. Pero la soprano gallega, a fuerza de voluntad y de responsabilidad, quería reanudar su actividad, pese a las limitaciones que sus circunstancias le imponen. El resultado fue, el primer día, un canto contenido en su actuación, que, por un lado, nos permitió descubrir unas maticiones interpretativas en el uso de la media voz y en el remarcado fraseo, y, por el lado negativo, nos mostró unas limitaciones en su poderoso centro y una cierta oscilación en el registro agudo. El último día, en cambio, quizá por encontrarse algo más segura, dio a su versión un carácter más abierto, más en consonancia con su habitual estilo interpretativo que puso en evidencia sus actuales limitaciones, al no serle fácil el apoyo de su poderosa voz. No obstante, teniendo en cuenta el entorno que envuelve a la cantante, el resultado fue satisfactorio, y desde aquí hacemos votos para que consiga mejorar su salud y nos permita volver a oír una de las mejores voces de soprano dramático, de las que tan faltos estamos.

Completaban el reparto Matteo Magnaguerra, que daba vida al viejo «Muller», y quien no pudo dar su exacta medida al

no estar en condiciones vocales circunstancias que fue más visible el último día; Justino Díaz, del que siempre admiramos su perfecta línea y su bello fraseo, como quedó patente en el bellissimo dúo con Wurm, pero cuya voz ha perdido cierta pastosidad y redondez de antaño; Kurt Rydl, que dio toda la malicia a su personaje, con su habitual profesionalidad, con su bello centro, al que quizá le falta un cierto mejoramiento de la línea en obras italianas; Stefka Mineva, con una voz bella en su registro central, aunque no alcanza igual calidad en los registros extremo extremo, pero que interpretó con suficiencia su «role», y correctos los siempre eficaces Cecilia Fondevila y Alfredo Heilbron.

En el transcurso de la presente temporada hemos destacado las importantes intervenciones del Coro y la Orquesta, que en el caso de esta última tuvo su cénit en su versión de **La Walquiria**, si bien esta vez los resultados no alcanzaron las cotas esperadas, y no puede atribuirse toda la responsabilidad al maestro Marco. Por un lado, y como ha ocurrido pocas veces este año, las funciones de esta obra se entremezclaron con la anterior, que además era una obra tan compleja y difícil para la orquesta como la mencionada **La Walquiria**, y quizá tampoco tuvo el número suficiente de ensayos; en el caso del Coro, también estaban ensayando **Macbeth**, donde dicha masa es protagonista importante. Por todo ello, la Orquesta estuvo falta de cohesión y de matiz y nos dio una versión gris, que no contribuyó a mejorar la labor de Eugenio M. Marco. Los coros estuvieron irregulares como en los inicios del primer y segundo actos, y mucho mejor en otros, como en el coro «a capella». Correctos, los decorados y sin especial relieve, la dirección escénica de Giuseppe Giuliano.

### «MACBETH», SIN LOS CORTES TRADICIONALES

Reapareció en el Liceo esta inmadura, pero atractiva, ópera del Verdi joven, que data de una época quizás no muy profunda de la carrera del compositor, pero llena de vigor, espontaneidad y vida que justifican sobradamente el renovado interés que han suscitado actualmente alguno de estos títulos más significativos, como lo son el que nos ocupa y el **Ernani**, por ejemplo.

En el Liceo, **Macbeth** ha sido una

Fotos: Bofill.



ópera que se nos presentó como el fruto de una concepción global del espectáculo, cosa que para empezar es muy de agradecer y es consecuente con el nuevo enfoque que se da ahora a las óperas que suben al escenario, totalmente diferente del que hasta hace pocos años prevalecía. En este sentido, el **Macbeth** de este curso no sólo no desmereció del nivel global de esta temporada operística, sino que forma un capítulo de la misma con una destacada personalidad propia.

Otra cosa será ver hasta qué punto esta concepción global del **Macbeth** fue acertada; aquí entramos en el terreno de lo opinable, por supuesto, y es por ello que trataremos de justificar nuestras afirmaciones.

En primer lugar, el criterio de la casa últimamente, ha sido el de realizar las versiones integrales de las óperas, sin los cortes habituales, o con un número mucho menor de lo acostumbrado. Pudimos percibir esto en **La cenerentola**, en **L'italiana in Algeri** y en otros varios de estos títulos antaño tan lamentablemente maltratados por la tijera censoria de directores de orquesta y de escena (y no sólo en el Liceo, sino en todas partes).

Consignemos, pues, ante todo, que en el **Macbeth** se respetó la integridad de la partitura, incluyendo hasta el segundo coro de las brujas, así como el ballet que Verdi incorporó en 1865 a la ópera para complacer a los balletomanos parisienses (al principio del acto III). Nunca hemos sido partidarios de las amputaciones, salvo en casos muy justificados, y por ello creemos que debemos aplaudir la actual política de versiones completas.

Giuseppe de Tommasi concibió el espectáculo como una especie de fábula en la que las brujas dominan todo lo que ocurre en escena desde que se levanta el telón hasta que cae por última vez. Estas brujas, representadas por bailarinas que se movían al margen de sus voces, tenían mucho de rata en su vestuario, forma de moverse y circular por el escenario, y así las veíamos penetrar también en la sala del banquete de «Macbeth» y su esposa cuando el personaje empieza a mostrar signos de enajenación mental y acababan aislando a la fatídica pareja del resto de sus cortesanos, indicando muy claramente su incapacidad de ganarse la confianza de éstos.

En conjunto, opinamos que la puesta en escena de este **Macbeth** fue inteligente y hasta brillante, aunque no faltaran algunos detalles que hubieran podido quedar más logrados, como la escena del asesinato de «Banco» y el exceso de oscuridad reinante en el escenario en algunos momentos. Sin embargo, debemos reiterar nuestra convicción de que fue un espectáculo eminentemente pensado, y en ello encontramos el mérito principal y sobresaliente.

Los decorados tuvieron como idea principal la perpetua presencia de un trono (sobre el que evolucionaban y se sentaban las brujas-ratas en algunos momentos clave de la ópera). En lo de-

más fueron funcionales, con alguna idea un tanto macabra, como la de utilizar el ataúd de «Banco» como mesa de los comensales en la escena siguiente a la del asesinato de este personaje.

En el aspecto vocal, se contó con un equipo de intérpretes que, sin ser de primera línea (no todos los días podemos aspirar a tocar el cielo con la mano) resultó sobradamente competente, aun salvando la excepción de un «Macduff» (Lawrence Bakst) que debemos considerar claramente insuficiente.

Como «Lady Macbeth» vimos a Olivia Stapp, y debemos señalar, en primer lugar, su distinta manera de cantar en los días que presenciábamos su actuación. Concretamente, el martes 15 nos pareció una soprano muy correcta, con voz suficiente en la zona aguda y un tanto escasa en el centro y en los graves, y con movimientos escénicos un tanto exagerados, de escuela americana, y, en conjunto, satisfactoria sin más. El jueves 17, se nos apareció transformada en una gran diva, que dio un extraordinario recital de canto, con agudos potentes y

Carrolli es un barítono con una voz bonita, de mediano vigor y dotado de una capacidad para cantar que no todos los barítonos poseen. Su «Macbeth» fue tal vez poco tortuoso y algo llano, pero de noble línea, y sin duda un profesional competente y seguro del que no dudamos que se hablará.

Piero Cappuccilli se presentó bastante inseguro en sus condiciones vocales; en «Macbeth» lo disimuló con profesionalidad, pero no alcanzó el triunfo que el público venía dispuesto a concederle. Sin embargo, fue éste el mejor día de sus actuaciones del presente año en el Liceo, pues en **La forza del destino** tuvo mayores problemas.

Justino Díaz cantó discretamente bien como «Banco»; hemos llegado a la conclusión de que el aria de este personaje antes de su muerte es algo prácticamente imposible de cantar bien en un escenario, y por ello no lo culpamos del tono gris y desenfocado de este fragmento; en los demás estuvo bastante bien.

Ya hemos censurado el «Macduff»



«Macbeth», el binomio Shakespeare-Verdi.

bien colocados, con frases de una intensidad y una intención que nos dejaron literalmente sorprendidos y con un dramatismo (pese a que seguía moviéndose a impulsos repentinos) que nos hicieron pensar —sí, aunque de lejos, nos lo hicieron pensar— en la Callas, por lo menos en la medida en que funcionó esa magnífica voz, con un dramatismo y una intensidad que no parecían proceder de la misma cantante de dos días antes.

Desconocemos a qué puede ser debido un cambio tan impresionante en su actuación, a no ser que Olivia Stapp se sintiera estimulada a superarse, de algún modo, por la presencia de Piero Cappuccilli en el papel de «Macbeth», ese día, cantante éste de renombre muy superior al de Silvano Carrolli que cantó con ella las dos primeras funciones.

de Lawrence Bakst, y nos queda sólo elogiar el «Malcolm» de Josep Ruiz, así como los *micropapeles* restantes, servidos por María Uriz, Jesús Castellón y Ramón Gajas.

Nuevamente se destacó sobremedera el Coro, que en esta ópera tuvo una brillantez extraordinaria en los concertantes y en las escenas de las brujas. Es sorprendente la ductilidad que ha logrado nuestra masa coral en pocos meses y que le ha granjeado menciones destacadas en todas las intervenciones que ha tenido.

Nicola Rescigno dirigió la Orquesta con alguna premiosidad, pero con mano segura y estilo, y la Orquesta se mantuvo en todo momento a un buen nivel. También hay que señalar que, dentro del carácter improvisado de los ballets de

esta temporada, el de **Macbeth** fue el mejor llevado de los que hasta ahora llevamos presenciados, sin que esto suponga que no seamos conscientes de que el problema del ballet no ha podido ser resuelto todavía satisfactoriamente en el nuevo Liceo.

### UNA REPRESENTACION DE ALTO NIVEL CON «LA FORZA DEL DESTINO»

De la misma forma que hemos calificado a **Luisa Miller** de obra de transición, puede nominarse a **La Forza del Destino** como obra en la que el compositor busca nuevas formas, lo que seguramente redundó en que resultara una obra variable en su nivel de calidad, y a lo que no es ajeno la revisión que el propio Verdi realizó después de su estreno, y, cómo no, a lo folletinesco del libreto. Pero el genio de Roncole siempre imprimió su sello y exigió a sus intérpretes el máximo. El reparto que intervino

niveles artísticos—. El caso de Giuseppe Giacomini es distinto; dotado de una bellísima voz y de una gran facilidad en el registro agudo, muy mejorado desde anteriores prestaciones liceístas, con un canto seguro y más musical, tiene, sin embargo, su *tendón de Aquiles* en la expresividad. Su estilo fácil no es acompañado de un fraseo elegante y matizado, su versión artística del personaje resulta poco convincente, lo que origina que una actuación brillante en lo vocal quede deslucida en lo expresivo.

Piero Cappuccilli confirmó, desgraciadamente, que esta vez no estaba en perfectas condiciones vocales. Salió, eso sí, como el gran artista de siempre, que sabe dar a cada palabra su contexto expresivo, pero el instrumento le fallaba, y aunque ello fue mucho más evidente el último día, ya desde la primera función su voz apareció cansada, con destellos de calidad por la inteligencia del artista, con lo que su prestación quedó totalmente limitada por estos condicionantes. Esperamos poder oír a este gran barítono, totalmente recuperado, y que

No nos convenció la «Preciosilla» de Alexandrina Milcheva, con una voz cansada, dificultades en el paso de la voz y una versión superficial del personaje. Correcta, como siempre, Cecilia Fondavila en «Curra», y poco afortunado Ramón Gajas en el «Marqués de Calatrava», papel que por sus circunstancias actuales no puede interpretar este joven bajo por falta de contextura vocal, de autoridad y fraseo. Nicola Rescigno, al frente de la Orquesta, no alcanzó el nivel de **Macbeth**, con una versión correcta, pero falta de matiz, falta de intensidad, del que resultó un tono gratis. Destacable la actuación del Coro, con algunas vacilaciones y discreta la puesta en escena.

## PRO MUSICA CONTINUA SU CICLO

### LA VISITA HABITUAL DE MACKERRAS Y EL CORO PRO MUSICA

Por segundo año consecutivo el Patronato Pro Música programa una serie de dos conciertos dedicados al oratorio, contando con la triple asistencia del director Charles Mackerras, la English Chamber Orchestra y el Pro Musica Chorus de Londres.

Ya es muy conocida la labor de Mackerras en Barcelona, pues viene ofreciendo en cada temporada lo que puede considerarse como su «ciclo» de grandes oratorios. En esta ocasión, el día 7 de febrero pasado ofreció la **Misa en Si menor**, de J.S. Bach, y el día 8, la **Misa en Do menor, KV 427**, y el **Requiem, KV 626**, de W.A. Mozart, todas ellas piezas de enorme dificultad desde cualquier punto de vista.

Como ya ha sido puesto de relieve en las anteriores ocasiones, Mackerras mantiene una concepción un tanto unitaria para los oratorios del siglo XVIII, y que en una ocasión definimos como «rococó» (a propósito de su interpretación de **La Creación**, de Haydn). Dejando de lado la idoneidad del término, éste quería expresar que el director se propone huir tanto de versiones románticas como de un barroco arcaizante, yendo hacia un estilo galante, de carácterailable e imprimiendo al compás un cierto aire de «saltarello». Así, por ejemplo, en una ocasión anterior, escogió la poco usual instrumentación de Mozart para su versión de **El Mesías**, de Haendel.

Ante tales características, la versión ofrecida de las tres obras que este año presentaba puede considerarse de muy buena en el caso de la **Misa** de Mozart, y de discutible por la concepción en el **Requiem** y en la **Misa** de Bach.



Eva Marton, una «Leonora» actual.

en esta obra puede considerarse, teniendo en cuenta el nivel actual de voces, como satisfactorio. Es un fenómeno actual que existe una crisis de voces, lo que hace alterar automáticamente los valores, mejorándolos en forma relativa, en detrimento de los valores absolutos.

La mejor del elenco fue, sin duda, Eva Marton, con su bella voz, un canto ligado, una facilidad en el registro agudo, un fraseo detallado y una gran musicalidad, que dio a su versión de «Leonora», mujer dubitativa en extremo, un total carácter; no es la suya una voz típicamente verdiana, de las que no hay, por otro lado, hoy en día, pero sí tiene la inteligencia de aprovechar las características de su voz —muy timbrada en los registros medio y alto, menos brillante en el registro grave, para alcanzar altos

nos permita deleitarnos con su arte, como hizo en anteriores ocasiones, entre otras, con **Simón Boccanegra** y **Ernani**. Paul Pliska es un cantante de buena línea, de voz bella, aunque limitada en volumen y sin especial brillantez en los registros extremos; su versión del «Padre Guardiano» fue correcta, aunque falta de fuerza y autoridad. Merecen destacarse especialmente el perfecto «Fra Melitone» de Sesto Bruscantini, un prodigio de interpretación, de fraseo, de vivencia del personaje, sin dejar ningún detalle suelto, y es en interpretaciones como ésta donde es posible calibrar en su justo valor este personaje tan querido por Verdi; también el «Trabuco» de Piero di Palma, del que uno no sabe qué admirar más, si su meticulosidad, su sentido o su profesionalidad.

La **Misa en Si menor** resultó la más desigual del programa. Así, por ejemplo, fueron memorables los números del «Credo», en general, donde destacó en el «Et incarnatus est» y en el «Crucifixus», donde el coro demostró que sabía cantar «piano» cuando es necesario. En cambio, resultaron más deslucidos los coros festivos «Et resurrexit» y «Cum Sancto Spiritu», que sufrieron problemas de coordinación entre batuta y coro, y en los que una excesiva preponderancia de las trompetas (problema que se acentúa dadas las pequeñas dimensiones del Palau, y su acústica un tanto *ácida*) emborronó el bello contrapunto de estos coros. Tampoco estuvo muy logrado el coro inicial, «Kyrie eleison», que comenzó desmayado y con una cuerda muy poco segura; este número, de una gran emotividad contenida se hace extremadamente difícil en su ejecución, pues no es fácil lograr el ambiente necesario nada más comenzar el concierto. En resumen, una buena versión de esta colosal obra de Bach, pero que no ha logrado borrar la mejor impresión causada con la misma partitura por el difunto Karl Richter hace tres temporadas.

Mucho más interesante resultó la **Misa en Do menor**, de Mozart, en la que el director logró acertar en el estilo, además de ser una de aquellas obras que por sus características clásicas se adaptan perfectamente a una orquesta de dimensiones medianas como la English Chamber. Quizás en esta obra quedó algo grande el Coro, que permaneció con el mismo número de elementos. Particularmente logrados estuvieron los dos últimos números, «Sanctus» y «Benedictus».

Si la **Misa** de Bach sonó poco barroca, el **Requiem** lo sonó demasiado. Partiendo, ante todo, de que la prestación técnica de la orquesta y del coro fue perfecta, y de que Sir Charles Mackerras mantuvo un alto nivel durante toda la ejecución, ésta tendió a marcar sobre todo el contrapunto de los coros, haciendo una obra más ligera que contemplativa. Ello se puso particularmente de manifiesto en números tales como «Recordare», «Confutatis» y «Lacrimosa», que, aun sin carecer de cierta emoción, quedaron lejos, con sus rápidos «tempo» y su marcado compás, de esa a la vez serena y amarga actitud de contemplación que Mozart, en su genialidad, escondió en el pentagrama. No obstante, Mackerras, habiendo optado por su concepción, la mantuvo con lógica interpretativa y evitó una mezcla de estilos claramente desdeñable. Su versión, pues, es buena, pero no excepcional.

De los cuatro solistas que intervinieron en todas las obras (Karin Ott, soprano; Felicity Palmer, contralto; Keith Lewis, tenor; Harald Stamm, bajo), destacó especialmente por la potencia de su voz la contralto (aunque no esté exenta de una voz fea, que cambia de color y que tiende a abrirse); también el tenor estuvo correcto en el estilo, quedando más discreto el bajo (con dificultades en Bach), y la soprano, de voz bella pero muy pequeña.

Hemos dejado en último lugar la interpretación del Coro, que parece estar



Compenetración estilística Perahia-Mackerras.

ligado a la institución promotora de los conciertos mencionados. Se trata, como ya pudimos observar hace un año, de un coro importante, homogéneo, que todavía podrá dar mucho más de sí. Destacan las voces masculinas (las sopranos, sobre todo en Bach, todavía tienden a gritar en los agudos), muy bien conjuntadas y obedientes a la partitura. En general, se mantuvo muy afinado, aunque hubiéramos deseado una mayor variedad en la potencia, pues se coloca con facilidad en el «forte» sin salir de ahí. Quizás resulta un poco numeroso para obras que son anteriores al siglo XIX, pero la intención de mostrarlo al completo hace comprensible la decisión del director.

En conclusión, Mackerras va hacia adelante en un ciclo de oratorios, en el que ofrece una línea interesante, con mejores y peores versiones, pero que, sobre todo, otorgan la feliz posibilidad de poder escuchar cada año en Barcelona varias de las mejores obras del género.

Mackerras y la English Chamber ofrecieron al día siguiente un tercer concierto, que podríamos llamar *de orquesta*, en el que ambos reafirmaron cualidades ya conocidas: un excelente nivel, en el caso del conjunto inglés, y un discutible enfoque estilístico, dentro de una indudable categoría, en el de Sir Charles. Abrió el programa una exquisita y refinada versión de la hermosa **Serenata para cuerdas**, de Dvorak, tocada con el recogimiento expresivo propio de un divertimento vienés; aun cuando la interpretación resultó válida y, desde luego, muy bella, se echó de menos la típica impronta eslava de Dvorak. El **Tercer Concierto para piano y orquesta**, de Beethoven, ejecutado a continuación, fue en general la pieza más lograda y coherente del programa. Aunque el primer «tutti» orquestal fue presentado por Mackerras como si perteneciera a un concierto de

Mozart, la entrada del piano cambió el panorama y contribuyó a centrar estilísticamente la obra. En efecto, el pianista Murray Perahia nos dio en esta ocasión una versión muy bonita y adecuada del bello **Concierto en Do menor**, en el que combinó juventud, energía, impulso motor y suficiente contraste dinámico, siempre dentro del marco aún clásico y, por tanto, contenido en el que la pieza está concebida. En definitiva, el joven pianista captó muy bien el romanticismo precoz que, en nuestra opinión, es la esencia de la obra, y desarrolló su labor en una línea de impecable fraseo y sana naturalidad, aunque no infalible en cuanto a mecanismo. Mackerras *no tuvo más remedio* que seguir la ardorosa interpretación del solista e incrementó la robustez de las intervenciones orquestales.

La **Sinfonía núm. 39** de Mozart, que cerraba el programa, vino a defraudar un poco la lógica expectativa acerca de la idoneidad de Mackerras en este repertorio. Y es que la **Sinfonía en Mi bemol** —al igual que el **Requiem**— se sitúa demasiado cerca del Romanticismo para la sensibilidad del maestro inglés. El resultado en este caso fue, con todo, algo extraño e irregular. Señalaríamos como lo más destacable los dos movimientos centrales, en una bella línea clásica; los tiempos extremos, en cambio, resultaron poco defendibles, especialmente el primero: tras una introducción disparatadamente rápida e intrascendente, Mackerras atacó el «Allegro» con demasiada densidad orquestal, sin la debida transparencia, cargando de una forma poco airosa el sonido de las trompas, con la consiguiente pesadez de líneas. Una versión, en fin, poco acertada, increíble en un director de la talla de Sir Charles, del que tantas veladas memorables recordamos en Barcelona en los últimos años.

## BRUSELAS

(Bélgica)

### NUEVA OPERA BELGA: «LA PASSION DE GILLES»

Por Nicolas Koch-Martin

Mucho público en el Auditorium de la Radio-Televisión belga francesa en Bruselas para escuchar la primera audición de un fragmento de la ópera **La Passion de Gilles**, del compositor de Lieja, Philippe Boesmans. Esta obra se representará en su totalidad en octubre del presente año en la Opera Nacional. La Nouvel Orchestre Symphonique de la ópera «La Monnaie» ha ofrecido esta creación mundial bajo la dirección de Pierre Bartholomé.

Se trata de un largo dúo entre Gilles-de-Rais, joven mariscal francés y compañero de Juana de Arco en sus combates victoriosos contra los ingleses durante los años 1429-30. Según la tradición, el fogoso Gilles, doce años mayor que Juana, habría amado a la heroína mientras que la libertadora de Francia habría tenido para él sólo «una gran admiración». Juana canta en un momento de la obra: «*Blasfemas como un niño*» y Gilles responde: «*Dios no está con nosotros, hemos sido traicionados. Si tu eres derrotada, yo pierdo todo. Con tus victorias he sido el más feliz de los hombres*». Y Juana responde: «*No te he quitado los ojos de encima durante tus cabalgadas. Tu violencia me quema y me hiela*». Gilles exclama entonces: «*¡Mi dulce amiga!*», y Juana concluye: «*Dios nos amaba. Sabe, Gilles, que no nos volveremos a ver más sobre la tierra*». Después de esto, la desesperación y la cólera de Gilles explotan.

Este penetrante dúo es acompañado con una música dulce y misteriosa al mismo tiempo. Sin embargo, el soldado Gilles la lleva el apasionamiento y la orquesta desencadena una gran riqueza expresiva, con disonancias desesperadas; en este paroxismo, las dos voces se sumergen en varias ocasiones bajo el sonido orquestal, defecto que será seguramente remediado en la versión escénica definitiva.

La soprano americana Carole Farley, voz pura de una sobriedad vibrante, hizo una «Juana» conmovedora, mientras que el barítono francés Gilbert Zalonghi interpretó un «Gilles» convincente, después de la declaración de su amor conmovedor. Digamos, asimismo, que la música es rigurosamente tonal, de una tensión extraordinaria. Recordemos que «Juana» no reaparecerá más (fue quemada en Rouen cuando aún no contaba diecinueve años). Gilles de Rais será también quemado en la hoguera en 1440 por «*crímenes de sangre*», y acusado, como Juana, de ser «*un hereje apóstata*». Este fragmento causó una fuerte impresión y fue largamente aplaudido.

En la primera parte, escuchamos una vez más la **Séptima Sinfonía**, de Beethoven, clásica de forma y romántica de expresión, en la cual Bartholomé ofreció una ejecución centelleante.

#### UN CONCIERTO DE LUTOSLAWSKI

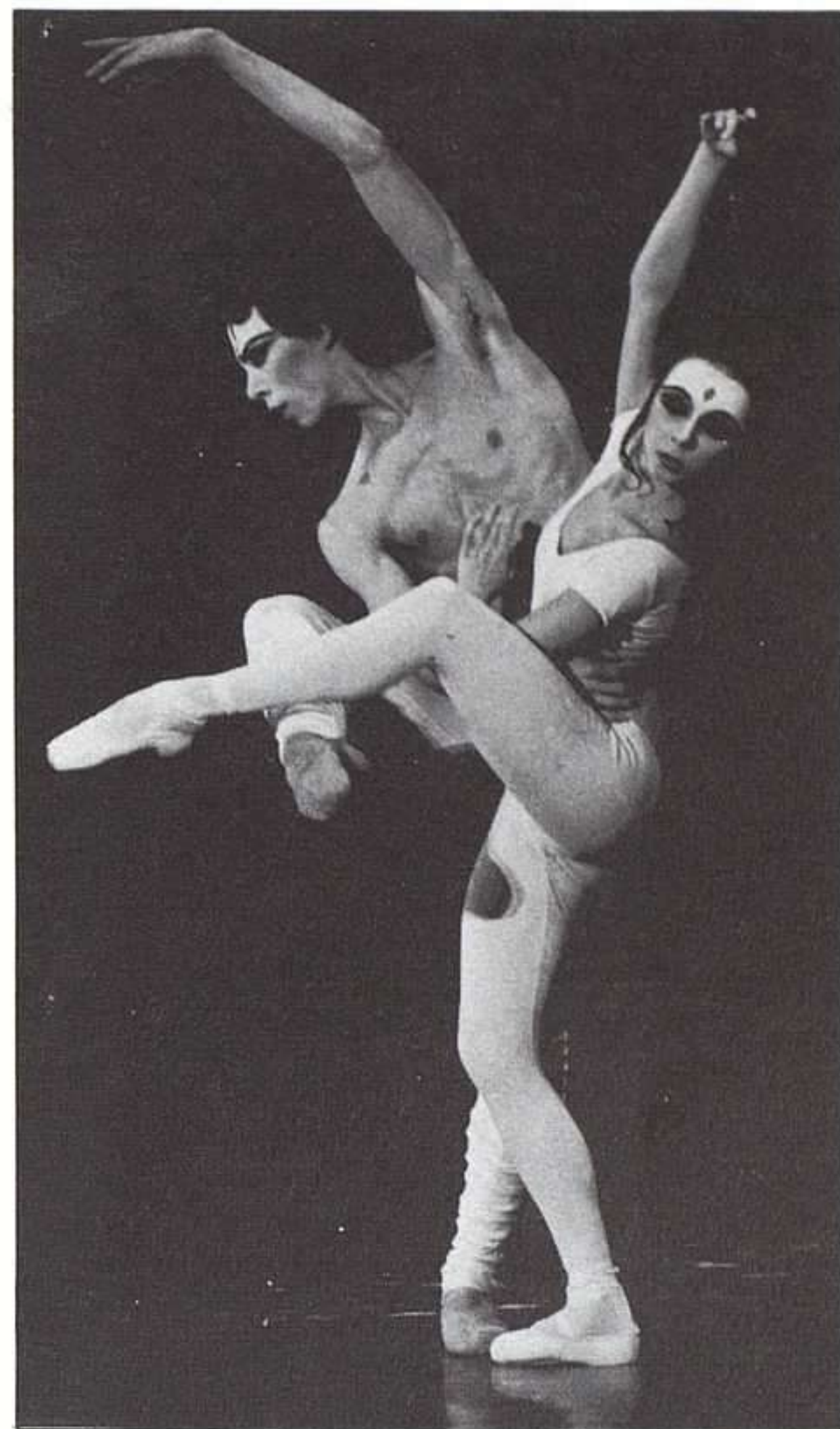
Una segunda novedad en Bélgica fue el **Concierto para violonchelo y orquesta**, del maestro polonés Witold Lutoslawski, (nacido en 1913), que consta de cuatro partes. Descubrimos en esta ocasión una obra muy original, que comienza con un largo solo de violonchelo que la orquesta interrumpe bruscamente para abrir los numerosos diálogos del solista con unos grupos instrumentales extraños y brillantes, que a su vez es interrumpido por otro grupo de instrumentos, o por «tuttis» estrepitosos, con estallidos de clarinetes, trombones y otros de la sección de viento, más los solistas de la cuerda, con efectos cómicos y un *duelo* entre el violonchelo y la percusión. La paz vuelve a la orquesta solamente al final del concierto.

Este es un concierto bromista y espiritual, de una sustancial riqueza de música por lo que pude escuchar. El violonchelista francés Gilbert Zalonghi alcanzó un gran éxito. De igual forma, Pierre Bartholomé, que dirigió la Orquesta «La Monnaie», dominó y dirigió a los 95 músicos con maestría.

#### «DIVINE», NUEVO BALLET DE BEJART

Marcia Haydée, directora-estrella del Ballet de Stuttgart, y Jorg Donn, estrella del Ballet del Siglo XX son, en la Opera Nacional «La Monnaie», los creadores de la 110 obra de Béjart. El título evoca la carrera de Greta Garbo, «vedette» de cine retirada después de treinta años de trabajo durante los cuales se la llamó «la Divina». Su retirada prematura sorprendió; encarnó a veinticinco heroínas pero nunca llegó a conocer el gran amor de su vida. Sin duda, ella tuvo razón al no querer envejecer sobre la pantalla y no empañar su imagen.

El ballet representa a Garbo en su palco, todavía bella. Consulta el espejo,



Patrice Touron y Catherine Sarrelangue.

se detiene y revive una vez más todos los papeles que interpretó: mujer mundana en **Gran Hotel**; la espía Mata-Hari; Marie Walewska, la condesa polaca que Napoleón amó; la Reina Cristina de Suecia; la esposa fiel en **La silla del diablo**; heroína rusa en **Ninotchka** y, en fin, **La dama de las camelias**, de Dumas hijo. Junto a «La Divina», un hombre joven y hermoso danza primero con ella, para después abandonarla. Y Garbo ve aparecer sus sucesivas encarnaciones. El hombre que la ama baila junto a ella en numerosas ocasiones (Jorg Donn). Estos bailes no son románticos, sino muy modernos: algunas veces muestran una fantasía que roza la gimnasia para obtener, en otros instantes, una intensa emoción.

#### SOLIDEZ DE MOVIMIENTOS

Es un ballet hermoso, de una sustancial solidez de movimientos elaborados y de contorsiones físicas ejecutadas con la más grande de las virtuosidades por los dos solistas. La música de las siete películas habría ganado de ser emitidas con menos intensidad, habiendo sido preferible también que los textos ingleses hubieran sido traducidos. El público, degustó con placer esta dosis masiva de virtuosidad coreográfica por dos de los más grandes bailarines que existen actualmente, los cuales están en un continuo movimiento, casi sin interrup-

ción. Saludaron el ballet unos aplausos interminables dedicados tanto a Maurice Béjart como al resto de los creadores.

La representación de **Divine** fue precedida por otra creación: **Variación y fuga sobre un tema de Haendel**, con música de J. Brahms. La coreografía fue muy satisfactoria, con solos de cuatro bailarines del ballet que danzaron conjuntamente al final. Interpretó la música al piano Peter Kubik.

La velada que comentamos terminó con la reaparición de **Bhakti**, ballet de 45 minutos en tres partes, basado en episodios del **Ramayana**, libro sagrado de la religión hinduista. Vemos los amores de Rama, reencarnación del dios Vishnu con la bella Sita, símbolo de la pureza. Después Krishna toma otra figura humana que la de Vishnu. Krishna es joven y hermoso, tocador de flauta, y seduce a la joven Radha. En el tercer cuadro, el dios Shiva, divinidad de la destrucción y la danza, toma por esposa a Shakti, que es su misma energía vital. Recordemos que la trinidad hindú comprende a Brama (el dios creador), Vishnu y Shiva.

#### UNA CREACION FASCINANTE

**Bhakti** es una auténtica obra maestra y ha tenido una enorme repercusión a nivel mundial. La danza es en esta ocasión verdaderamente divina, tan divina como el mismo sujeto al que representa. La música es tan envolvente que actúa como una droga; es profundamente melódica y plena de significación, una música que es quizás tan prehistórica y milenaria como las leyendas que evoca. El público quedó fascinado por el desarrollo lento, solemne e impresionante de estas tres leyendas divinas, escritas a partir del siglo XI a. de J. C. El vestuario fue blanco, muy simple, excepto en el caso de dioses y diosas que iban ricamente ataviados.

En el escenario, Patrice Tournon encarnaba a «Rama» y Catherine Sarrelanque a «Sita», rodeados por una quincena de bailarines. En el segundo cuadro, «Krishna» es revivido por Christian Poggioli y su esposa «Radha» por Rita Poel-

voorde; un «adorador» y nueve niñas les acompañan. En el tercer cuadro, el dios «Shiva» fue interpretado por Marco Barriell y Shonach Mirk fue su esposa «Shakti». Tanto danzas como música fueron interpretadas con lentitud y solemnidad litúrgicas. Para terminar, los bailarines ejecutaron la danza ritual **Kathaka**, del norte de la India, seguida de la danza rápida **Takhatha**. El público aplaudió este ballet indio durante veinte minutos. Fue el despertar del largo y feliz sueño indio.

## VIENA

(Austria)

# KARAJAN HIZO CAPITULAR A LA FILARMONICA

Por Gerardo Antonio Leyser

La guerra ha terminado. Callaron los violines de la discordia y todo volvió a ser *pura felicidad musical* en esa parte del *imperio musical* del maestro denominada Orquesta Filarmónica de Berlín, parte que, si bien desempeña un papel importante en el acontecer musical del mismo, no es totalmente irremplazable, tal como los recientes acontecimientos han demostrado. Como siempre suele ocurrir en estos casos, el asunto no es

sençillo y abarca simultáneamente varios factores, aunque en apariencia todo lo sucedido giró en torno de una sola persona: la clarinetista Sabine Meyer.

Al quedar vacante un atril entre los clarinetes de la famosa orquesta, nadie pensó que un miembro femenino podría aspirar al mismo. ¿Nadie? Nadie, salvo Herbert von Karajan, director titular y vitalicio de la orquesta, quien decidió que sólo Sabine Meyer reunía las cualidades necesarias. Pero resulta que la Filarmónica de Berlín es un bastión masculino, un *club* de caballeros en las filas del cual una dama no está nada bien vista (y ello a pesar de actuar una violinista, en sus filas, desde hace un par de meses). La Filarmónica de Berlín comparte esta discutible tradición con su colega, la Filarmónica de Viena.

#### LA IRA DE KARAJAN

Los argumentos empleados en defensa de este estado de cosas no son exactamente sólidos y van desde el consabido tema de la maternidad hasta el



Herbert Von Karajan.

muy poco serio argumento de que «una mujer no sería capaz de soportar las penurias de las múltiples giras realizadas por la orquesta» (ésta es una cita de

## IV CURSO DE INTERPRETACION DE MUSICA IBERICA ANTIGUA PARA ORGANO A CARGO DE JOSEP M. MAS I BONET,

Profesor Superior de Organo, especialista en música ibérica (Barcelona)

Del 18 al 26 de julio de 1983 tendrá lugar en los órganos barrocos de Torredembarra y Montblanc (Prov. de Tarragona) el IV curso de música ibérica para tecla, en el cual se analizarán obras de Cabezón, Aguilera de Heredia y Correa de Arauxo, Bruna y Cabanilles. Se discutirán los principales temas relativos a la interpretación histórica de dicha música (ornamentación, registración, articulación, ritmo, etc.).

El curso se terminará con un recital de órgano a cargo de los participantes.

Solicitar informaciones y programas a M. Mas

Apartado 531, REUS (Tarragona). Tel. (977) 30 57 65

un integrante de la Filarmónica de Viena). Esta particularidad no es la única común entre las dos orquestas: ambas comparten el honor de pertenecer al rango de las mejores orquestas del mundo y ambas son las únicas orquestas que Herbert von Karajan aún dirige, y además se reparten el honor (muy bien remunerado) de producir el sonido para las grabaciones del maestro. Y aquí nos acercamos a lo que probablemente sea el principal motivo de las desavenencias aparentemente suscitadas por el nombramiento de la clarinetista Sabine Meyer. Al oponerse con tanta vehemencia a este nombramiento, la orquesta no sólo provocó la ira de von Karajan, sino también la de Peter Girth, administrador de la orquesta. Y aquí hace su aparición la

za no tardaron en provocar amplias especulaciones en Viena. En juego estaban, en primer lugar, los festivales salzburgueses de Pascua y Pentecostés, que son llevados a cabo anualmente bajo la dirección musical y artística de von Karajan, con la participación exclusiva de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Pero de mayor importancia resultaban los múltiples proyectos discográficos y rítmicos que automáticamente quedarían suspendidos de no hallarse una solución. Y nadie en la capital austriaca dudaba de que en tal caso sería la Orquesta Filarmónica de Viena quien vendría a colmar este vacío, y la prensa vienesa publicaba artículos en los cuales se anunciaba la probable actuación de la Filarmónica de Viena en Salzburgo, para

claraba un portavoz de la orquesta. Pero nadie duda de que los verdaderos motivos de esta capitulación han sido motivos de índole práctica. Ya al ser redactada esta nota, la Orquesta Filarmónica de Berlín ha reanudado sus muy lucrativas actividades discográficas bajo la dirección de Herbert von Karajan, realizando una grabación del **Doble concierto para violín y violonchelo, Op. 102**, de Brahms, con la actuación de la joven violinista alemana Anne Sophie Mutter (no fue posible averiguar el nombre del violonchelista). Los integrantes de esta orquesta son los mejor remunerados del mundo, y ello gracias a la multiplicidad de negocios secundarios realizados. Estos, por cierto, no sólo incluyen grabaciones bajo la dirección de von Karajan. Pero las leyes del mercado son inexorables, y tan elevado nivel de ingresos sería impensable sin la participación de Karajan y de su imperio musical, que incluye una compañía cinematográfica que realiza producciones fílmicas de ópera y conciertos.

#### LLEGO LA NORMALIDAD

Es cierto que estas *leyes del mercado* corresponden en gran parte a la comercialización de productos de indiscutible calidad musical y artística y sería muy mezquino desconocer el muy valioso aporte realizado en este sector por el director y su orquesta. No era de esperar que una actividad artística iniciada en el año 1955 (en el que Karajan fue nombrado director vitalicio de la Orquesta Filarmónica de Berlín) quedase tan bruscamente interrumpida. No obstante, esta fue la crisis más grave surgida entre Karajan y la Orquesta, y como tal no quedará totalmente sin secuelas. En primer lugar, parecería haber quedado definitivamente abierto el camino para que, poco a poco, vayan ingresando otras mujeres a la orquesta. Otra secuela será la no renovación del contrato del señor Peter Girth cuando éste concluya en el año 1985. Pero, fuera de ello, todo parece haber vuelto definitivamente a la normalidad. Karajan irá a Salzburgo con su orquesta y festejará en ésta, su ciudad natal, sus 75 años, que cumplirá el 5 de abril. A comienzos de mayo vendrá a Viena para participar en el Festival Brahms, organizado por la Sociedad de Amigos de la Música en Viena, de la que es director artístico (igualmente) vitalicio. En el marco de este Festival, que se iniciará el día 17 de abril y que durará hasta el 13 de marzo, y en el cual se ofrecerán en diecisiete conciertos una selección de las más importantes obras del maestro hamburgués y vienes por adopción, Karajan dirigirá las cuatro **Sinfonías** al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín (Cuarta y Segunda el 2 de mayo, Tercer y Primer el 3 de mayo) y dos veces el **Requiem Alemán, Op. 45**, al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena y el coro Singverein, de la Sociedad de Amigos de la Música, actuando los solistas Barbara Hendricks y José van Dam (7 y 8 de mayo). Quisiera esperar a dicha oportunidad para poder dedicarla a comentar ciertos aspectos de la personalidad artística de Herbert von Karajan.



Herbert Von Karajan y Anne-Sophie Mutter: rompieron el machismo del imperio musical.

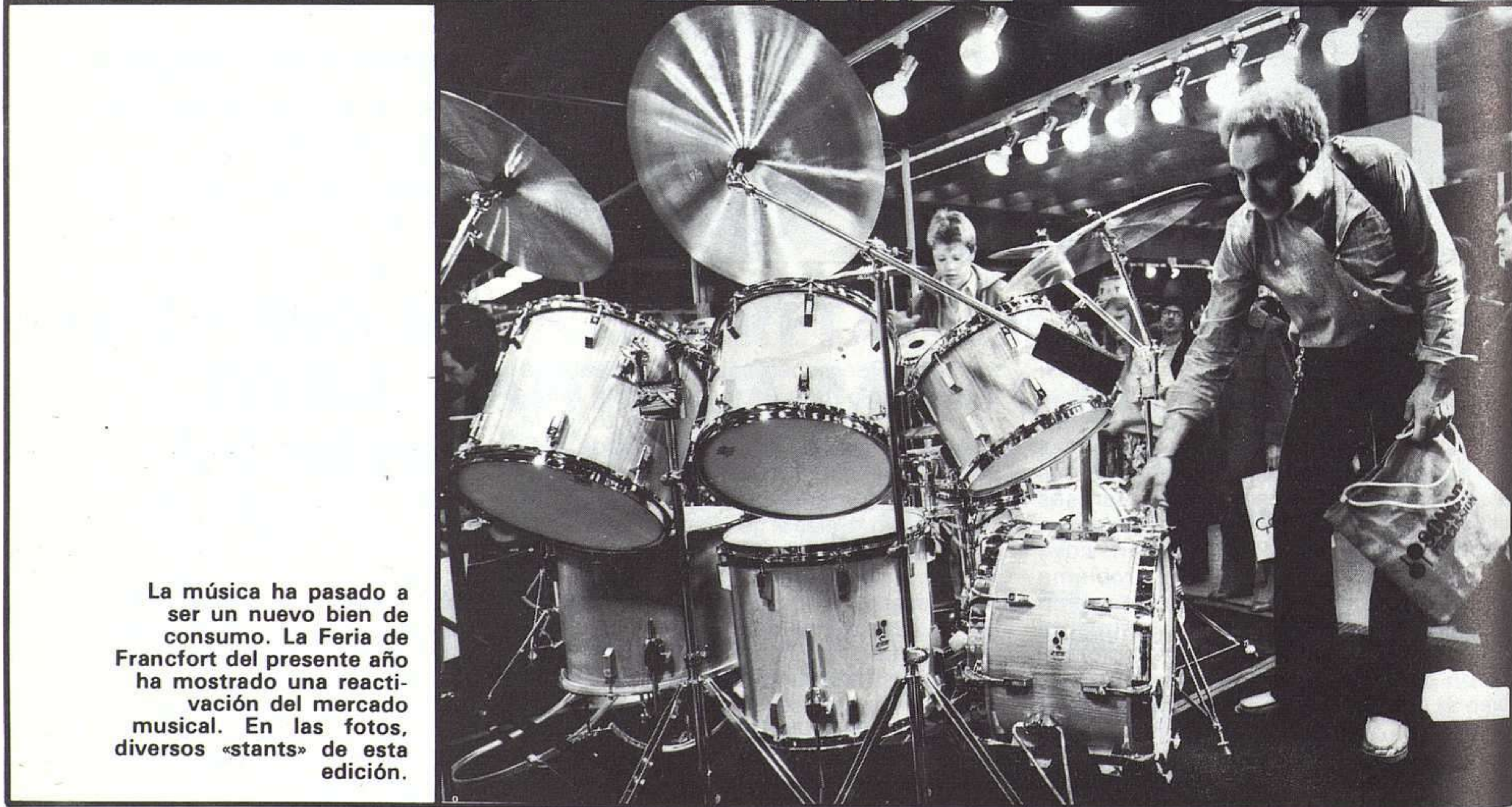
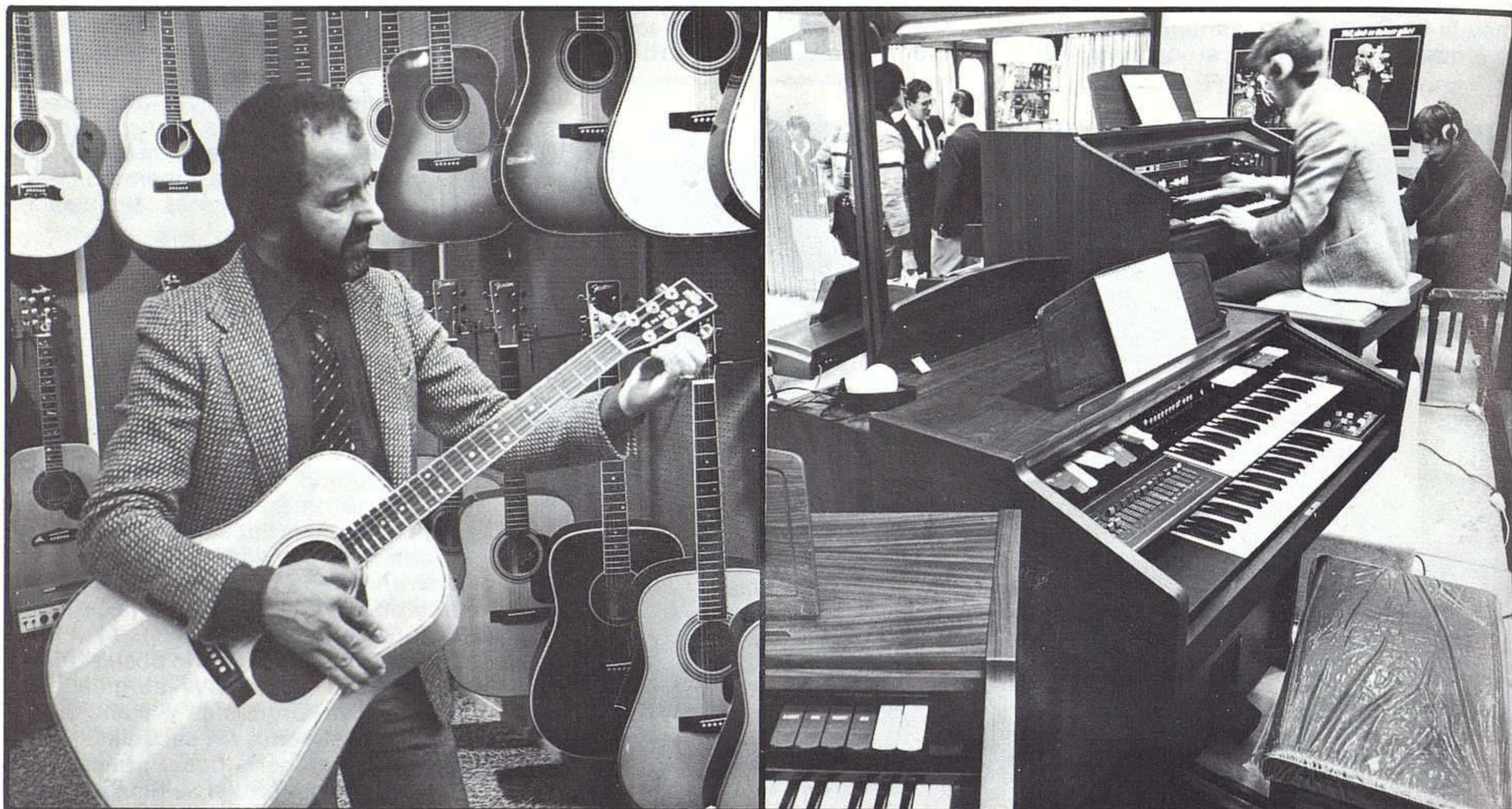
otra figura clave de los acontecimientos, porque si bien es verdad que el Girth goza de la confianza y del apoyo incondicionales del director vitalicio, no goza del beneplácito de los músicos, quienes le reprochan el representar los intereses del maestro y no, tal como debería ser, los de la orquesta. Para Karajan, cuya pertinacia es ya legendaria, el problema no ofrecía mayores alternativas: o bien la orquesta aceptaba el nombramiento de la clarinetista a quien le sería otorgado un contrato a prueba por un año, o bien él limitaría sus actuaciones al mínimo exigible por su contrato con la ciudad de Berlín, esto es, unos pocos conciertos extraordinarios y de abono por temporada.

Las repercusiones de esta amena-

Pascua y Pentecostés. La última palabra al respecto habría de tenerla Lorin Maazel, quien, en su calidad de director de la Opera del Estado de Viena, decide respecto de la disponibilidad de su orquesta en plena temporada (los Festivales de Verano en Salzburgo tienen lugar durante el receso veraniego de la Opera de Viena). La presión ejercida mediante esta alternativa sobre la Filarmónica de Berlín fue demasiado fuerte: tras Salzburgo, vendrían las grabaciones y producciones cinematográficas y las pérdidas económicas serían inmensas. La capitulación de la Orquesta Filarmónica de Berlín frente a su viejo director vitalicio fue repentina y silenciosa. Los motivos que se adujeron fueron de índole artística: «*Primero la música; luego, solucionaremos los conflictos secundarios*», de-

# Feria de la Música de Francfort.

## EL MERCADO RECUPERO



La música ha pasado a ser un nuevo bien de consumo. La Feria de Francfort del presente año ha mostrado una reactivación del mercado musical. En las fotos, diversos «stands» de esta edición.

# U «COMPAS»



Nuevamente, la Feria de la Música de Francfort ha constituido un gran éxito tanto de expositores como de público. Más de 38.000 visitantes de setenta países suponen un creciente interés por la Feria, debido, en una gran parte, al amplio espectro de la oferta ofrecido y a una relación calidad-precio ajustada.

La música ha pasado a ser ya un «medio de vida», en palabras de Egdar Krapp, organista y celista que obtuvo el premio de la música en esta ocasión. Su significación como entretenimiento para las horas de ocio sólo se ve afectada en cierto grado por las oscilaciones coyunturales, sobre todo en aquellos países donde la población dispone cada vez de más tiempo libre. De estos países se registró también el mayor número de visitantes a la Feria: todos los de Europa Occidental, Estados Unidos, Japón, Israel, Canadá, Australia y Africa del Sur.

El interés de los entendidos fue tan amplio como la extensa oferta presentada. Bien es cierto que la mayor demanda va dirigida a instrumentos electrónicos de teclas y a los componentes electrónicos para orquestas, pero también la cifra de fabricantes de instrumentos mecánicos, —instrumentos de teclas, de arco, de viento o punteados, baterías, armónicas, música, productos de editoriales o accesorios de música— estaban conformes con sus negocios de forma que, según los organizadores, un 85 por ciento de los expositores se encontraron satisfechos.

Por grupos de expositores, las características especiales son las siguientes:

En el ámbito de instrumentos de teclas, a la constante demanda de instrumentos de calidad a un precio razonable, y de pianos valiosos, vino a añadirse un creciente interés por especialidades (por ejemplo, instrumentos que tocan en tonos particularmente bajos). Los deseos cada vez más individuales de los compradores, procuran satisfacerlos los fabricantes de pianos con una más extensa selección de maderas y de modelos, e incluso con materiales totalmente nuevos (vidrio acrílico colorado).

Para los fabricantes de instrumentos de arco, la Feria de Francfort resultó animada y les proporcionó buenos negocios. Se aprecia claramente una predilección por instrumentos de artesanía. Paralelamente, se registró con atención el interés dedicado por los visitantes a la exposición especial «Arte de la construcción de violines».

En cuanto a guitarras, la oferta es tan extensa, que aparte de la calidad, la buena fabricación y el precio, tanto en guitarras acústicas como eléctricas, son también necesarias otras buenas condiciones, si se quiere tener éxito en el mercado. Una exhibición especial de la Escuela Madrileña de constructores de guitarras aportó interesantes detalles y contribuyó a una información más especializada y fundamentada sobre este popular instrumento.

Los instrumentos de viento en madera parecen atravesar una especial y favorable coyuntura entre los pequeños instrumentos, siendo preferidos por aquéllos que van llegando a la música para practicarla por afición. Esta rama, ya de por sí con bastante demanda, registró numerosos pedidos en Francfort. En cuanto a los instrumentos de viento en metal, la demanda se resiente a escala mundial del creciente costo de las materias primas.

Los instrumentos para batería siguen disfrutando de una coyuntura relativamente favorable, ya se trate de baterías para profesionales, de la cada vez mayor oferta de los llamados «Folk-Drums» o de los instrumentos llamados «Orff».

Los pequeños instrumentos de música clásicos de países y culturas extraños van ganando adeptos entre los jóvenes músicos. El deseo de poder reproducir esta música en su original, dio impulso a la oferta de fabricantes del Sureste asiático y de América del Sur.

Amplia y variada como nunca fue en la Feria de Francfort la oferta de instrumentos electrónicos de música. En los órganos para el hogar dominaron los pequeños (portátiles) modelos, los «Keyboards» y los «Synthesizer». La dirección a seguir está aquí marcada por una técnica ultramoderna y por las posibilidades de conectar a «Interfaces», lo que hace presagiar unas relaciones todavía más estrechas con la moderna técnica de ordenadores. Mucho interés se dedica asimismo al «equipamiento», que permite mayores efectos ópticos. En este aspecto, los fabricantes que tienen en cuenta en su producción los deseos individuales registran un éxito particular.

Gran interés registraron también los accesorios, imprescindibles y embellecedores, desde cintas folklóricas para guitarra hasta metrónomos electrónicos. Complementaban la oferta y eran muy pedidos, artículos de «software» para instalaciones de procesamiento de datos y otros productos para la industria y el comercio, y también computadoras de notas para editoriales.

Buenos negocios hicieron también las casas editoras de música con su extensa oferta en notas y literatura para músicos profesionales y aficionados. Las escuelas de música, y otra literatura pedagógica musical, experimentaron una fresca brisa. Las «ayudas para iniciarse en la música» han aumentado, y al ser más fáciles los primeros pasos, se encuentra también más fácilmente el camino hacia la compra de un instrumento. La Feria de la Música permite asimismo un mayor intercambio de experiencias entre editores, fabricantes y visitantes, en especial pedagogos de música, lo que contribuye a un enriquecimiento de los surtidos.

La participación española en la Feria ha sido elevada, con casi una veintena de expositores entre los que cabría mencionar a Enrique Keller S.A., José Ramírez, Miguel Angel S.L., Acoustic, Sinmarc, Manufacturas Alhambra, etc. La próxima edición de la Feria de la Música tendrá lugar en Francfort del 4 al 8 de febrero de 1984.





## UN CLUB CREADO PARA CUBRIR TODAS LAS NECESIDADES DEL DISCOFILO ESPAÑOL

### 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, concursos, 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.
- Asesoramiento 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 y crédito para financiar sus compras discográficas y bibliográficas.
- 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 (Tif. -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.)

## ASTURIAS

### CREADO EL CORO DE LA FUNDACION «PRINCIPADO DE ASTURIAS»

Ya han comenzado los ensayos, con más de cien integrantes, del recientemente creado Coro de la Fundación «Principado de Asturias», que cuenta con el profesor Gutiérrez Arias como director titular y con el maestro López Cobos como asesor y director honorífico.

El nacimiento de este Coro supone, al mismo tiempo, la puesta en funcionamiento de la sección musical de la Fundación «Principado de Asturias», institución de reconocido prestigio científico y cultural de la que es Presidente de Honor S.A.R. el Príncipe de Asturias y que anualmente viene otorgando los Premios que llevan el nombre del Heredero de la Corona de España.

El Coro de la Fundación «Principado de Asturias», a excepción de su director, tiene carácter «amateur», pero ello no implica, de ninguna manera, la falta de recursos, ya que la Fundación proporciona a la agrupación coral ahora creada toda la infraestructura orgánica y musical necesaria para el perfecto desarrollo de su importante cometido.

La creación de este Coro se inserta en el marco de la fecunda tradición polifónica asturiana y servirá de embajada ante España y ante la comunidad de naciones de lengua española no sólo del excepcional nivel de la música coral de Asturias, sino también de otras regiones españolas. En su repertorio se incluyen, además, diversas obras del Renacimiento y el Barroco.

Dentro de las actividades del propio Coro, la Fundación «Principado de Asturias» orienta sus esfuerzos, en primer lugar, hacia el patrimonio coral de la región asturiana, iniciando la edición de las más representativas obras del repertorio asturiano que serán enviadas a distintos Coros, tanto nacionales como extranjeros. Con ello, la Fundación pretende que estas obras, en su mayor parte manuscritas, sean interpretadas no sólo por los Coros asturianos, sino también por otros relevantes

Coros que conocerán y divulgarán la música de Asturias por todo el mundo.

Se gestionará, asimismo, la colaboración de los más prestigiosos compositores asturianos y españoles para la creación de nuevas obras y la Fundación «Principado de Asturias» alentará también el encuentro entre músicos asturianos y aquellos músicos nacionales y extranjeros cuyas ponencias puedan resultar beneficiosas para el conjunto de la cultura musical de Asturias.

La presentación oficial del Coro de la Fundación «Principado de Asturias» tendrá lugar el próximo otoño en el transcurso del solemne acto de entrega de los Premios «Príncipe de Asturias».—I.

## BILBAO

### ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

La Orquesta Sinfónica de Euskadi fue dirigida en el Teatro Campos Elíseos por Odón Alonso, primer director invitado por dicha agrupación, en un concierto en el que también intervino la Coral Iradier, de Vitoria, que dirige Emilio Ipinza.

Un programa muy del agrado del público, interpretando en primer lugar la **Sinfonía en Re mayor («Haffner»)**, de Mozart, que tuvo una versión fina y delicada, ajustada a las formas sinfónicas que conduce al estilo de la madurez de Haydn, y que suscitan algunas cuestiones de solución no fácil, pero que el director Odón Alonso supo resolver favorablemente, dando luminosidad y frescura así como refinamiento a la obra.

Después, **La Gallia (Lamentación)**, de Ch. Gounod,

obra ésta emotiva, con gradaciones bien perfiladas, y servida con bastante compenetración entre coral y orquesta, destacando con su bella voz la solista Ana Higuera.

**Eusko Irudiak** (cuadros vascos), de J. Guridi, con sus tres motivos: «Molto-Tranquilo», «Vivace», y el «Tiempo de ezpata dantza» (allegro), tuvo momentos de gran ambiente y muy animados con el «Boga, Boga» y «Ator, Ator», aunque con algún pequeño descuido en las entradas. El resto estuvo a una buena altura, mostrando la Coral Iradier una buena preparación. La segunda parte estuvo dedicada a la **Sinfonía núm. 5, en Mi menor, Op. 64**, de Tschaikowsky, que tuvo una versión brillante, destacando sobre todo el metal y apreciándose la mejoría de la orquesta que Odón Alonso dirigió en todo momento con seguridad y firmeza.

La Orquesta Sinfónica de Euskadi va consolidando su posición y puesta a punto desde que se constituyó en junio de 1982. El concierto ofrecido el pasado mes de febrero, en el Teatro Campos Eliseos, con un programa compuesto por obras de Schubert, Iturralde y Beethoven, obtuvo una excelente acogida.

**Rosamunda**, (obertura), de Schubert, tuvo un desarrollo de exquisita calidad, imprimida por el director invitado en esta ocasión, Jacques Bodmer. En cuanto a la obra de J.L. Iturralde, **Cuatro escenas Vascas**, no ha satisfecho en términos generales, con su alegre música, propia de un pueblo en fiestas, contrastada con la tranquilidad del campo en la segunda escena, para volver a golpear rítmicamente las makilas y terminar con la romería en la ermita, de gran algarabía.

Por último, la **Sinfonía núm. 6, en Fa mayor, «Pastoral»**, de Beethoven, versión muy hermosa y lírica, en el primer movimiento; en el segundo «escena junto al arroyo», tuvo gran transparencia y finura en la cuerda para traducir los delicados contrapuntos.



López Cobos dirigiendo en un ensayo al Coro de la Fundación «Principado de Asturias».

La versión global fue buena, el final de la «tormenta» y la transición al «allegretto»; bien aquí la flauta, clarinete y trompa.

## SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BILBAO

La English Chamber Orchestra ha actuado por segunda vez para la Sociedad Filarmónica de Bilbao y en este caso el escenario ha sido el Teatro Campos Elíseos, con lleno total. En la **Serenata de cuerda**, de Dvorak, la orquesta nos mostró la capacidad instrumental del autor elaborando una interpretación correcta. En el **Concierto para piano y orquesta núm. 3, en Do menor, Op. 37**, de Beethoven, la orquesta y el pianista Murray Perahia dejaron bien patentes la expresión de sentimientos íntimos característicos del autor.

En la segunda parte se interpretó la **Sinfonía núm. 39, en Mi bemol mayor, K.V. 543**, de Mozart, versión correcta con una sonoridad muy regulada y precisa. Bien el director Sir Charles Mackerras.

Recital de piano por Michel Beroff, con obras de Schumann, Debussy y Prokofiev. Las **Escenas Infantiles, Op. 15**, de Schumann contaron con una versión delicada; las **Imágenes**, de Debussy, fueron tratadas con gran efecto, evocando lo evanescente y lo intangible; la **Sonata núm. 2**, de Prokofiev, fue interpretada con buena técnica por el pianista quien señaló bien los movimientos tal como requiere la obra. En términos generales, aceptable concierto.

Sesión de Música de Cámara, por el Quinteto Español, formado por solistas de la ORTVE, creado en 1965 y que está compuesto por Hermes Kriales (violín primero), María del Carmen Montes (violín segundo), Pablo Ceballos (viola), Enrique Correa (violoncello) y José Tordesillas (piano). En el programa, **La Oración del Torero**, de Turina, de breve argumento, pero con una interpretación de ternura, nostalgia, ensueño, alcanzando ideal reflejo y máxima pureza. Asimismo, se interpretó una buena versión del **Cuarteto de cuerdas núm. 17**, de Villa-Lobos. Finalmente, **Quinteto en Fa menor, Op. 34**, donde estos excelentes artistas nos mostraron su virtuosismo, compenetración y una expresión llena de fuerza, consiguiendo

en términos generales una sesión brillante que el público ovacionó con entusiasmo. Fuera de programa, obsequiaron con el «scherzo» del **Quinteto**, de Dvorak.

Sesión de Música de Cámara en La Sociedad Filarmónica, a cargo del Cuarteto Smetana, de Praga, compuesto por Jiri Novak, violín primero; Lubomir Kosticky, violín segundo; Milán Skampa, viola, y Antonin Kohout, violoncello.

En el programa, tres **Cuartetos**, de F. Schubert, B. Smetana, y A. Dvorak. El **Cuarteto en Mi bemol mayor, Op. 125, núm. 1, D. 87**, de Schubert, es un ejemplo típico de una nueva sonoridad en la música de cámara y en él a los cuatro artistas se les ve muy conjuntados y con sonidos de calidad; sin embargo, en el **Cuarteto núm. 2, en Re menor**, de Smetana, no estuvieron tan brillantes ni acertados, quizá también por causa de que el violoncellista tuvo un contratiempo por defecto de alguna clavija que no ajustaba y, por tanto, no permitía la correcta afinación del instrumento, lo que motivó que tuviese que retirarse por un momento, para después, corregido el defecto, continuar la obra bien, pero como ya decimos, perdiendo esencia la interpretación.

Por el contrario, merece destacar el **Cuarteto en La bemol mayor, Op. 105**, de Dvorak, que fue expuesto con gran brillantez, demostrando los artistas estar en posesión de excelente técnica y gran musicalidad.

Con asistencia de numeroso público, se celebró un concierto de jazz a cargo del Trío Montoliú, que hace su presentación en esta sociedad y que está compuesto por Tete Montoliú (piano), Horacio Fumero (contrabajo) y Peer Wyboris (batería).

En la primera parte, Tete Montoliú al piano interpretó ininterrumpidamente por espacio de casi una hora, una decena de piezas, en las que se aprecia la gran imaginación de este gran pianista, poseedor de excelente técnica y un sentido rítmico extraordinario, dándonos la sensación de que parece deleitarse en la contemplación de la música que a cada instante sorprende y se sorprende con una idea inesperada, ante la súbita rebelión de unas manos que casi tocan por sí solas.

La segunda parte, en interpretación del trío, fue dedicada a obras de Duke

Ellington, John Coltrane, Thelonius Monk, Benny Golson, Charlie Parker y Tete Montoliú. El conjunto funcionó muy cohesionado, con exquisitez de líneas melódicas y armónicas, delicadeza con que batería y contrabajo establecen los tiempos y definen los temas de sus «blues», etc. Tan pronto tocaban en conjunto como intervenía en plan solista el batería o contrabajista, ambos con gran habilidad, para luego unirse el piano en el momento cumbre y necesario para expresar sus ideas.

Hubo flexibilidad y coordinación en las improvisaciones colectivas y buenos momentos en los solos, con un uso de los pedales del piano para efectos especiales que nos muestra Tete Montoliú.

## ORQUESTA SINFÓNICA DE BILBAO

En el séptimo concierto de la temporada, dicha orquesta nos ofreció dos obras, una de Mozart y otra de Brückner.

La primera fue el **Concierto núm. 7, en Re mayor, para violín y orquesta, K.V. 271 a**, cadenzas-George Enescu (primera vez), y actuó como solista, el violinista Varujan Cozighian, que actualmente figura como concertino de nuestra referida orquesta. En esta obra mozartiana, el violinista Cozighian, mostró un fraseo claro y sin prisas, (correr es el vicio más frecuente en la mayoría de los intérpretes de la música del salzburgués), dominio del arco principalmente en su mitad inferior, todo ello adornado de la inconfundible gracia y frescura mozartiana. La orquesta ha colaborado eficazmente para que esta obra haya resultado de una versión correcta. El solista, agradecido a las ovaciones, tuvo la gentileza de interpretar fuera del programa, un «Adagio» de Bach.

En la segunda parte, la **Cuarta Sinfonía, en Mi bemol mayor («Romántica»)**, de Brückner, tuvo una brillante versión, bajo la firme dirección de Charles Vanderzand.

Con lleno total en el Teatro Campos Elíseos, se celebró el octavo concierto de la temporada con arreglo al programa siguiente: **Pulcinella**, Suite para orquesta (versión 1949), de I. Stravinsky, y **Cuarta Sinfonía en Sol mayor**, para soprano y orquesta, de G. Mahler, siendo solista la soprano Mary Willens y

director Charles Vanderzand, quien hizo funcionar a la orquesta con el sonido adecuado, resaltando en los solos Varujan Cozighian (violín primero); Javier Bustamante (violín segundo); José Ramón Villa (viola); Ion-Alexandru Pascu (violoncello) y Boicu Boris (contrabajo).

En la segunda parte, se ofreció la alegre **Cuarta sinfonía en Sol mayor (1900)**, de Mahler. Solista, profesores y director fueron premiados con largas ovaciones.

Noveno concierto de la temporada donde se ofreció la **Sinfonía Española, para violín y orquesta Op. 21**, de Laló, escrita en 1875 para el célebre virtuoso español Pablo de Sarasate, amigo del compositor, quien la difundió por todo el mundo. Los cuatro movimientos de esta sinfonía, tuvieron en el solista polaco Jack Rothstein, de gran historial artístico, una magnífica interpretación por sus cualidades de gran virtuoso y condiciones precisas para ofrecer el gran concierto dado. Más tarde se interpretó un estreno en Bilbao del compositor español Miguel Angel Coria, **Falla Revisited**, que tuvo una interpretación aceptable. Por último, la **Tercera Sinfonía en Fa mayor, Op. 90**, de Brahms, cuya versión fue extraordinaria, destacando el tercer movimiento. El director Charles Vanderzand condujo a la orquesta con energía y seguridad, brillando a gran altura.

El décimo concierto comprende **Leyenda Vasca**, Poema sinfónico, de J. Guridi, cuya interpretación resultó un poco fría. El **Concierto en La menor, para violoncello y orquesta, Op. 129**, de Schumann, discurrió en sus respectivos movimientos de una forma correcta, pero sin llegar a una buena ligazón entre orquesta y solista, que en ésta ocasión fue el violoncellista Ion-Alexandru Pascu, quien demostró una excelente musicalidad y técnica, siendo actualmente el solista de la señalada orquesta. Y, finalmente, la obra de J.C. de Arriaga, **Sinfonía en Re mayor**, una de las últimas escritas por dicho autor. Aquí la orquesta discurrió por otro sentido, en tono favorable, quizá también porque la obra es más conocida por el director Urbano Ruiz Laorden, quien supo dar a cada movimiento su carácter: el «adagio» admirable; el «andante» de matices tranquilos, delicados; el «minueto» sencillo y gracioso, y el cuarto y último tiempo, inspirado y perfecto

de construcción, conteniendo acertadas combinaciones rítmicas, sonoridades brillantes y sobriedad en su instrumentación, con lo que coronó magníficamente la bella sinfonía de Arriaga.

## JOVENES INTERPRETES

Dentro del programa de jóvenes intérpretes que patrocina y organiza la Caja de Ahorros Vizcaína se presentó a una serie de artistas que bien merecen ser señalados. Empezamos por la joven pianista duranguesa Elena Orobio, que ha conseguido un señalado éxito por su actuación en el Salón de la Biblioteca Municipal. Interpretó un programa de gran interés: **Nueve variaciones sobre un minuetto de Jean-Pierre Dupont, KV 573**, de Mozart, y **Carnaval Op. 9**, de Schumann.

ACAL es una nueva agrupación formada por varios cantantes de cada cuerda, todos ellos con estudios superiores de música y canto, varios de ellos ganadores de concursos y certámenes y otros dedicados a la docencia, cuyo objetivo es satisfacer la ilusión por el canto de sus componentes e intentar agradar al aficionado amante de este género musical.

Ya han realizado actuaciones en diversos lugares varios componentes como la soprano María A. Rodríguez, el tenor José Luis Casado, el barítono Gerardo Seoane, acompañados al piano por la profesora Margarita Lorenzo Reizabal.

También se ha celebrado el IV Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil, organizado por la Dirección Provincial de Educación y Cultura de Vizcaya, interviniendo catorce coros en dos sesiones de sábado y domingo, siete coros en cada una. Fue una ocasión de convivencia con la música polifónica para grupos corales «amateurs», integrados por jóvenes de trece a veinticinco años.

## ORQUESTA DE ACORDEONES

Concierto de la Orquesta de Acordeones que dirige el maestro Loroño, y de la Agrupación Coral Jatorki, dirigida por Andoni Arregui.

Bastante público en el Teatro Campos Elíseos, y, tras la presentación de Patxi García, con la palabra fácil y amena que le caracteriza, dio

comienzo el espectáculo con la intervención de la Coral Jatorki, que presentó un programa de ocho canciones de J. Antxieta, T.L. de Victoria, Palestrina, J.A. Donostía, M. Ravel, E. Cossetto, Bello Portu y J. Ecurra. Dichas piezas, aun siendo breves, tuvieron diferentes motivos que la Coral Jatorki supo imprimir a cada una de ellas con su peculiaridad, como ha ocurrido con **Alduden Gizonik Ez**, de J.A. Donostía, que aun siendo breve, tiene su dificultad en la emisión de las voces; la obra de Cossetto gustó por su ritmo, así como **Oi Pello Pello**, (arr. de Ezkurrá), que quizá fue la más sobresaliente; pero, sin embargo, el **Soule**, de Bello Portu, estuvo un poco descuidado por algún desajuste. Pero en resumen, esta Coral tiene un buen director, Andoni Arregui, y, por tanto, esperamos y confiamos en la superación.

En la segunda parte, la Orquesta de Acordeones, bajo la dirección de Josu Loroño, interpretó: **Claro de Luna**, de Beethoven; **Va pensiero** (Nabuco), de Verdi; **Canción de Solvejgs**, de Grieg; **Ojos negros** (variaciones), de Anzaghi; **Rosas del sur** (vals) de Strauss; y **Gaztelu Zahar** (Fantasía), de Lazcano. ¿Qué podemos decir ya de este conjunto? Limitándonos a lo escuchado en esta ocasión, que han tenido una actuación correcta en las versiones de las piezas señaladas. Y, para final, intervinieron la Orquesta de Acordeones y la Coral Jatorki, para entre ambas agrupaciones, ofrecernos una buena versión de **Euskalerri Polita «Gora»**, de M. Egaña, y **Eusko Irudiak** —cuadros vascos— (danzazorzziko-presto), de Jesús Guridi. Imaginamos que no habrán tenido ocasión de grandes ensayos, pero les hemos visto bien conjuntados y dando a las obras esa gran emotividad que tiene la canción vasca y que el público premió con grandes aplausos, ante lo cual, y fuera de programa, interpretaron **Erromerian** y **Euskal-Erriko**, ésta última en memoria del recientemente fallecido Luis Morondo, director de la Coral de Pamplona.

## CONCIERTOS ARRIAGA

La sociedad Conciertos Arriaga presentó en el Salón del Banco de Bilbao al dúo Antonio Campos (violoncello) y Miguel Angel Samperio (piano). El programa estuvo

compuesto por la **Sonata en Mi menor**, de Vivaldi; la **Sonata para violoncello y piano**, de Samperio; **Canción Vasca**, de Samperio, estrenada en tal ocasión, y la **Sonata para piano y violoncello en Mi menor, Op. 38**, de Brahms. Escasa asistencia de público a un concierto que ha pasado sin pena ni gloria, si bien ha permitido apreciar en ambos artistas algunas buenas cualidades artísticas, siendo lo mejor (dentro de lo poco que cabe señalar) su versión de la **Sonata para piano y violoncello**, de Brahms.—JOSE URQUIJO.

## CANTABRIA

### CURSO DE INTERPRETACION PIANISTICA

Del 22 de agosto al 2 de septiembre se celebrará en Santander el segundo Curso de Interpretación Pianística de la Universidad Internacional «Menéndez y Pelayo», que, como en la edición de 1981, se lleva a cabo en colaboración con el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea».

La experiencia de este curso, que se alterna con la celebración del certamen —éste es bianual—, resultó hace dos años altamente positiva. Por un lado, se reforzó el vínculo entre el ámbito musical y el quehacer universitario. Por otro, se posibilitó la convivencia de una treintena de jóvenes pianistas que, en horarios de mañana y tarde, trabajaron y

participaron con intensidad en las clases entonces impartidas por Malcom Frager y Joaquín Soriano. Hay que señalar otro aspecto y es su carácter de *preconcurso*, puesto que los participantes seleccionados quedan automáticamente admitidos en la octava edición del «Paloma O'Shea», prevista para 1984.

Dirigido por Federico Sopeña, este año cuenta con el magisterio de dos relevantes figuras: Paul Badura Skoda, exponente espléndido del gran pianismo vienés, y Joaquín Achúcarro, cuya jerarquía es sobradamente conocida. Se cuenta, además, con la presencia de Manuel Clavero, que reunirá a los pianistas que deseen profundizar en la técnica del sonido, tan bien conocida por el admirable afinador.

### HOMENAJE A FEDERICO MOMPOU

Sigue el Ateneo santanderino manteniendo en su Sección de Música una línea en la que el contenido específico de sus actividades tiene preferencia y, por lo tanto, no cae en lo rutinario. Lo demuestra singularmente el emocionante homenaje rendido a Federico Mompou con motivo de su nonagésimo cumpleaños. Noventa años gozosamente vividos por el patriarca de la música española, estrechamente unido a nuestra ciudad a través del Concurso de Piano «Paloma O'Shea», donde su presencia es siempre recibida con cariño y admiración sin límites.

El Salón de Actos de la Fundación «Marcelino Botín» fue el ámbito íntimo donde se rindió el homenaje al conmovedor músico catalán y universal. Allí, Enrique Franco analizó la figura y la obra mompouniana, y Pedro Espi-

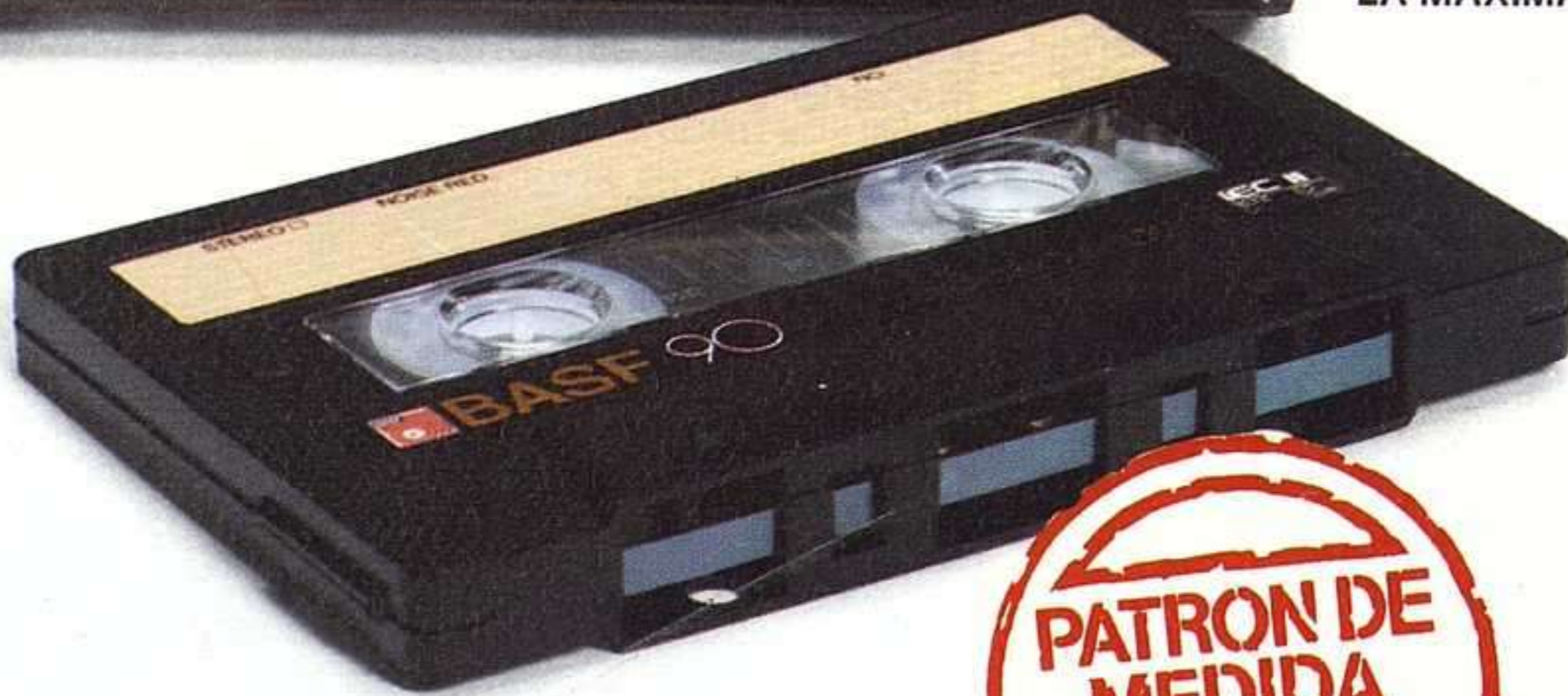


Homenaje a Mompou: de izquierda a derecha, Enrique Franco, Mompou, su esposa Carmen Bravo y el pianista Pedro Espinosa.

# Conozca por qué las demás cassettes deben intentar asemejarse a



# BASF



Si la Chromdioxid BASF es el patrón de medida internacional, según lo determinó la Comisión Internacional de Electrónica (IEC), la Chromdioxid Super es el máximo valor cromo, como lo atestiguan los diversos test realizados, con cassettes de distintas marcas, por prestigiosas Revistas especializadas.

Si le interesa esta información técnica, gustosamente se la remitiremos...

chromdioxid super II  
LA MAXIMA CALIDAD DEL PATRON DE MEDIDA



# BASF

lo más cerca del sonido perfecto!

**BASF Española S.A.** Paseo de Gracia, 99 - Barcelona-8  
De acuerdo con su ofrecimiento y sin compromiso alguno para mí,  
les agradeceré me remitan información técnica sobre las  
cintas Chromdioxid BASF y separatas de los tests realiza-  
dos sobre cassettes calidad cromo.  
D. .... n.º  
Calle .....  
Ciudad .....  
Dto. ....



nosa tocó espléndidamente los preciosos cuatro cuadernos de su **Música callada** y los tres **Paisajes**.

## CENTENARIO DE WAGNER

El Centenario de la muerte de Richard Wagner no ha pasado aquí desapercibido. Exactamente el 13 de febrero, los periódicos de Santander publicaban un aspecto, por poco conocido, no menos interesante. Y es que de aquí era Manuel Egusquiza, uno de los pocos representantes de la pintura simbolista en nuestro país, cuya amistad con el músico de Leipzig fue una especie de devoción mística.

Egusquiza nace, en el seno de una familia perteneciente a la alta burguesía, en 1845 y muere en 1915. Fue autor del grabado de Ricardo Wagner elegido como retrato oficial por Cosima Liszt. Este grabado, junto a otros motivos wagnerianos, como el «Santo Gral», «Kundry» o «Parsifal», se encuentran en el Museo Municipal de Bellas Artes.

Wagner ha sido el centro de atención por parte de la Fundación «Marcelino Botín», la cual ha dedicado un importante Ciclo de Conferencias que conjuntamente han dado una visión amplia del autor de **Tristán**.

Miguel Angel Samperio se ocupó del drama musical, explicó el concepto de la «Música del futuro», y se refirió al postwagnerismo. Ramón Barce abordó el tema ocupándose del wagnerismo desde el punto de vista dramático. Francis Pardo comentó algunos fragmentos operísticos. Antonio Gallego analizó la polémica «Wagner-Brahms». Daniel Vega estudió su encuadre histórico. Ignacio Manuel García la evolución de su tonalidad. Eduardo Pérez Maseda se refirió a la relación «Nietzsche-Wagner».

## ACTIVIDAD EN LOS AMIGOS DEL FESTIVAL

En el deseo de ocuparme de las distintas entidades con actividad continuada de conciertos, lo hago ahora con la Asociación de Amigos del Festival, cuyo nivel en su programación sigue manteniéndose alto. Este curso ha tenido sesiones del primer rango. Ha recibido al sensacional violinista Victor Tetra-kov. Goethe y Schubert fue el

programa desarrollado por Manuel Cid y Miguel Zanetti. Ekaterina Novistkaya hizo un espléndido recital de piano; otro lo dio Isidro Barrios, y todavía hay que destacar las dos sesiones del Cuarteto «Smetana».—**RICARDO HONTAÑÓN**.



## ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

El último concierto de la Orquesta Sinfónica de Euskadi fue dirigido por Jacques Bodmer. El maestro suizo-catalán no era nuevo en el escenario del Victoria Eugenia, de San Sebastián, porque el pasado mes de junio, en concierto de Cultura Musical, se presentó con la Orquesta de Helsinki (Finlandia). En el programa escuchamos **Cuatro Escenas Vascas**, de José Luis Iturralde, obra de la primera juventud del compositor donostiarra, que fue muy bien acogida por el público. En la **Sinfonía «Pastoral»**, de Beethoven, el maestro Bodmer dirigió con batuta enérgica cuando el ímpetu lo requería, pero también manejó con habilidad el matiz «dulce». Su visión sinfónica fue excelente, muy rica en imaginación, con el abundante *subsuelo* en el ejercicio de la dirección que hace que la producción artística de Bodmer sea fuertemente expresiva y convincente. Por otro lado, la Orquesta Sinfónica de Euskadi prepara su primera gira por Italia, a realizar el próximo mes de noviembre, que constará de quince audiciones.

## EXITO DE LA SEMANA INTERNACIONAL DE GUITARRA CLASICA

La asistencia entusiasta que ha tenido la Semana Internacional de Guitarra Clásica, organizada por la CAP, demuestra que este instrumento ha sido admirado en su justo valor. Hace unos años resultaba todavía extraña al público sobre todo a la juventud, que buscaba en el instrumento una prolongación de la música «pop». Ha ido gustando por la refinada

técnica y la perfección con que se ejecuta y, hoy en día, con el aporte de japoneses, mexicanos, italianos y españoles, consagra la presencia de un concurso que, repitiéndose todos los años, llegará a tomar carta de naturaleza.

Hubo una gran corrección en el auditorio e interés en la ejecución y valoración de los programas. Los aplausos fervientes hacen pensar en la comprensión del público hacia uno de los instrumentos más difíciles de la música.

Resumiendo brevemente, hacemos constar que el guitarrero Gerardo Arriaga, nacido en San Luis de Potosí, México, en 1927, ofreció un recital dedicado al renacimiento y barroco con obras de John Dowland, Gaspar Sanz, Robert de Visée, Santiago de Murcia y Sylvius Leopold Weiss.

Gabriel García Santos interpretó obras de dos figuras del clasicismo como son Fernando Sor y Mauro Giuliani. Carles Trepas ofreció un recital con obras de Bach, Haydn, Schumann y Albeniz. Leonardo Mascagna enalteció la figura de Andrés Segovia como estímulo que ha sido de todos los compositores. Interpretó obras de Juan Manén, Manuel M. Ponce, Mario Castelnuovo-Tedesco y Albert Roussel. Por último, coronando la semana de actuaciones, Kokichi Akasaka, nacido en Hokkaido (Japón), centró su actuación en la música actual, interpretando obras de Henze, Obrowskam Walton, Halffet, Brouwer, Shishido y Arriaga.

Repetimos que un público joven, entusiasta y formado ya en el regusto del sonido de las seis cuerdas, ha hecho el pleno en cada una de las actuaciones. Huelga afirmar los éxitos que se han sucedido en el Salón de la CAP, uniendo nuestro aplauso al cálido homenaje que recibieron todos con artistas del joven auditorio.

El maestro Andrés Segovia dedicó a todos los artistas unas palabras manuscritas, impresas en la primera página del programa, deseando a la Semana mucho éxito, la consideración de los músicos y la generosidad de la crítica, empeño que ponemos en práctica.

## REPOSICION DE LA OPERA VASCA «OLESKARI ZARRA», DE JOSE OLAIZOLA

En el Teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián,

se ha repuesto con gran éxito la ópera **Oleskari Zarra**, de José Olaizola, escrita en 1919. El público rubricó con su encendido aplauso el acontecimiento, que se celebró en ambiente de gran espectáculo.

En el «Preludio» de la orquesta se suceden los motivos que van a ser alma de la trama musical, con acentos de «leitmotiv» que lo hacen muy interesante y es un buen presagio de la obra. El recitativo de «Pello» tiene una idea muy original, cuya fórmula es empleada a lo largo de la obra. Se suceden en el relato una sucesión de melodías y ritmos populares que cantan expresivamente, subrayando las palabras que el autor concede al protagonista. El espectador contempla en el canto de las melodías muchos aires populares que inspiran la escena y son el fondo de la lírica. Se diría que el canto se nutre de muchas esencias de la canción popular vasca, lo que presta a la música fresca y lozanía. He ahí la originalidad de **Oleskari Zarra**.

Actuaron muy bien los dos protagonistas, el bajo José Luis Chocarro en «Pello» y el barítono Javier Alava en «Antxon». Idoia Garmendia —«Onintza»— tuvo un momento de gran lucimiento en el diálogo con el abuelo; el canto de «Oñazez», la bella melodía laburtana, sirvió para interpretar con fino estilo la brillante parte de soprano. Muchos aplausos premiaron este momento que culminó con el «Agur, Egi Buru», que es el motivo del viejo «Oleskari».

Otro momento popular es el del tenor Isidro-Eustaquio Iraola, el joven bersolari. En el dúo de «Inintza» e «Isidro» se marca aún de manera patente el gusto por los temas populares. Es un instante muy bien logrado.

En el acervo popular vasco no hay motivos, acentos, ni diseños que expresen el dolor humano tan ásperos y dolientes como serían precisos en algunos momentos de este drama. Sin embargo la vena lírica está patente en todo instante con gran frescura y maravillosa adaptación del texto.

La Orquesta Sinfónica de Euskadi, bajo la dirección del Maestro Aragües, la Coral Andra-Mari dirigida por José Luis Ansorena y los dantzaris de la Skola obtuvieron un caluroso éxito en la romería del «segundo acto». La escena concluyó en una apoteosis y al caer el telón entre el

«tuti» del coro, de la orquesta y de los protagonistas, estalló la ovación de un público que premió a todos los artistas.—  
**JUAN URTEAGA.**

## MALLORCA

### JOVENES, OPERA, ORGANO...

Justo en el momento de redactar esta crónica, me llega la noticia de que la Consellería de Cultura y la Orquesta Pro-Art, de Palma, acaban de llegar a un acuerdo para llevar a cabo un programa de

piano (también a cargo de J. Moll), repasando la evolución pianística a través de la historia: «El Barroco», «El Clasicismo»... son títulos monográficos que se van sucediendo.

También un grupo de intérpretes jóvenes protagonizan la velada musical de las III Jornadas Culturales del Colegio San Cayetano. En definitiva, los jóvenes protagonizan buena parte de la actividad musical de estos primeros meses del año.

Por otra parte, debo señalar que la Coral Universitaria ha sacado al mercado su primer disco. Una buena selección de música coral mallorquina, con obras tradicionales armonizadas por músicos actuales y con una *cara* dedicada íntegramente a J. M<sup>a</sup> Thomás. Este disco será motivo de un comentario aparte, más extenso y crítico.



Il Semana Cultural del Colegio San Cayetano; de nuevo los jóvenes como protagonistas.

conciertos, patrocinados por la primera entidad, con el fin de divulgar la cultura musical por toda la isla. Buena idea, que es de esperar que no quede en eso, sino que se convierta en una buena realidad. Por ahí se empieza: ¡cuán importante es que la música en vivo se propague por los pueblos y se descentralice!

Y ese acuerdo Administración-Orquesta, ha comenzado con la participación del conjunto de cámara en los «Concerts per a joves» que la Consellería lleva organizando en el Teatro Principal, y con un auditorio compuesto, en su mayoría, por bachilleres. Conciertos matinales que cuentan con la presencia de figuras locales jóvenes e ilusionadas como Esther Vives, M. Angel Segura, Margalida Palou y el maestro Joan Moll.

Paralelamente, las Juventudes Musicales de Palma organizan otros conciertos de

También hemos tenido mini-temporada operística: **Traviata, Madame Butterfly y Trobada Lírica** ocuparon tres noches en el Auditorium, una vez más cita del aficionado local. Con el soporte de Amigos de la Opera y buena voluntad de sus directivos, se realizaron estos montajes. Es de esperar que la racha continúe. Según Armando García, ánima de la sociedad, ya están «in mente» otros proyectos a medio plazo.

La Semana Internacional de Organo llegó puntual a la cita anual en la iglesia de Santa Eulalia, que si bien se llenó cada una de las cinco noches, la de Gastón Litaize no tuvo precedentes. El famoso intérprete nos deleitó con su buen saber hacer.

¿Otros conciertos? Pues sí: La Orquesta Ciudad de Palma continúa su programa quincenal de conciertos, «La Trapa» vuelve a ser protagonista con un concierto a

cargo de Studium Musical, la fase provincial del encuentro de Polifonía juvenil (estuvo con nosotros el maestro López de Osaba, polifacético y culto como pocos). También se prepara la Semana de Música de Felanitx, que será noticia en próxima crónica.—  
**PERE ESTELRICH.**

## MURCIA

### LA FUERTE INICIATIVA MURCIANA

Al fin los murcianos han asumido su papel de protagonistas en la vida musical de esta región. Esperemos que no sea una ocasión única, propiciada por las fiestas de Primavera y Semana Santa, sino una constante para el futuro.

En efecto, la participación extranjera ha sido mínima durante estas semanas, limitándose a tres actuaciones. La primera, escandalosa, el 23 de Febrero a cargo de un supuesto grupo de danza siberiano (Grupo Folklórico de la ciudad de Tomsk), de la que la prensa local dijo: «*No merece la pena emplear más tiempo en esta tomadura de pelo, que al menos ha tenido una virtud cierta: su extraordinaria brevedad.*».

La segunda fue promovida por Promúsica, asociación que parece haber entrado en un pequeño letargo, reduciendo sus conciertos, aunque también es cierto que colabora en la mayoría de los actos que tienen lugar en Murcia. Como decíamos, el Ensemble Instrumental de Grenoble celebró un concier-

to en el teatro Romea, conforme al siguiente programa: **Sinfonía núm. 3** (Dauvergne), **Divertimento en Re Mayor, KV 251** (Mozart), **Concierto para violín y orquesta en Do mayor** (solista: Yvon Carracilly) (Haydn) y **Seis epígrafes antiguos**, de Debussy. Estephane Cardon fue el director de los quince instrumentistas, que presentaron una formación cuanto menos chocante: diez violines, dos violas, dos cellos, un contrabajo, y en la que el elemento femenino —que llevó hasta sus atriles sus bolsos de calle— monopolizó los violines segundos, entre los que no figuraba ningún profesor varón. A pesar de esta conformación, el resultado sonoro no anduvo pobre en el registro grave, siendo la calidad del sonido, incluyendo al **solista**, extremadamente dulce, empastada y elegante.

El resumen podría ser: gran calidad junto con excesiva teatralidad o refinamiento amanerado (como el hieratismo del director), con sorpresas como la de los bolsos o la de que el señor Cardon se dirigiera al público, en no se sabe qué idioma, anunciando que lo leído en el programa no sería lo que se proponía interpretar. Nos gustó el concierto y sobre todo la inclusión de la obra de Dauvergne, desconocida para nosotros, de una belleza innegable.

La participación foránea concluye con la presentación del Ruggiere Ensemble de Nueva York, con el espectáculo «Música para mirar» (música e idea de Robert Ruggiere, y coreografía de Marisa Madrona) en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Por lo inusual de esta música y la realmente extraña coreografía (Marisa Madrona sentada en una silla o describiendo círculos) nos limitaremos a decir que el público acudió masivamente, jóvenes



«Controlar el sistema nervioso»: una de las propuestas para la música del Ciclo Jóvenes intérpretes. En la foto, María Dolores Martínez, soprano, y Juan Salas, barítono.

en su mayoría, y aplaudió con generosidad, muy probablemente por el parecido de esta música con el jazz, Pink Floyd, Mike Oldfield..., etc.

## I ENCUENTRO DE COROS DE LA REGIÓN DE MURCIA

De asombrosa se puede calificar la afición que en Murcia hay por la música coral, y, para demostrarlo, mencionaremos el I Encuentro de Coros de la Región de Murcia, que tuvo lugar en Lorca el 6 de marzo. Convocó la Coral Bartolomé Pérez Casas, lorquina, contando con el apoyo de la Consejería de Cultura y Educación, Caja de Ahorros Provincial de Murcia, Ayuntamiento de Lorca, y la Asociación de Amigos de la Música de Lorca. A la cita acudieron diecisiete coros, 850 voces: Coro Bartolomé Pérez Casas, Coro Fernández Caballero, Coro del Conservatorio de Murcia, Capilla Clásica, Coro Gaudeamus, Coral Universitaria, Coro del Instituto Floridablanca, Diabolus in Musica, Masa Coral Cantores de la Vega, Coral Kodaly, Coral Tomás Luis de Victoria, Coro Carthagonova, Coral Juvenil La Purísima, Coro de Santiago, Grupo Polifónico de Ateneo de Totana, Orfeón Minero de la Unión y Coro de Santa Eulalia.

Las actuaciones tuvieron lugar tanto en el interior de los templos como en calles y plazas, en función del repertorio y número de voces de cada grupo. Tras la comida, celebrada con tan masiva concurrencia, tuvo lugar una reunión de los directores de los coros con el consejero de cultura Pedro Guerrero Ruíz, en la que se acordó dar carácter anual a este Encuentro, barajándose las ciudades de Yecla, Caravaca y Cartagena para el año 84. La interpretación de cuatro obras por el *supercoro* de 850 voces puso fin a la jornada.

El Coro Fernández Caballero, que dirige José Luis Pérez García, merece mención aparte, pues este año celebra su 50 aniversario. Nuestra más cordial enhorabuena. Además, al igual que el resto de los coros, contribuye a la celebración de la Semana Santa ofreciendo su tradicional concierto sacro tras la lectura del imprescindible Pregón. Acto solemne que rezumó belleza por todos sus poros, y que tuvo en el Coro su justo punto final.

A la misma hora, el mismo día, y en la Iglesia de enfrente, Capilla Clásica brin-



Grandes esperanzas para la Orquesta de Jóvenes, de Murcia, dirigida por Jaime Belda.

dó otro concierto. ¿Por qué estos *encuentros* casi de rivalidad? Por su parte la Coral Universitaria, la víspera, llevó a cabo su clásico «Concierto para los Universitarios», los cuales *agradecieron* el tributo con una asistencia escasa. Su director, Palazón Sánchez, se hace acreedor de nuestra más sincera admiración. Y no sólo por haber conseguido resultados musicales dignos con un coro —que por su propia naturaleza estudiantil, se renueva casi en su totalidad año tras año— sino por el I Encuentro Internacional de Coros en la Región Murciana, que ha tenido lugar del 2 al 10 de abril. Ha contado con la participación del Motettenchor de Stuttgart, Chorale des petites chanteurs «a la croix potencee», Coral Universitaria de Salamanca, Coro Universitario de Madrid, Orfeón de Castilla y el anfitrión ya citado. Un nuevo acierto; el Encuentro se dedicó a la memoria de Salzillo, de quien se celebra el bicentenario. Los actos conmemorativos de esta efemérides se iniciaron el 3 de Marzo con un funeral en la Iglesia-museo de Salzillo en el que intervino el coro Fernández Caballero.

## MUSICA PARA LA JUVENTUD

La música para la Juventud tiene dos referencias clave: el Festival Internacional de Orquestas Jóvenes Murcia 83 y el ciclo musical de Jóvenes Interpretes murcianos. El primero, en puertas de su comienzo, ha recibido el duro golpe de la retirada del coro Schola Cantorum Gedanensis (Polonia) por problemas internos del Ministerio de Cultura polaco. Esperemos que la confirmación del estreno en España de *Fantasia sobre una sonoridad de G.F. Haendel*, de

Cristobal Halffter, definitivamente ausente del certamen, compense esta desilusión. En el concierto de Clausura se ejecutará el *Gloria*, de Vivaldi, como ya anticipó RITMO, en homenaje a Francisco Salzillo.

El ciclo de Jóvenes Interpretes murcianos (de carácter bienal), auspiciado por el Conservatorio Superior de Música, la Consejería de Cultura y la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, celebrado en el sensacional salón de actos de esta última durante los días 7 al 10 de Marzo, constituyó un acierto pleno. «*Hacerse escuchar por los demás y así poder aprender a controlar su sistema nervioso y contrastar su capacidad de transmitir el mensaje de cocreación...*», texto tomado del programa, bien podría haber sido su lema.

En un ambiente abarrotado, amable, y agradabilísimo, oímos de todo, tanto en lo que a instrumentos se refiere, como a niveles de técnica. Destaquemos, conscientes de que otros muchos nombres merecerían igualmente ser citados, a José Antonio Clemente Buhlal (guitarra), Grupo de percussionistas, María Dolores Martínez Valverde (soprano), Juan Salas Balibrea (barítono), José García Compoy, (piano) y la Orquesta de Jóvenes de Murcia, que cerró el ciclo. Parece ser, afortunadamente, que las perspectivas económicas de la orquesta han empezado a despejarse, lo cual ha hecho concebir grandes esperanzas para el año 85, de la mano de su nuevo director Jaime Belda.

Pondremos punto final a esta crónica señalando la visita que del 10 al 13 de Marzo nos hiciera la compañía Lírica española, y la celebración del festival de Jazz dentro de las Fiestas de Primavera, de lo que nos

ocuparemos en el próximo número de RITMO.—JOSE RAMON GARCIA MORALES.

## NAVARRA

### CONCIERTO HOMENAJE DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA A LUIS MORONDO

Dos hechos configuran la actualidad cultural, y por tanto musical, de Navarra; de una parte la muerte del maestro Luis Morondo, fundador y director de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona; de otra los ceses y dimisiones de los responsables de la cultura en las Instituciones Forales.

El maestro Luis Morondo murió el pasado 26 de enero, justo cuando su Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, dentro del Ciclo de Música de Cámara y Polifonía del teatro Real, interpretaba el *Agur Jaunak*, cuya versión musical y plástica ha dado la vuelta al mundo, y permanecerá siempre en nuestro recuerdo.

Luis Morondo Urra nace en Puente La Reina el día 9 de Mayo de 1909. Sus estudios musicales los comenzó con el director del Orfeón de Puente, Epifanio Irigoyen, pasando a Pamplona para ampliarlos con Bonifacio Iraioz. A los diecinueve años hizo oposición para la dirección de la Coral de Castro Urdiales obteniendo el número 1. Estudio con los maestros Dúo Vital y Franco. Desde 1939 a 1945 fue nombrado en Pamplona subdirector del Orfeón Pamplona.



Luis Morondo.



nés. En el año 1940 funda y dirige la Orquesta de Cámara de Pamplona y posteriormente pasó a dirigir la Santa Cecilia, de Pamplona. En 1946 funda la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, con la que ha dado alrededor de 3.000 conciertos, a lo largo y ancho del mundo, siendo constantemente invitado por los festivales más prestigiosos del mundo. Ha grabado cincuenta discos. Ha hecho innumerables arreglos y composiciones para la Coral. Por otra parte, aunque la Coral nació para interpretar la música de los siglos XV, XVI, XVII lo cierto es que ha sabido evolucionar, y el maestro Morondo se preparó concienzudamente para interpretar la música de vanguardia, contando en su haber con numerosos estrenos de Acilu, Tomás Marco, Bernaola, C. Halffter, etc...

Con la imposición a título póstumo por parte del Alcalde Julián Balduz de la medalla de Honor de la Ciudad, se cerraba una serie de homenajes, conciertos y recuerdos al gran músico navarro recientemente desaparecido. Antes, el Orfeón Pamplonés dirigido por José Antonio Huarte Azparren, y la Coral de Cámara que dirige J. Eslava habían interpretado diversas obras de músicos navarros a voces solas. La Coral de Cámara interpretó algunas del propio Luis Morondo, quien solía firmar con el pseudónimo de «Gares tar, Koldo». Tras la imposición a su viuda de la medalla, y las acertadas palabras del alcalde, la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona y el Orfeón Pamplonés interpretaron las **Danzas del Príncipe Igor**, de Borodin, bajo la dirección de J. Bello Portu.

Por su parte, la Orquesta de Santa Cecilia dedicó el concierto del ciclo del pasado 1 de marzo a la memoria del director desaparecido. El concierto nos deparó una brillantísima actuación del trompista Juan Antonio Pastor. En efecto, el **Concierto para trompa, Op. 11**, de Richard Strauss, constituyó uno de los éxitos mayores de la temporada musical; el joven J.A. Pastor mostró en todo momento una seguridad en el ataque impresionante, una limpieza de sonido, dosificada su potencia, admirables, una técnica perfecta, que le permitía llegar a las difíciles escalas, endiabladas para el instrumento, con una gran tranquilidad. Un concierto de los más agradables escuchados en el Gayarre.

## Primer ciclo de Conciertos con obras de Compositores Navarros



### VI CONCIERTO PARA CANTO Y PIANO (LIED)

#### CICLO DE CONCIERTOS CON OBRAS DE COMPOSITORES NAVARROS

La Caja de Ahorros municipal de Pamplona ha organizado un ciclo de conciertos en los que tienen cabida conjuntos instrumentales de cámara o sinfónicos, grupos vocales, o solistas, bandas musicales e instrumentos autóctonos, todos con el denominador común de la música hecha por músicos navarros o allegados a Navarra. Una vez que concluya el ciclo dedicaré un amplio reportaje al mismo. Hoy me quiero detener en el concierto dado por Maribel Iturralde y Juan Miguel Echarri, pianista y tenor, el pasado día 26 de febrero. Maribel Iturralde se ha convertido en una excelente acompañante tanto para voz como para instrumento y con frecuencia la oímos acompañando en los conciertos del conservatorio, siempre de modo justo y acoplado.

Juan Miguel Echarri posee una voz de tenor llena, potente, podríamos decir que verdiana y su estilo es cálido, profundo, siempre con el sentimiento y el esfuerzo físico a flor de voz. Así su música llega enseguida al público, quien le apoya incondicionalmente. La voz media, incluso la grave, es formida-

ble, sonora, afinada, llena de respiración. El programa que interpretó, a mi modo de ver, estaba muy limitado por la composición de músicos navarros; es cierto que las canciones de Remacha son admirables, pero a un tenor, si se le quita la ópera universal o el «lied», su recital queda un poco pobre. De cualquier modo es de apoyar la iniciativa de la entidad bancaria en favor de la música local.

#### CONSERVATORIO DE MUSICA PABLO SARASATE

Sigue el Conservatorio con la buena costumbre de dar regularmente conciertos de sus alumnos. El que comento tiene dos aspectos nuevos: por una parte se ha salido del propio conservatorio para organizarlo en una de sus filiales, y por la otra en este concierto hemos podido apreciar la consolidación de una gran soprano todavía alumna del conservatorio, pero que ya debería aceptar más responsabilidades.

En efecto, Pascual Aldave al frente del Conjunto Coral e instrumental del conservatorio, y con el Organo de la Iglesia de la Asunción recién inaugurado, dio un

denso concierto, con Bach como plato fuerte, como ya es costumbre en él.

Y de todo el programa sobresalió sin lugar a dudas María José Bayo, soprano de voz potente y limpia, con una capacidad de respiración y dosificación perfectas para las difíciles partituras que aborda porque, sin lugar a dudas, la cantante **Jauchzel Gott in Allen Landen BWV 51**, de J.S. Bach, requiere una soprano segura, que dé sin dificultad el agudo, que se le oiga en el grave, que *cacaree* con absoluta limpieza las agilidades y que, a su vez, sea profunda como la música de Bach requiere, sin dejarse llevar del virtuosismo excesivo o de la frivolidad admitida en algunas óperas. Y todo esto lo supo dar María José Bayo, con un trabajo y dedicación grandes a la música. Muy bien acompañada por la orquesta, que cumplió durante el concierto, y llegó a interpretar los episodios del oratorio **La Infancia de Cristo**, de Berlioz, con un empaste como pocas veces hemos oído y una justeza más propia de profesionales que de alumnos.

También nos han visitado: la orquesta Sinfónica de Euskadi con Razvan Cernat al frente, que dio un concierto muy variado con Arriaga, Schubert, Mussorgsky, Mendelssohn y Berlioz. Y el pianista Michel Beroff, en concierto organizado por la Sociedad Filarmónica.

Y antes de finalizar quiero dejar constancia de la peligrosidad para la cultura navarra y por lo tanto para la música, que representa la situación de desamparo y desinformación en que se ha dejado a la Institución «Príncipe de Viana», con los recientes y nada aclarados ceses y dimisiones. No puedo juzgar sobre los motivos porque no han estado muy claros, pero lo que sí es cierto es que los festivales de Olite están en el aire, y muchos programas con la duda de si se podrán realizar. Esperemos que pronto se resuelva todo esto puesto que la Institución «Príncipe de Viana», gerente cultural de la Diputación Foral, siempre ha apoyado las iniciativas culturales con buenos criterios. Esperemos que los actuales sean para mejorar los anteriores, no para empeorarlos, ahora que parecía tan avanzado el proyecto del nuevo Auditorium, y la definitiva estabilización de la Orquesta Santa Cecilia.—**FRANCISCO JAVIER MONREAL.**

# CUADERNOS DE MUSICA

## EL PRIMER MONOGRAFICO BIMESTRAL SOBRE MUSICA CLASICA

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 más 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 representates, 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.-Tlf. (91) 729 56-52.* Una vez recibida su orden de suscripción, y a contra reembolso de la suscripción, más cien pesetas de gastos de envío (total reembolso 1.600 Ptas.).

(Viene de pág. 68)

## OTROS CONCIERTOS

ESTRENOS DE MIGUEL ALONSO Y  
CLAUDIO PRIETO

«Concierto para voz, cuerda y percusión» o, para no comprometerse con ninguna forma clásica, «divertimento», son los calificativos que aplica Miguel Alonso a su **Biografía**, composición estrenada en los conciertos de la Nacional. La especial preocupación que siente el autor por el tratamiento de la voz humana, para la que ha escrito en los últimos años diversas obras, se une en este caso, en busca de la síntesis, con una serie de factores de tipo biográfico reveladores de la personalidad del músico y de su íntimo *yo musical*. Con independencia de las connotaciones puramente historicistas y testimoniales, de la carga autobiográfica, la composición, que dura unos veinte minutos, se nos aparece como un fresco (en tres partes) en el que juegan valores interválicos, citas textuales de otras composiciones, y, muy elaboradamente, factores rítmicos, armónicos y melódicos. La textura general de la obra está cuidadosamente construida y estructurada en busca de una expresión en la que no se excluye lo dramático ni lo directamente melodramático, creados por la acumulación de tensiones, a veces planteadas de manera un tanto efectista. Todo viene dado por la intervención solista de una voz femenina, en este caso la de Esperanza Abad, que se enfrenta a un conjunto orquestal bastante amplio compuesto por cuerdas y percusiones.

Toda la composición es un puro juego representativo en el que la solista, dentro de una ancha gama dinámica, participando en el proceso creador (se le concede gran libertad para ello), exprime sensaciones, sentimientos, y *narra* —no existe en realidad un texto articulado—, a su modo, sucesos, experiencias, recuerdos.... El discurso, en el que la voz unas veces choca con el conjunto instrumental y otras se siente apoyada e impulsada por él, es sinuoso, abrupto e inquietante, con momentos de extrema laxitud, Alaridos, aullidos, quejidos, carcajadas, «glissandi», todo tipo de portamentos, siseos, sonidos a boca cerrada, escalas ascendentes y descendentes, ligadas o no, sonidos guturales, notas mantenidas o picadas... Todo tipo de efectos expresivos vocales es utilizado; en ocasiones de manera pretendidamente provocativa. Esta *provocación*, la forma en que la voz era utilizada —en efectos que realmente no son nada nuevos y que desde hace muchos años vienen siendo empleados desde las primeras experiencias de Cage— causaron cierto desasosiego en el público asistente, una gran parte del cual se manifestó violentamente en contra al concluir; lo que en todo caso revela su ingenuidad y su rechazo a

cualquier tipo de experiencias —aun cuando éstas no sean precisamente originales—. No dejó de ser sorprendente, sin embargo, la reacción, que muy probablemente no se hubiera producido si la obra hubiera sido exclusivamente instrumental. Esperanza Abad, muy esforzada en ocasiones, manejó con habilidad, en cometido muy de su especialidad, su voz, algo tremolante, no demasiado potente, pero sí flexible, insinuante y expresiva. La orquesta fue correctamente conducida por el director chileno Juan Pablo Izquierdo.

La obra de Claudio Prieto, **Sinfonía número 2**, es de muy distinto signo. Fue estrenada también en el Teatro Real. Sin embargo, mantiene conexiones con aquella al apuntarse, tanto en una como en otra, un diseño de colaboración del mundo exterior (paisaje) e interior (reacciones ante él o ante las circunstancias vitales) con el proceso creativo, que por tanto resulta ser así una especie de traducción sonora de aquéllos. La **Sinfonía**, según cuenta en el programa el propio autor, tiene como fuentes el entorno geográfico, físico y ambiental de tres ciudades: Madrid, San Felice Circeo (Italia) y Granada. Escrita en tres movimientos, juega mucho con las repeticiones, con los «ostinati» rítmicos combinados con los valores irregulares y la alteración de compases y con el empleo convencional de la armonía y la melodía. Composición hábil, muy plástica, muchas veces *bien-sonante*. Se inicia con un misterioso trémolo de toda la cuerda, a excepción de los contrabajos, tras el que se abre camino un diseño de violines. Hay después una escala ascendente arpegiada con rápida presencia de las maderas. Tras una serie de alternativas instrumentales y dinámicas, con inclusión de pasajes modales y aplicación en ocasiones de una rítmica feroz, el pasaje concluye en «fortissimo». Una especie de barcarola cantada por el saxofón, sobre un diseño de violas y chelos en «divisi», inicia la segunda parte. La atmósfera es plácida. Hay un encantamiento general propiciado por la utilización de acordes perfectos, pronto contrarrestados por la intervención disonante de los metales. Vuelve a aparecer el saxofón, cuya tesitura va elevándose paulatinamente. La página termina de forma brusca. Dos elementos configuran el tercer movimiento: un rápido diseño de cuerdas-maderas sobre un obsesivo ritmo impuesto por la percusión y unas frases entrecortadas, sobre cuerda dividida, de los trombones con sordina. Hay posteriormente poderosas llamadas de los metales sobre secos acordes; vibración de las cuerdas y golpes de gong. Tras diversas repeticiones y sucesivos «crescendi», alimentados desde dentro por la intensa inquietud de las cuerdas, la obra concluye. Buena, —superior a la normal en estos casos— interpretación de la Orquesta Nacional y López Cobos, que dieron una imagen cabal de la composición, que resulta grata, bien construida, aunque no especialmente significativa.

# Noticias

## CONSORCIO PARA EL PALAU

El Palau de la Música Catalana está regido por un Consorcio tras la firma de su constitución que suscribieron la Generalitat, el Ayuntamiento de Barcelona, la Diputación y el Orfeó Catalá, propietario de la sala de conciertos. El Palau llevaba varios años arrendado a la empresa Forum Musical. Con la formación del Consorcio, el Orfeó Catalá volverá a poder opinar y votar en las decisiones que en cuanto a gestión y programación se produzcan. En este aspecto, es necesario recordar que la otra gran sala barcelonesa, el Gran Teatro del Liceo, también se gestiona desde 1981 por un Consorcio formado por la Generalitat, el Ayuntamiento y la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

## RECTIFICACIONES

En la sección «Cursos, becas y concursos» correspondiente al anterior número del mes de marzo (núm. 531) se deslizó un error al reseñar el II Curso de Interpretación Pianística de Santander como Concurso. Una vez corregido el equívoco, recordamos que este II Curso de Interpretación Pianística de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», que se organiza en colaboración con el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», se celebrará en Santander del 22 de agosto al 2 de septiembre del presente año. El curso tiene como director a Federico Sopeña y será impartido por los profesores Paul Badura Skoda, Joaquín Achúcarro y Manuel Clavero. En nuestra sección «País Musical» (Cantabria) se recoge la convocatoria y más detalles sobre la misma. Recordamos que la dirección en la que se puede recabar una más amplia información, es Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», Hernán Cortés, núm. 3, Santander teléfono: (942) 214801. El plazo concluye el 15 de junio.

En la página 15 del pasado número se deslizó asimismo una inexactitud en el pie de la fotografía que representa a la Opera de París. El texto de pie decía: «La Opera de París, donde Rousseau ensayó "Le Devin du Village" sin darse a conocer como su autor». En efecto, el grabado representa a la Opera parisina pero en su actual sede, construida en 1875, y no, evidentemente, en el edificio donde Rousseau ensayó su obra, acontecimiento que ocurrían más de cien años antes, de la construcción de tal edificio, una más de las sedes que ha acogido a tal institución.

## PREMIO A UNA CAPSULA DE LA FIRMA ORTOFON

La firma de Alta Fidelidad Ortofon, representada en España por EAR, ha recibido uno de los más prestigiosos premios internacionales dentro de la especialidad. Se trata de la cápsula «Ortofon, MC-2000», que ha obtenido el «Japanese Stereo Gran Prix» correspondiente a su edición de 1983.

## CON NOMBRE PROPIO



Cristóbal Halffter, nuevo miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Cristóbal Halffter** ha sido elegido por amplia mayoría de votos miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El compositor ocupará la silla dejada vacante por el reciente fallecimiento de **Federico Moreno Torroba**. Con **Halffter** serán ya cinco los músicos de heterogénea concepción estética miembros de la Sección Musical de la Academia: **Joaquín Rodrigo**, **José Muñoz Molleda**, **Ernesto Halffter** y **Antón García Abril**, pendiente aún de la lectura del discurso de ingreso, quien, por cierto, ha sido nombrado hijo predilecto de Teruel, su ciudad natal. **Cristóbal Halffter**, de 51 años de edad, ha manifestado el propósito de tratar en su discurso los problemas que plantea la tradición y la costumbre como realidades histórico-culturales, una vez que manifiesta su plena asimilación de temas como la música electroacústica, lo aleatorio, el serialismo, etc. El nuevo académico prepara actualmente una obra electroacústica titulada **Capricho**, inspirada en **Goya**, que presentará en el próximo festival de Donaueschingen.

Juventudes Musicales ha concedido los premios jóvenes intérpretes que este año han recaído en el pianista **Angel Zarzuela**, los flautistas **Juana Guillén** y **Vicente Prats** y el dúo de pianos formado por **M. Lourdes** y **Luis Pérez Molina**. Los galardonados ofrecieron un concierto en el Teatro Real de Madrid, en cuya segunda parte se ofreció el Concierto Europeo, organizado por la Unión Europea de Concursos Nacionales para la Juventud. Asimismo, el compositor **Benet Casablancas**, que en la actualidad reside en Viena, becado por la Fundació del Congrés de Cultura Catalana y realizando estudios de Composición en la Hochschule de esta ciudad con el compositor **Friedrich Cerha**, ha resultado ganador del segundo premio del II Concurso de Composición de Juventudes Musicales de España 1982. El primer premio quedó desierto. La obra galardonada tiene como título **Poema de E.A. Poe** y es original para mezzosoprano y gran orquesta.

**Montserrat Caballé** fue recibida el pasado mes de abril por el papa **Juan Pablo II**. La cantante, acompañada de su familia, realizó una visita que calificó de «*emotiva*» y «*bonita*». Con motivo de este encuentro, el **Papa** invitó a **Caballé** a ofrecer un concierto en el Vaticano.

**Miguel Martín Lladó**, compositor madrileño, ha ganado el II Concurso de Com-

posición Orquesta Sinfónica de Asturias, organizado por el Centro Provincial de Bellas Artes de la Región. La obra está compuesta para coro y orquesta sobre un texto del poeta asturiano **Felipe Prieto** y su título en bable es **Preludiu de Gloria**. **Martín Lladó** es músico y pedagogo, habiendo obtenido en otras ocasiones destacados premios de composición. El Jurado calificador estuvo compuesto por **Juan José Sánchez Vicente**, **Román Aliz**, compositor; **Miguel Angel Coria**, compositor; **Angel Medina**, musicólogo; **Juan José Ronzón**, crítico, y **Víctor Pablo Pérez**, director de la Orquesta Sinfónica de Asturias.

El crítico musical **Antonio Iglesias** ha sido condecorado con la medalla de plata de Santiago de Compostela. **Iglesias** ha mantenido una constante actividad en el campo de la música desde hace veinticinco años, a partir del nacimiento de «Música en Compostela», donde trabajó primero como docente para pasar a ser más tarde director, no obstante sin abandonar las labores de enseñanza.

El bailarín **Antonio Ruíz Soler**, más conocido artísticamente por su nombre de pila, ha recibido el título de hijo predilecto de Sevilla, su ciudad natal. **Antonio**, que actualmente dirige el Ballet Nacional, ha manifestado que este título es el más importante de toda su trayectoria artística por venir de su misma tierra, a la que piensa

retirarse próximamente con carácter definitivo. Otro de sus proyectos es la creación de un Ballet Andaluz. **Antonio** nació en 1921 y desde los seis años comenzó a recibir clases de baile en la academia de **Realito**. Su primera actuación profesional la realizó cuando contaba ocho años en el Teatro del Duque, hoy ya inexistente. En aquella ocasión formó pareja artística con **Rosario**, unión que se mantendría ininterrumpida hasta 1952.

**Pedro Vallribera**, director del Conservatorio del Liceo de Barcelona, ha sido nombrado por unanimidad Académico de Honor de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi.

El más importante galardón musical que concede Inglaterra será otorgado a **Herbert von Karajan**. En efecto, el director de la Orquesta Filarmónica de Berlín recibirá próximamente la medalla de oro de la Sociedad Filarmónica Real. Esta sociedad fue fundada en 1870 para conmemorar el nacimiento de **Beethoven** y es la septuagésima ocasión en que se concede una distinción han recibido, entre otros, **Toscanini**, **Bruno Walter**, **Monteux**, **Beecham** y **Weingartner**.

El compositor y musicólogo **Leopoldo Querol**, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha sido designado secretario de tal institución.

La Sociedad General de Autores ha entregado los galardones anuales que concede a personas e instituciones que se distinguen en la difusión del repertorio de autores españoles. En esta ocasión han recibido la estatuilla de Santiago, que plasma tal distinción, el cantante **Raphael**, el director teatral **José Tamayo**, el bailarín **Antonio Gades** y el tenor **Alfredo Kraus**.

El director de la Opera de Weimar, en la República Democrática de Alemania (RDA), **Peter Guelke**, decidió no regresar a su país tras haber dirigido recientemente **Fidelio**, de **Mozart**, en Hamburgo (República Federal de Alemania).



Antonio recoge de manos del alcalde de Sevilla, Luis Uruñuela, la placa de «hijo predilecto» de la ciudad.

## ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Nuevamente **Andrés Segovia** es noticia en el año de su noventa aniversario. El maestro recibió el I Premio Internacional «Loewe» al Mérito Artístico durante una recepción ofrecida en su honor por el alcalde de Nueva York, **Mayor Edward I. Koch**, y el comité para la Hermandad de las ciudades de Madrid y Nueva York, del cual forma parte **Enrique Loewe**.

Más de doscientas mil personas llenaron la Gracie Mansion del Ayuntamiento de Nueva York, entre las que se encontraban miembros de la alcaldía, de la Universidad de la ciudad norteamericana y del mundo del arte y la cultura. El **alcalde Koch** hizo entrega de una manzana de cristal, símbolo de la ciudad de Nueva York, al maestro **Segovia**, que en anteriores ocasiones ya había recibido distintos honores de aquella alcaldía.

**Segovia** ofreció algunos días antes un concierto en el gran auditorio de la Filarmónica en el Lincoln Center, de Nueva York, recital que, según las informaciones, causó un espectacular entusiasmo. Entre los asistentes al concierto se encontraban los pianistas españoles **Alicia de Larrocha** y **Antonio Bacierno**, quienes actualmente efectúan una gira por Estados Unidos.

Asimismo, también en el Lincoln Center, de Nueva York, el compositor catalán **Federico Mompou** recibió recientemente un homenaje. **Mompou** cumple, como **Se-**



**Andrés Segovia**, el alcalde de Nueva York, **Mayor Edward I. Koch** y **Enrique Loewe** en la entrega del I Premio «Loewe» al mérito artístico.

**govia**, noventa años y será objeto próximamente de distintos homenajes. Por el momento, la Generalidad de Cataluña organizó un concierto-homenaje en el Palau de la Música Catalana en el que actuaron **Giménez Attenelle**, **Antoni Besse**, **Carmen Vilá** y **Rosa Sabater**, pianistas, y **Carmen Bustamante**, soprano.

Nuevo éxito internacional de **Montserrat Caballé**, esta vez a raíz de su actuación en el Teatro Real de la Moneda, en Bruselas. La cantante belga interpretó obras de **Stradella**, **Lotti**, **Marcello**, **Gasparini**, **Spontini**, **Cherubini**, **Bellini** y **Rossini**. En la segunda parte, **Caballé** cantó cinco lieder de **Brahms** y unos aires del compositor **Amadeo Vives**. En el *bis*, **Caballé** cantó un difícil aire suizo y otros españoles, aunque ninguno catalán como era el deseo de algunos auditores de Cataluña, presentes en el acto. **Montserrat Caballé** estuvo acompañada por **Miguel Zanetti** al piano, informa desde Bruselas nuestro corresponsal **Nicolas Koch-Martin**.

En Berlín oriental actuó el ballet español de **José Granero**, concluyendo una gira por la República Democrática Alemana que ha transcurrido por las ciudades de Weimar, Gotha, Eisenach,

Borna y Oschatz. El programa ofrecido, que tuvo una notable aceptación de público y crítica, estuvo compuesto por **Impresiones**, en homenaje a Maurice Ravel, y **Jaleo y Variaciones flamencas**, de **Emilio de Diego**. Estos mismos números fueron ofrecidos con ocasión del II Festival Internacional de Teatro de Madrid, que tuvo lugar el pasado año.

La zarzuela va a contar con un nuevo espacio propio dentro de la programación musical de Nueva York a partir del próximo mes de octubre. El director artístico será **Plácido Domingo** y realizará actuaciones tanto en la capital de los rascacielos como en Los Angeles, con ocasión de la Olimpiada. El promotor musical español **Aquiles García Tuero** anunció que los cantantes que quieran participar en este evento recibirán información detallada en su momento a través de los organismos oficiales de España en el extranjero. Mientras, la zarzuela ya cosecha éxitos en Nueva York. Por ejemplo, el tenor **Pedro Lavirgen** junto a la soprano **Josefina Arregui** y al barítono **Antonio Blancas**, acompañados por la pianista **María del Carmen Sopena**, ofrecieron un recital de zarzuela en la Casa de España de aquella ciudad.

## INDETERMINACION EN LOS HOMENAJES A MARAZUELA

La muerte de Agapito Marazuela continúa de actualidad. RITMO ofrecía en su número anterior, junto a la noticia del fallecimiento, la de la organización de un homenaje en Valverde del Majano, pueblo natal del maestro. Sin embargo aquellas ideas no parecen estar definidas en su totalidad, existiendo, por el momento, varios proyectos de homenaje que no se sabe si van a reunirse o se van a celebrar en solitario.

Pedro Alvarez de Frutos, senador del PSOE por Segovia, declaró a esta revista que el Gobierno Civil de Segovia tiene el proyecto de realizar un homenaje en cuatro días a base de conferencias, recitales folklóricos abiertos a grupos de distintas nacionalidades españolas, un recital de guitarra y un acto en el que se haría entrega de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Esta distinción se aprobó cuando Marazuela había muerto ya, a pesar de que su tramitación se inició antes del fallecimiento y, también, a pesar de que fuera aprobada directamente por el Rey, suprimiendo trámites burocráticos que podrían hacer pensar en una «*distinción a título póstumo*».

Existen algunos proyectos de homenaje distintos del mencionado más arriba. El Partido Comunista, en el que militó Marazuela, tendría prevista la celebración de otro homenaje. Sin embargo, Alvarez de Frutos se manifiesta partidario de la unificación de todos los actos porque «*no se trata de sacar rentabilidad política del tema sino de reconocer los méritos de Agapito*». Según algunas fuentes consultadas por RITMO, en caso de que no tuvieran lugar estos homenajes, se celebraría únicamente la concesión de la Medalla, dejando para el año próximo un acto de mayor importancia que ahora parece poco maduro y precipitado.



## XV CERTAMEN INTERNACIONAL DE MASAS CORALES

TOLOSA - GUIPUZCOA - 29 de Octubre a 1 de Noviembre 1983  
FOLKLORE - POLIFONIA - GREGORIANO

Coros interesados, pueden solicitar bases al Centro de Iniciativas Turísticas - c/San Juan s/n - TOLOSA - Tlno. 674019. Plazo de inscripción: hasta el 1 de Junio de 1983.

## ANTONIO NO ABANDONARA EL BALLET ESPAÑOL

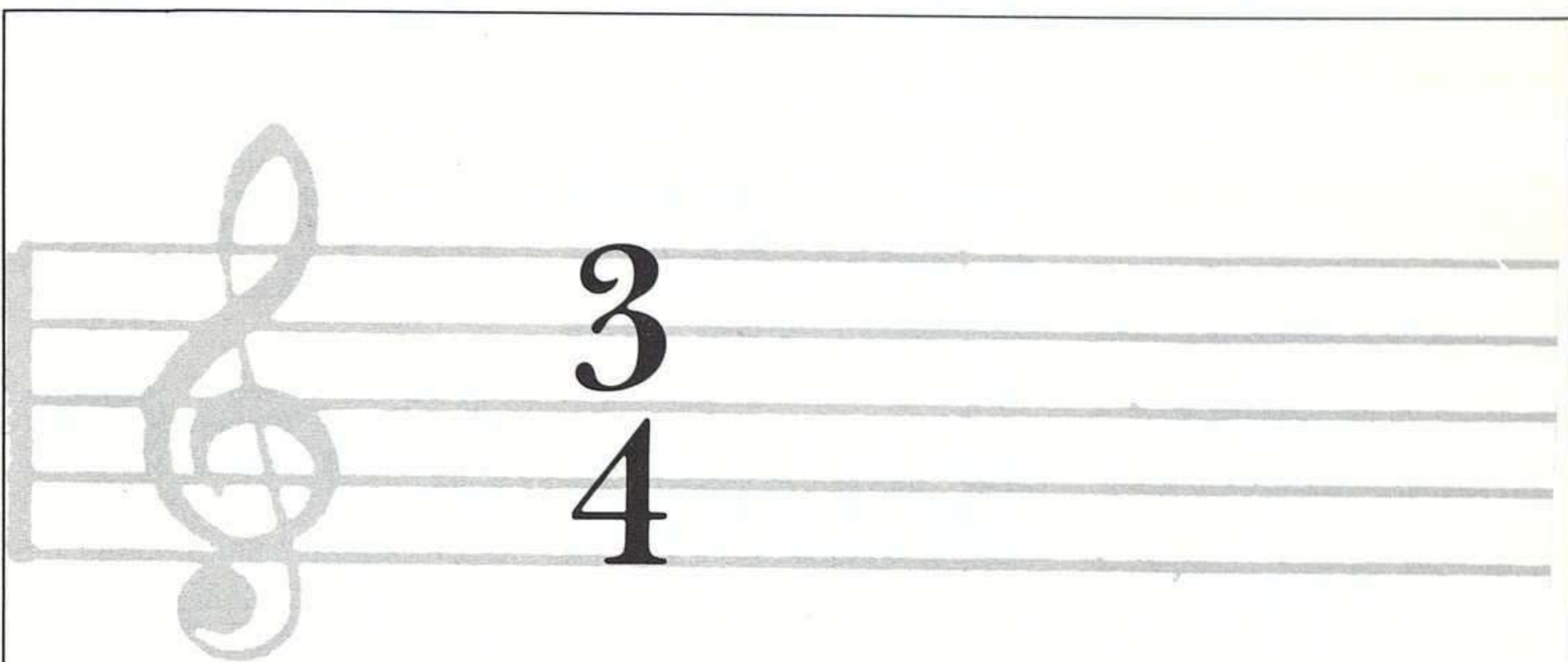
Antonio Ruiz, bailarín y director del Ballet Nacional Español no tiene proyectado abandonar la formación por el momento. Esto es al menos lo que fuentes de la Dirección General de Música y Teatro han manifestado a RITMO citando una conversación del artista sevillano con José Manuel Garrido, director general de Música y Teatro.

El rumor del abandono de Antonio como director del Español había partido a raíz de unas supuestas desavenencias con María de Avila, coordinadora de los dos ballets nacionales. Dado que la noticia se ha producido al filo del cierre de esta edición de RITMO no hemos podido confirmar tales extremos con sus protagonistas, ilocalizables en la fecha de redacción de esta noticia, si se exceptúa el desmentido de personas próximas a la Dirección General de Música antes citado.

Las supuestas desavenencias se habrían producido como consecuencia del despido de varios bailarines del Ballet Español por parte de María de Avila. Según la directora de los ballets, el Español contaba con un número excesivo de bailarines respecto del Clásico, bailarines que, además, no poseían la suficiente entidad técnica, según María de Avila, para su permanencia en la citada formación. Esta revista ofreció en su número anterior un reportaje sobre la dimisión-cese de Víctor Ullate al frente del Ballet Clásico producida escaso tiempo después de la toma de posesión de la coreógrafa catalana como coordinadora general de los dos ballets nacionales.

## NUEVAS INSTALACIONES PARA EL CONSERVATORIO DE VIGO

El Conservatorio de Música de Vigo cuenta desde hace escasos días con unas nuevas instalaciones situadas en el monte de El Castro, ubicado en el centro urbano. La nueva sede cuenta con una parcela de 8.000 metros cuadrados, contando con una zona arbolada. El edificio ocupa 4.300 metros y tiene cinco plantas y un sótano convertible en auditorio. El antiguo Conservatorio era incapaz de albergar a los casi 3.500 alumnos con que cuenta el centro vigués.



*El parlamento italiano, por boca de una docena de diputados pertenecientes a nueve partidos, ha presentado un proyecto de ley «para normalizar la entonación de todos los instrumentos musicales». Los parlamentarios buscan la protección de las gargantas de los cantantes, que están quedando «pulverizadas» por una «engañoso búsqueda de brillantéz». Su propuesta se basa en una disminución a 440 hercios del La del diapasón utilizado como medida en la afinación de orquestas. Según estos protectores de las gargantas canoras, «la frecuencia actual, calculada en unos 450 hercios, no sólo atrofia ilustres cuerdas vocales, sino que deforma la originalidad de obras como la «Heróica», de Beethoven, que se ha elevado del Mi bemol auténtico al Mi natural». Asimismo, proponen que se retiren las subvenciones a los «entes rebeldes» que no cumplan con tal normativa. A este respecto, recuerdan cómo María Callas, Mario del Mónaco o Renata Tevaldi obligaban en sus contratos a que las orquestas tocaran en el nivel adecuado de entonación.*

*«Sólo un Karajan muerto es un buen Karajan». Eso al menos opinan unos desconocidos que embadurnaron la estatua de Mozart, situada en la plaza del mismo nombre, en Salzburgo. La poco apologética sentencia sobre el director austriaco se encontró enmarcada dentro de los actos que se celebran en aquel país centroeuropeo para conmemorar los primeros*

*75 años de «vida» de Karajan, actos que pasan por reportajes televisivos —Karajan al volante de un automóvil deportivo, Karajan a los mandos de su «jet», Karajan fiel esposo y padre de familia, etc.— y por actos de adhesión de amigos y artistas. Según la policía, las pintadas podrían ser realizadas por adversarios del director o por extremistas políticos. En cualquier caso, la reacción de los admiradores no se hizo esperar. La misma plaza que conociera las iras de unos conoció las admiraciones de otros: sus calles aparecieron, tras las primeras pintadas, embadurnadas nuevamente con pintura roja y amarilla y letreros que rezaban: «Calle de Karajan». El mito polémico del maestro se rejuvenece constantemente.*

*Las relaciones entre críticos musicales y compositores han sido difíciles y tensas en muchas ocasiones. Existen multitud de anécdotas sobre este matrimonio no siempre perfecto. Una de ellas se refiere al artículo muy desfavorable que un crítico publicó respecto a un estreno de Max Reger. Cuando éste le encuentra días más tarde, el crítico preguntó, quizás con cierta ironía, si había leído su comentario. La respuesta de Reger fue demoledora: «Yo estaba en un simpático gabinete y tenía su artículo por delante, pero bien pronto lo tuve por detrás. El agua se lo llevó...»*

*El excesivo apego de ciertas personas por los*

*ritmos estridentes y continuados, por ejemplo los que se producen en las modernas «boites», podría tener una causa neuropsicológica heredada del período transcurrido en el seno materno. Esto es al menos lo que han defendido algunos psicólogos en un debate organizado por el «Ambit d'Investigació i difusió Maria Corral», de Barcelona. Si la madre, durante su embarazo, hubiera padecido de arritmia cardíaca, el feto —que a partir de las ocho semanas posee el sentido del oído, según ciertos embriólogos— se siente desorientado y muy presumiblemente nacerá con un componente neurótico que le llevará a las salas llenas y los ritmos machacones que puedan compensar, inconscientemente, su «trauma». Una anécdota curiosa fue también sacada a relucir en esta reunión. El capitán Cardona, explorador de las selvas amazónicas no hace excesivo tiempo, llevó grabado en un magnetófono una serie de ruidos y sonidos: el ruido de una ciudad, motores de aviones, circular de trenes, gritos, ladridos, etcétera, además de un buen fragmento de la «Sinfonía núm. 40», de Mozart. Cuando reunió a una tribu y puso el aparato con la grabación en marcha, al cabo de un cierto tiempo los aborígenes comenzaron a dispersarse, con visibles signos de hastío. Sin embargo, al comenzar el fragmento de la obra mozartiana, todos volvieron a reunirse, para desatenderse nuevamente de las grabaciones cuando terminó la «Sinfonía» y siguieron los restantes ruidos.*

## XX TEMPORADA DE LA OPERA DE MADRID (Teatro de la Zarzuela, Madrid).

4, 7, 9, 12 y 14 de mayo.— Giuseppe Verdi: **La Traviata**. Malfitano, soprano; Antinori, tenor; Pons, barítono; Foiani, bajo; De Palma, tenor. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Horacio R. de Aragón, director de escena. Director, José María Cervera.

22, 25, 27 y 30 de mayo.— Giuseppe Verdi: **Falstaff**. Lorengar, soprano; Pons, barítono; Dalmació González; Perry, soprano; Foiani, bajo. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Fabia Puigserver, escenógrafo. Lluís Pasqual, director de escena. Director, Antoni Ros Marbá.

## FESTIVAL PRIMAVERA 83 (Teatro Real, de Madrid)

10 y 12 de mayo.—Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director, Yevgueny Mravinsky.

23, 24 y 25 de mayo.— Concertgebouworkest Amsterdam. Obras de Tchaikovsky, Bartók, Haydn, Schubert y Beethoven. Director, Antal Dorati.

## FESTIVAL DE OPERA PRO MUSICA (Gran Teatro del Liceo, de Barcelona)

5, 8 y 11 de mayo.— Verdi: **Il Trovatore**. Stefka Evstatieva, Elena Obratzsowa, Franco Bonisolli, Vicente Sardinero (5/8 de mayo) Juan Pons (11 de mayo), Antonio Zerbini. Director de escena, pendiente de notificación. Director, Pinchas Steinberg.

7 y 10 de mayo.—Alfredo Kraus, tenor. Obras de Berlioz, Gounod, Bizet, Massenet, Donizetti, Mascagni, Verdi. Director, Luis Antonio García Navarro.

15 de mayo.—Franco Bonisolli, tenor. Obras de Puccini, Donizetti, Cilea, Verdi, Giordano, Bizet, y Rossini. Director, Pinchas Steinberg.

23, 26 y 29 de mayo.— Puccini: **Tosca**. Carol Neblett, Plácido Domingo, Silvano Carroli, Antonio Zerbini, Piero de Palma, Vicente Esteve, Nicola Benoit, producción. Piero Fagioni, director de escena. Director, Romano Gandolfi.

## XXV TEMPORADA PRO MUSICA (Palau de la Música, de Barcelona)

18 de mayo.— Bartók: **Diver-timento**. Haydn: **Sinfonía concertante**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 4 en Fa menor, Op. 36**. Orquesta del Concertgebouw de

Amsterdam. Director, Antal Dorati.

19 de mayo.— Bartók: **Dos imágenes**. Schubert: **Sinfonía núm. 8, en Si menor, «Inacabada»**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 5, en Mi menor, Op. 64**. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Antal Dorati.

20 de mayo.— Beethoven: **Leonora núm. 3, Op. 72 (obertura)**. Bartók: **Concierto para orquesta**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 6, «Patética»**. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Antal Dorati.

## MUSICA ALS QUATRE VENTS (Radio 2 y Radio 4).

6 de mayo.— Intérpretes y programa a determinar. Segria, Lérida.

13 de mayo.—Polifonía francesa del siglo XVI. Obras de Mendelssohn. **Canciones populares**. Cuarteto Vocal Scherzo. Iglesia parroquial de Pallars Jussa, de Tremp.

20 de mayo.— **Música del tiempo de las cruzadas. Música francesa de los siglos XVI y XVII**. Ars Antiqua de París. Iglesia de St. Llorenç de Guardiola de Bergueda.

27 de mayo.— Chopin: **Trío, Op. 8**. Ravel: **Trío en La mayor**. Trío de Barcelona. Museo del Emporda, de Figueras.

## PODIUMS DE JOVENES INTERPRETES (Conservatorio Superior Municipal de Música, de Barcelona).

6 de mayo.— Obras de J.S. Bach, Schumann y Beethoven. Alberto Guinovart, piano.

10 de mayo.— **Gran podium**. Obras de Debussy, Bozza, Castérede, María Rosa Ribas, Challan y Ventas, Miquel Bofill, saxofón alto. Carles Altayó, piano.

13 de mayo.— Obras de H. W. Henze, William Waters, guitarra. Obras de Haendel y Schumann. Adolfo Ruíz de Conejo, violonchelo. Eloi Martí, piano. Obras de Poulenc y Stravinsky. Eulalia Valls y Rosa Masferrer, piano.

## VI FESTIVAL DE MUSICA ANTIGUA (Barcelona)

3 de mayo.— **Danzas y tonadas populares en la Inglaterra del seiscientos**. Obras de Dowland, Ravenscroft, D'Urfey, Zanneti, Van Eyck, Purcell y anónimos. The City Waites. The Renaissance Dance Company of London. Salón del Tinell.

5 de mayo.— **Música de cantar y sonar**. Obras de Falconieri, Kapsberger, Caccini, Uc-

cellini, Quagliati, Gabrieli, Monteverdi, Marini, Rossi, Cima y Castello. Collegium Musicum de Catalunya, con la colaboración de Emilio Moreno, Francesc Guillén y Robert Clancy. Director, Sergi Casademunt. Salón del Tinell.

10 de mayo.— «**Antiqua versus nova**» (polémica medieval sobre la música). Obras de Balbulus, Machaut, Vaillant, De Cluni, P. des Molins y anónimos (siglos XIII-XIV). Studio Laren, de Amsterdam. Salón del Tinell.

12 de mayo.— «**El Parnaso francés**». Obras de Buffardin, Leclair, Blavet, Quentin y Corrette. Música Antiqua Koln. Salón del Tinell.

17 de mayo.— **Música de las Cortes de Inglaterra y de España**. Obras de Cornish, Henry VIII, Cornago, Alonso, Urreda, F. de la Torre, Esquivel, Lobo, de Vivanco y anónimos. Landini Consort. Hilliard Ensemble. Director, John Bryan. Salón del Tinell.

## TRES SIGLOS DE MUSICA PARA CLAVICEMBALO (Capilla de Santa Agata).

4 de mayo.— Obras de Louis Couperin, Duphly, François Couperin y Balbastre. Jordi Reguant.

9 de mayo.— **Danzas y variaciones en los siglos XVI y XVII**. Obras de Cabezón, Farnaby, Philips, Byrd, Dowland, Del Mila, Narváez, Cabanilles y anónimos. María Luisa Cortada.

11 de mayo.— **Influencia italiana en la música alemana**. Obras de Frescobaldi, A. y D. Scarlati, Pachelbel y Haendel. José Luis González Uriol.

16 de mayo.— **Bach y la vieja escuela centroeuropea**. Obras de Sweelinck, Froberger, Poglietti, Muffat, Kuhnau, Bohm, Fischer y Bach. Pablo Cano.

## CICLO DE CONCIERTOS DE GUITARRA CLASICA (Casal del Metge, de Barcelona).

29 de mayo.— Obras de Scarlatti, Sors, Rodrigo y homenaje a Moreno Torroba. Yoshimi Otani, guitarra.

## CICLO MUSICA BARROCA ESPAÑOLA (Fundación Juan March, de Madrid)

4 de mayo.— Obras de Gutiérrez, Romero, J. de Torres, Navarro, Correa, Patiño, G. Díaz, Ruimonte, Arañés, Cabanilles, Cirera, Viñas y Peyró. Coral Villa de Madrid y conjunto instrumental. Director, José María Barquín.

11 de mayo.— Obras de B. de Selma y Salaverde y F.J. de

Castro, Isabel Serrano, violín barroco; Alvaro Marías, flauta de pico; William Waterhouse, fagot; Genoveva Gálvez, clave.

## ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI (Teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián).

17 de mayo.— Uruñuela: **Aurreku vizcaíno**. W.A. Mozart: **Concierto para violín y orquesta en Re mayor**. Estévez: **Concierto para orquesta**. Dvorak: **Sinfonía núm. 8, en Sol**. George Nicolescu, violín. Director, Enrique Jordá.

## ORQUESTA NACIONAL DE MALAGA (Conservatorio Superior de Málaga).

13 de mayo.— Rafael Díaz: **El deseo atrapado por el rabo (estreno)**. Franck: **Variaciones sinfónicas para piano y orquesta**. Solista, Manuel Carra. Director, Pedro Pirfano.

27 de mayo.— Mendelssohn: **La gruta de Fingal (Obertura)**. Schumann: **Concierto en La menor para piano y orquesta**. Frank: **Sinfonía en Re menor**. Solista, Pedro Lerma. Director, Octav Calleya.

## CAJA DE AHORROS PROVINCIAL SAN FERNANDO (Sevilla)

6 de mayo.— Concierto por la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director, L. Izquierdo. Auditorio de la Caja de Ahorros.

7 y 21 de mayo.— **X Ciclo de Formación Musical de Escolares. Presentación: Manuel Castillo**. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Auditorio de la Caja de Ahorros.

14 de mayo.— **Ciclo de conciertos «Encuentros con la música y el arte»**. Recital de arpa por Montserrat Gallardo. Iglesia Buensuceso.

20 de mayo.— Concierto por la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director, Corrick Brawn. Auditorio de la Caja de Ahorros.

28 de mayo.— **Ciclo de conciertos «Encuentros con la música y el arte»**. Recital por el 2.º Premio del Concurso Nacional de guitarra. Palacio de las Dueñas.

## IX FESTIVAL DE MUSICA DE ASTURIAS (Teatro Campoamor, de Oviedo).

2 de mayo.— **La casa de Bernarda Alba, Las Fuentes de Roma, El baile de los cadetes, Chopiniana**. Ballet del Teatro Nacional Eslovaco. Director, Otar Dadiskiliani.

# Cursos, becas y concursos

3 de mayo.— A. Katchaturian: **Spartakus**. Ballet del Teatro Nacional Eslovaco. Director, Iván Tenorio.

4 de mayo.— Ginastera: **Concierto núm. 2, para cello y orquesta**. Mahler: **Sinfonía núm. 1 «Titán»**. Orquesta Nacional de España. Aurora Natola, solista. Director, Maximiliano Valdés.

5 de mayo.— Zimanovsky: **Concierto para violín y orquesta**. Prokofiev: **Alexander Nevsky**. Orquesta Sinfónica de Asturias. Alfonso Ordieres Rojo y Carmen Sinova, solistas. Director, Víctor Pablo Pérez.

6 de mayo.— Brahms: **Liebreslieder Walser (18 Valses), Op. 52**. Tomás Marco: **Concierto para violín y coro. Canciones asturianas**. Francisco Romo, solista. Coro Nacional de España. Director, Enrique Ribó.

7 de mayo.— Mozart: **Così fan tutte**. Opera del Teatro Nacional de Ostrava. Director, Ivan Parik.

8 de mayo.— Wagner: **Lohengrin**. Opera del Teatro Nacional de Ostava. Director, Vaclav Naurat.

3 al 7 de mayo.— Programas similares que en Oviedo, a ofrecer en el Teatro Jovellanos, de Gijón.

6 de mayo.— Programa igual al ofrecido en Oviedo el 5 de mayo, a interpretar en la Iglesia de Santo Tomás de Cantorbery.

5 y 7 de mayo.— Programas iguales a los ofrecidos en Oviedo los días 2 y 6 de mayo, respectivamente. Teatro de los Dominicos, de La Felguera.

## AUSTRIA

**FESTIVAL BRAHMS (Sociedad de Amigos de la Música, de Viena).**

2 de mayo.— Brahms: **Sinfonía núm. 4, en Mi menor, Op. 98. Sinfonía núm. 2 en Re mayor, Op. 73**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan.

3 de mayo.— Brahms: **Sinfonía núm. 3 en Fa mayor, Op. 90. Sinfonía núm. 1 en Do menor, Op. 68**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan.

4 de mayo.— Brahms: **Serenata núm. 2 en La mayor, Op. 16. Concierto de clave en Si mayor, Op. 83**. Orquesta Sinfónica de Viena. Viktoria Postnikova, solista. Director, Gennadij Roschdestwenskij.

7 de mayo.— Brahms: **Ein Deutsches Requiem, Op. 45**. José van Dam y Barbara Hendriks, solistas. Singverein der

Gesellschaft der Musikfreunde. Director, Herbert von Karajan. (16 horas). Brahms: **Sonata en Do mayor, Op. 1. Sonata, Op. 2. Sonata en Fa menor, Op. 5**. Elisabeth Leonskaja, clave. (19, 30 horas).

8 de mayo.— Brahms: **Ein Deutsches Requiem, Op. 45**. Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde. Orquesta Filarmónica de Viena. Barbara Hendriks y Fosé van Dam, solistas. Director, Herbert von Karajan. (11 horas). Brahms: **Ausgewählte Lieder und Gesänge**. Christa Ludwig, voz. Dr. Erik Werba, clave. Brahms: **Quinteto para clarinete, Op. 115. Quinteto para clave en Fa menor, Op. 34**. Gerhard Hetzel; Alfred Prinz, Klaus Matxl, Rudolf Streng, Adalbert Skocici, Jog Demus. Wiener Kammerensemble. (19,30 horas).

13 de mayo.— Brahms: **Schicksalslied, Op. 54. Rhapsodie für eine Altstimme. Männerchor und Orchester, Op. 53. Concierto para clave en Re menor, Op. 15**. Christa Ludwig y Gerhard Oppitz, solistas.

## REINO UNIDO

**ROYAL OPERA HOUSE (Covent Garden, de Londres).**

3, 9, 12 y 19 de mayo.— Puccini: **Manon Lescaut**. Allen, Leggate, Domingo, Robinson, Kiri te Kanawa. Director, Giuseppe Sinopoli.

5 de mayo.— Tchaikovsky: **El lago de los cisnes**. Samsova, Ashmole, Kelly, Landa. Marius Petipa, Lev Ivanov, Peter Wright, coreografía. Director, Wordsworth.

7 de mayo.— Tchaikovsky: **El lago de los cisnes**. Barbieri, Kelly, Dubreuil, Saidi. Director, Wordsworth.

10 de mayo.— Tchaikovsky: **El lago de los cisnes**. Tait, Dubreuil, Wicks, Landa. Director, Tovey.

13 de mayo.— Tchaikovsky: **El lago de los cisnes**. Dennedy, Myers, Kelly, Landa. Director, Tovey.

14, 21, 25, 28 y 31 de mayo.— Wagner: **Los maestros cantores de Nüremberg**. Ilosfalvy, Joll, Popp, Gibbs, Cannan, Winfield. Director, Colin Davis.

16 de mayo.— Tchaikovsky: **El lago de los cisnes**. Samsova, Ashmole, Kelly, Landa. Director, Wordsworth.

18, 20, 24 y 27 de mayo.— Britten: **Night Moves**. Kennedy, Ashmole. Seiber: **La invitación**. Tait, O'Hare, Stanley, Dubreuil. Rossini: **El buque fantasma**. Miller, Lustig. Director, Wordsworth.

□ Organizado por la Orquesta Sinfónica de Euskadi, con la colaboración de la Federación Internacional de Juventudes Musicales, se celebrará del 10 al 25 de septiembre un **Curso Internacional de Dirección de Orquesta**, en San Sebastián. El curso está dirigido a jóvenes músicos de edad inferior a 35 años y de nivel profesional, cuyo número está limitado a diez en cada curso. El curso será dirigido por Enrique Jordá, asesor musical de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, teniendo como director adjunto a Patrick Juzeau, de la cátedra de dirección del Conservatorio Superior de Lyon. El plazo de admisión de inscripciones concluye el 10 de mayo. Para una información más amplia dirigirse a la Orquesta Sinfónica de Euskadi, Urbietta, 61, (San Sebastián), teléfonos: (943) 451 022 y 466772.

□ En el Encuentro de Música Contemporánea que anualmente celebra en Lisboa la Fundación «Gulbekian» tendrá lugar este año, del 30 de mayo al 4 de junio, un **Curso de Nuevas Graffias Musicales**, que impartirá el compositor español Jesús Villa-Rojo. Información en la Fundación «Calouste Gulbekian», Avenida de Berna, Parque de Palhaba, Lisboa, Portugal.

□ Por una orden del Ministerio de Cultura se convoca concurso público para la **concesión de ayudas a la investigación y recuperación del patrimonio folklórico-artístico español en sus aspectos musical y literario-musical**, tanto a nivel nacional como en cualquier manifestación de nacionalidades y regiones. El proyecto de los trabajos, originales e inéditos, podrán ser presentados por todos los españoles residentes en España. La cuantía de cada ayuda será de 400.000 pesetas, siendo el importe total de las mismas de dos millones de pesetas. El plazo de presentación de instancias, junto con el proyecto del trabajo, finalizará el 14 de mayo de 1983. Una mayor información puede solicitarse en la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura.

□ El **Premio «Reina Sofía» de Composición Musical** ha sido creado por la recientemente constituida Fundación «Ferrer Salat». La dotación del premio es de un millón de pesetas. Podrá concurrir cada compositor con una sola obra sinfónica, inédita y no estrenada, con declaración firmada expresa, de plantilla orquestal normal, con o sin solistas y con o sin medios electroacústicos. El envío de la partitura autógrafa habrá de ser anterior al 31 de agosto del presente año al domicilio social de la Fundación «Ferrer Salat», Gran Vía Carlos III, 94, Barcelona-28.

□ En Suiza, el **Concurso Internacional de Composición Musical «Reina María José»** está reservado a la música de orquesta o de ballet. La fecha límite para el envío de partituras y documentos es el 31 de agosto del año en curso. El primer premio está dotado con 20.000 francos suizos, aumentándose a 30.000 si se trata de un ballet, como compensación por los gastos de creación escénica. El domicilio donde se podrá recabar una información más amplia es Maison de la Radio, Case 233, 66 Boulevard Carl Vogt, CH-1211, Ginebra, o a la Secretaría del Concurso, Merlinge, 1251, Ginebra. El plazo concluye el 31 de mayo de 1984.

□ El **IV Curso de Interpretación de Música Ibérica para Organo**, que se encuentra a cargo de Josep M. Mas i Bonet, profesor Superior de Organo, se celebrará del 18 al 26 de julio de 1983 en los órganos barrocos de Torredembarra y Montblanc (Tarragona). En este curso de música ibérica para tecla se analizarán obras de Cabezón, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Bruna y Cabanilles. Se discutirán los principales temas relativos a la interpretación histórica de dicha música. El curso concluirá con un recital de órgano a cargo de los participantes. Solicitar informaciones y programas a M. Mas, Apartado 531, Reus, Tarragona, o al teléfono (977) 305 765.



# XII CONCURSO DE COMPOSICION DE CANCION FOLKLORICA VASCA Y «POLIFONIA» A CAPELLA PARA MASAS CORALES 1983



Organizado por el CENTRO DE INICIATIVAS TURISTICAS de Tolosa, se ofrece la décima edición del Concurso, con arreglo a las siguientes modalidades:

**Primera:** de canción folklórica vasca.

**Segunda:** de «Polifonía» de carácter libre.

1ª

Deberá ser una composición original a cuatro voces mixtas.

2ª

Temas:

a) Para la canción folklórica vasca podrá ser popular vasco, o de otro compositor de inspiración vasca o de propia creación.

b) Para la obra de «Polifonía», de carácter libre, podrá ser de propia inspiración, de género sacro o profano.

3ª

Textos:

a) Para la obra de canción folklórica vasca, deberá estar escrito en lengua vasca, pudiendo ser original o de otro autor.

b) Para la obra de «Polifonía», se admitirá en lenguas: vasca y latín, pudiendo ser original o de otro autor.

4ª

Las composiciones deberán enviarse al CENTRO DE INICIATIVAS TURISTICAS, calle San Juan, sin número, Tolosa (Guipúzcoa), indicando *PARA EL X CONCURSO DE COMPOSICION DE CANCION FOLKLORICA VASCA Y POLIFONIA PARA MASAS CORALES, antes del 25 de septiembre de 1981.*

5ª

Los trabajos deberán presentarse por sextuplicado en sobre cerrado, con un lema, e indicando en el mismo la modalidad en la que se participa. En otro sobre cerrado en cuyo exterior aparezca el lema, se incluirá nombre del autor, domicilio, teléfono, breve biografía, título de la obra y procedencia del tema en su caso.

6ª Las partituras deberán ser claras sin equívocos ni tachaduras, escritas con tinta negra y con sus páginas numeradas.

7ª

Premios:

La obra vencedora de cada especialidad, será premiada con 100.000 pesetas cada una.

8ª

La organización podrá repartir la cuantía del primer premio de cada especialidad entre varios ACCESIT, si así lo juzgara el Jurado, e incluso podrá declararlos desiertos.

9ª

La Organización editará las obras premiadas. Si los premios fueran repartidos entre varios ACCESIT, será potestativo de la Organización el editarlos y en ningún caso podrán exigirse derechos de autor.

10ª

Los trabajos presentados a Concurso no serán devueltos, quedando en poder de la Organización.

11ª

A efectos de difundir nuevas partituras, el C.I.T. podrá publicar los trabajos presentados y no premiados, sin poder exigir derechos de autor.

12ª

Los nombres de los componentes del Jurado se harán públicos durante el mes de Septiembre.

13ª

El fallo del Jurado será inapelable y se hará público el día 31 de Octubre.

Tolosa, 1983

**Nota:** Pueden pedirnos poemas euskéricos con su traducción al castellano para facilitar la participación de aquellos autores que puedan encontrar dificultades en su obtención.

## DISCOS CRITICADOS

	Pág.		
BACH: Cantatas (Richter) .....	48	PURCELL: La Reina de las Hadas (Gardiner) .....	53
BELLINI: La Sonnambula (Bonyngue) .....	48	SIBELIUS: Sinfonía núm. 4. Luonnotar.	
BERLIOZ: Harold en Italia (Davis) .....	48	Finlandia (Ashkenazy) .....	54
BRUCKNER: Sinfonía núm. 1 (Jochum) .....	48	CARL, JOHANN Y ANTON STAMITZ: Conciertos	
CESTI: Orontea (Jacobs) .....	49	para flauta (Leppard) .....	54
COUPERIN: Tres Lecciones de Tinieblas.		TCHAIKOVSKY: Suites núms. 1 al 3 (Dmitriev) .....	54
Motete para el día de Pascua (Nelson, Kirkby, Ryan,		TELEMANN: Wassermusik. Obertura en Sol menor.	
Hogwood) .....	49	Obertura en Fa sostenido menor (Björlin) .....	54
CHOPIN: Los 21 Nocturnos (Baremboin) .....	50	VIVALDI: Concerti da camera (Música Antigua, Colonia) ...	54
DOWLAND: Consort Music (Rooley) .....	50	VIVALDI: Los 6 Conciertos para flauta (Hogwood) .....	55
DURON: La Guerra de los Gigantes (Barquin) .....	50	WEILL: La Opera de tres Peniques. Canciones de teatro	
FERENCZY: Música para cuatro instrumentos de cuerda.		de Berlín (Brückner-Rüggeberg) .....	55
Cuarteto de cuerda núm. 1 (Cuarteto Eslovaco) .....	50		
GOLDMARK: Bodas Campesinas (López-Cobos) .....	51		
HAENDEL: Música Acuática (Paillard) .....	51		
HAENDEL: Música Acuática. Suite en Fa mayor.			
Música para los Reales Fuegos Artificiales (Hogwood) ....	51		
JANACEK: La zorrilla astuta (Mackerras) .....	52		
LISTZ: Missa Solemnis. «Misa de Gran» (Ferencsik) .....	52		
MAHLER: Lieders (Bohm) .....	52		
MOZART: Concierto para clarinete y orquesta.			
Concierto para fagot y orquesta 9			
Concierto para fagot y orquesta (Schneider) .....	52		
MOZART: Quinteto para clarinete en La Mayor. Trío para			
clarinete, viola y piano en Mi bemol Mayor (Schmidl,			
Medjimorec, miembros del Nuevo Octeto de Viena) .....	53		
MOZART: Sinfonías núms. 29, 35, 38, 39, 40 y 41.			
Música Funeral Masónica (Böhm) .....	53		

## RECITALES

«DESDE PRAGA CON AMOR» (Rampal, Steele Ritter) ...	55
«FREDERICA VON STADE LIVE!» (Von Stade, Katz) .....	55
«MUSICA ESPAÑOLA DE LA EDAD MEDIA	
Y DEL RENACIMIENTO» (Grupo de Música Antigua	
«Antonio de Cabezón») .....	56
MUSSORGSKY: Canciones y danzas de la muerte.	
RIMSKY-KORSAKOV: Arias de «Sadko» y «La novia	
del Zar». TCHAIKOVSKY: Canción del Lel de «La doncella	
de nieve» .....	56
¡VIVA DOMINGO! (Domingo) .....	56



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

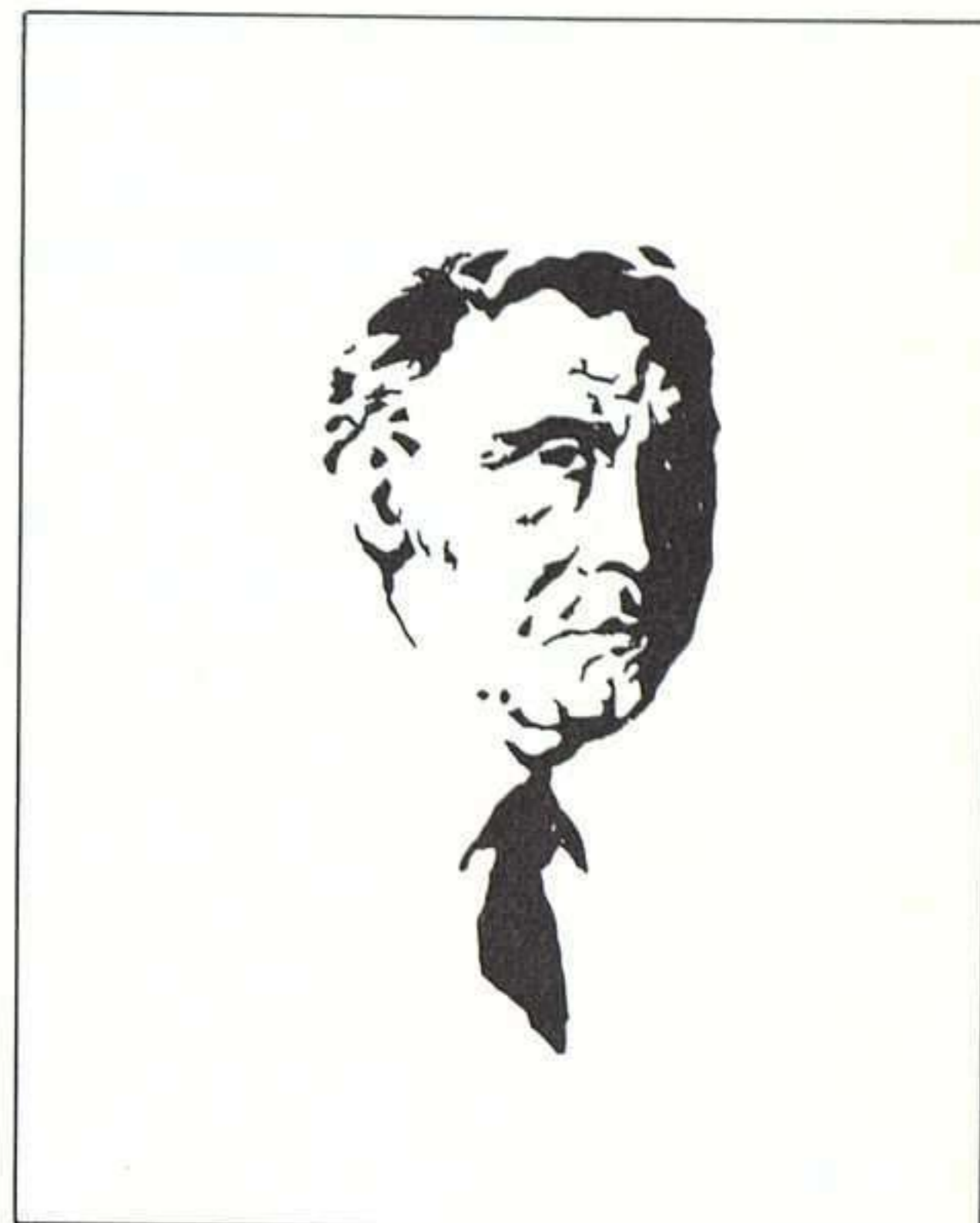
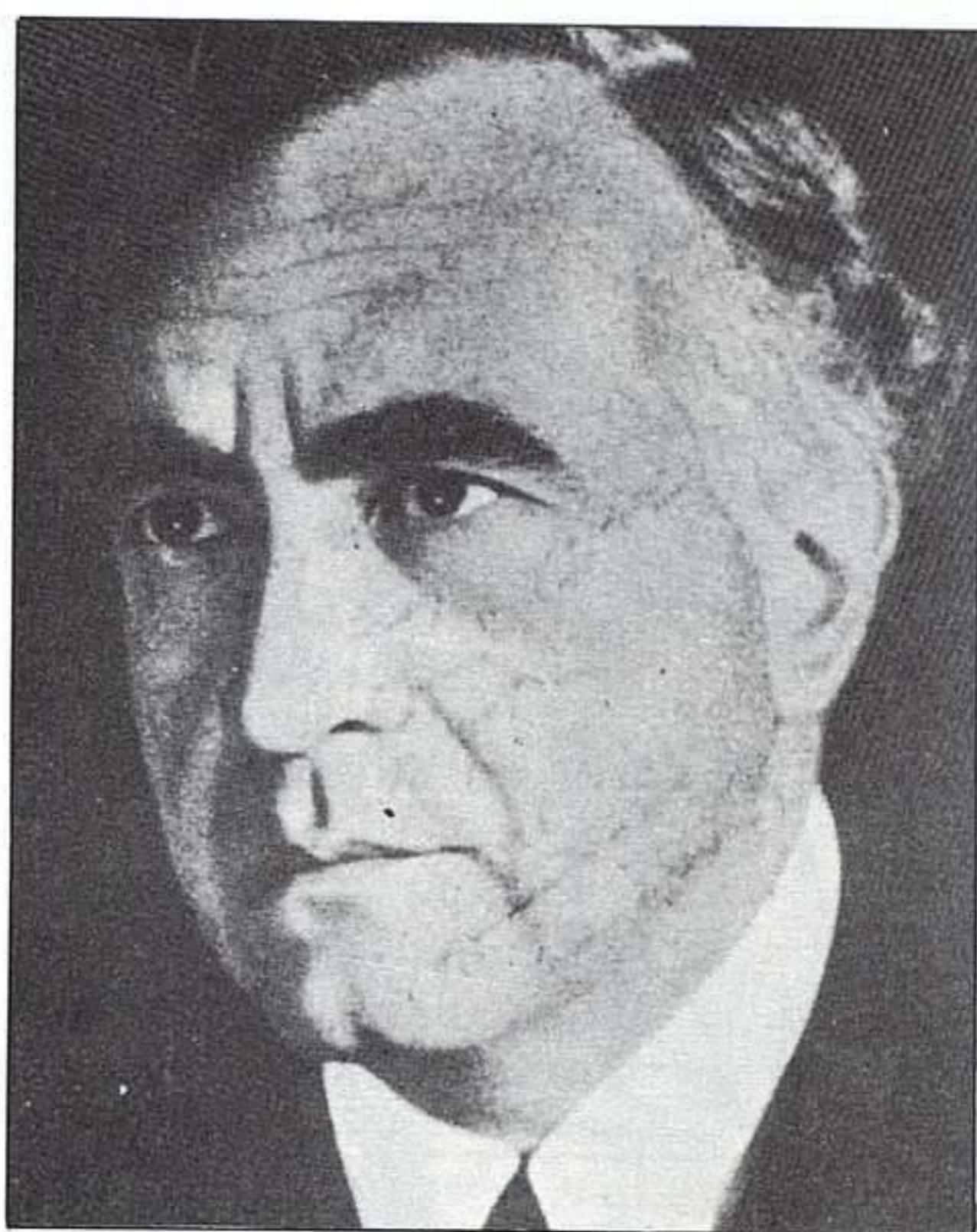
*La casa más surtida en discos*  
*microsurco de toda Andalucía*

# Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

# Músicos del siglo XX

## CARLOS CHAVEZ



## VIDA Y OBRA

Por Daniel Stéfani

Carlos Chávez Ramírez nació el 13 de junio de 1899 en la ciudad de México, en el seno de una familia intelectual. Sus primeros estudios los comienza con su hermano Manuel para proseguirlos más tarde bajo la dirección de tres notables músicos: Juan B. Fuentes, Pedro Luis Ogazón y Manuel Ponce.

La revolución mexicana, que estalló en 1910 y devastó al país hasta mediados del decenio 1920-1929, despertó en él su fuerte simpatía por los oprimidos y los humildes, y lo relacionó con otros hombres que, como él, tenían confianza en el pueblo de México.

Entre 1921 y 1922 ocurrieron en la carrera de Chávez algunos sucesos de importancia. Conoció a José Vasconcelos, el discutido Secretario de Estado Mexicano que en muchos sentidos fue el agente catalizador que hizo posible el renacimiento artístico mexicano. Vasconcelos fue quien encargó a Chávez que compusiera un ballet mexicano. En esta partitura, **El fuego nuevo**, aparecen por vez primera los frutos inconfundibles de la semilla que había depositado en él la música indígena, desde su visita a la antigua ciudad de Tlaxcala.

En 1922 visitó Europa por primera vez y permaneció allí hasta 1923. A pesar de su convicción de que la música mexicana debería liberarse de serviles imitaciones europeas, sentía entonces que el centro musical de mundo era Europa; de cualquier forma a los veintitrés años volvió la espalda a Europa y enfocó su mirada hacia América, con la absoluta seguridad de que su propio futuro, y el de toda la música occidental, estaba allí.

A partir de 1923-24, y cada vez con mayor frecuencia, Chávez visita los Estados Unidos. Aunque conservando firmes sus raíces en el suelo de México, Chávez encontró que también podía extraer sustancia vital de aquél país.

Tanto sus empeños educativos como sus labores de director han sido funciones de su vida de compositor; como él mismo escribió: «no tienen otro sentido para mí que brindarme mayor experiencia y un campo más extenso como compositor». En julio de 1928, Chávez aceptó la dirección de lo que había sido la Orquesta del Sindicato de la Filarmónica de la Ciudad de México, que dejó de ser un

cuerpo sin personalidad y carácter para adquirir la categoría de gran orquesta sinfónica.

También, en 1928 fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, cargo que ocupó hasta 1933, pasando a hacerse cargo de la Jefatura del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. En este departamento su labor fue importantísima.

Intentaba, sin restarle calidades, que el arte bajase de su pedestal y fuese a vibrar cálidamente entre el pueblo.

El primer período de composición de Chávez finaliza en 1921 con su **Primer Cuarteto de Cuerdas**, que no sólo es un resumen de su aprendizaje, sino también una clara insinuación del estilo de sus obras de la madurez.

De 1921 a 1928 Chávez posee una manera de expresión muy personal y esencialmente mexicana. Además del **Fuego Nuevo**, este período incluye otro ballet, **Los Cuatro Soles**, la sinfonía de baile **H.P.** y obras de música de Cámara, piano y canto.

La tercera etapa comienza en la **Tercera Sonata para piano** y comprende obras corales como **El Sol, Llamadas, La Paloma Azul, Tres Nocturnos**, el ballet **La Hija de Cólquide**, la ópera **Pánfilo y Lauretta**, cinco **sinfonías**, otros trabajos para gran orquesta, la **Toccata para instrumentos de Percusión**, tres **conciertos**, el **Segundo Cuarteto de Cuerda** y muchos trabajos menores para piano.

Chávez puede ser juzgado como compositor por las grandes formas y por ellas es considerado como alguien que ha revitalizado el arte de la música; su capacidad arquitectónica, su habili-

dad para erigir estructuras sólidas, se advierte naturalmente en obras más vastas.

En sus pequeñas obras aparece siempre una forma escueta y carente de sensualidad, teniendo la rudeza del paisaje de la altiplanicie mexicana. El México de la música de Chávez no es el ficticio de los carteles de turismo, sino la magnífica y dilatada meseta de escarpadas lejanías, el México en que un pueblo impasible arranca su sustento de una naturaleza huraña.

## OBRAS

**El Fuego Nuevo** (Ballet azteca) (Argumento de Carlos Chávez), 1921; **Los Cuatro Soles**, ballet indígena (Argumento de Carlos Chávez), 1926; **La hija de Cólquide**, ballet, 1943-44; **Pánfilo y Lauretta**, ópera en tres actos, 1953-56.

### Obras para gran orquesta

**Suite sinfónica del Ballet «Los Cuatro Soles»**, 1926; **Suite Sinfónica del Ballet «Caballos de Vapor»**, 1926-27; **Sinfonía de Antígona (Sinfonía Núm. 1)**, 1933; **Sinfonía India (Sinfonía Núm. 2)**, 1935-36; **Sinfonía Núm. 3**, 1951-54; **Sinfonía Núm. 4**, 1953; **Sinfonía Núm. 5 para orquesta de arcos**, 1953.

### Conciertos

**Concierto para Cuatro Coros y orquesta**, 1937-38; **Concierto para piano y orquesta**, 1938-40; **Concierto para violín y orquesta**, 1948-50.

### Música de Cámara

**Cuarteto de Cuerdas Núm. 1**, 1921; **Tres piezas para guitarra**, 1923; **Sonatina para violín y piano**, 1924; **Sonata para cuatro Cornos**, 1929-30; **Cuarteto de Cuerdas Núm. 2**, 1932.

### Obras Corales

**Tierra Mojada**, 1932; **El Sol para coro mixto y gran orquesta**, 1934; **Llamadas (Sinfonía proletaria para coro mixto y gran orquesta)**, 1934.

### Obras para piano

**Primer cuaderno para piano solo**, 1918-1923; **Sonata Fantasía Núm. 1**, 1918; **Sonata Núm. 2 para piano**; **Diez preludios para piano**, 1937.



La Revolución mexicana despertó en Chávez una fuerte simpatía por los oprimidos y los humildes. En la foto, sentados en el centro, Pancho Villa y Emiliano Zapata.

## DISCOGRAFIA

**Concierto para piano y orquesta.** E. List y Orquesta. Opera Viena. Director, Chávez (Moveplay).  
**Tambuco. Toccata.** Percusionistas de Estrasburgo (DGG).  
**Sinfonía india.** Orquesta Sinfónica Nacional de México. Director, Kenneth Klein (Unicorn).

## BIBLIOGRAFIA

**WEINSTOCK, Herber:** Carlos Chávez. En «The Musical Quarterly» vol. XXII n.º 4. Nueva York.  
**GARCIA MORILLO, Roberto:** Carlos Chávez, vida y obra. Fondo de Cultura Económica, México, 1960.  
**GRIAL, Hugo de:** Músicos mexicanos. Editorial Diana, México, 1965.  
**MALMSTROM, Dan:** Introducción a la música mexicana del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1977. (La edición original, en inglés, apareció en la Universidad de Upsala, Suecia, en 1974).  
**CHAVEZ, Carlos:** El pensamiento musical. Univ. de Harvard, 1961 y México 1964.

# 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.

**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.

**VELLIDO, S. A.**  
Gran Vía, 77.  
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

**VIETRONIC, S. A.**  
Bolivia, 239.  
Teléfono: 307 47 12.  
BARCELONA-20.

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

**ENRIQUE KELLER**  
Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**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.

instrumentos  
musicales

**GARRIDO**

**La gama más extensa**  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.



**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.

## 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  
musicales

**GARRIDO**

Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**HAZEN**  
Juan Bravo, 33.  
Teléfonos 411 28 48-411 27 61.  
MADRID-8.

**JORQUERA UPIANOS**

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.

instrumentos  
musicales

**Garijo**

Todo para bandas, orquestas etc.  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13

**INSTRUMENTOS  
DE ARCO**

**ERVITI**  
San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

instrumentos  
musicales

**Garijo**

Diversidad de instrumentos  
y accesorios

Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO  
MUSICAL**

**ERVITI**  
San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

instrumentos  
musicales

**Garijo**

Completísimo para la  
iniciación de la música.

Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**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.

**EMPRESAS  
DISCOGRAFICAS**

**DISCOS COLUMBIA, S. A.**  
Av. de los Madroños, 27.  
Parque Conde de Orgaz.  
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

**HI-FI**

**COMERICA HI-FI**  
General Cabrera, 21.  
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.  
MADRID-20.

**VIETA**  
Bolivia, 239.  
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.  
BARCELONA-20.

**FOX IN-DEL-SON**  
Agujas y fonocápsulas  
Calle Alta, 58.  
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

**COMERCIOS DE ALTA  
FIDELIDAD**

**VELLIDO, S. A.**  
Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**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**

ADAGIO .....	99
ALFA-YEBENES .....	46
BASF .....	82
BILBAO TRADING .....	100
CAJA DE AHORROS .....	15
CASA DAMAS .....	94
CASA WAGNER .....	34
CBS .....	78
ESCRIDISCOS .....	49
HAZEN .....	2, 22
ORGANOS TECHNICS .....	40, 41
PHILIPS .....	19
POLYDOR .....	4, 59, 62
REV. OPERA .....	64



La mayor  
organización  
al servicio de la música

## PIANOS

**Bechstein**  
**Dietmann**

RIPPEN

**HORUGEL**

*Kemble*

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

## ORGANOS

**HOHNER**

**GRANADA**

 **Jen**

 **LOWREY**

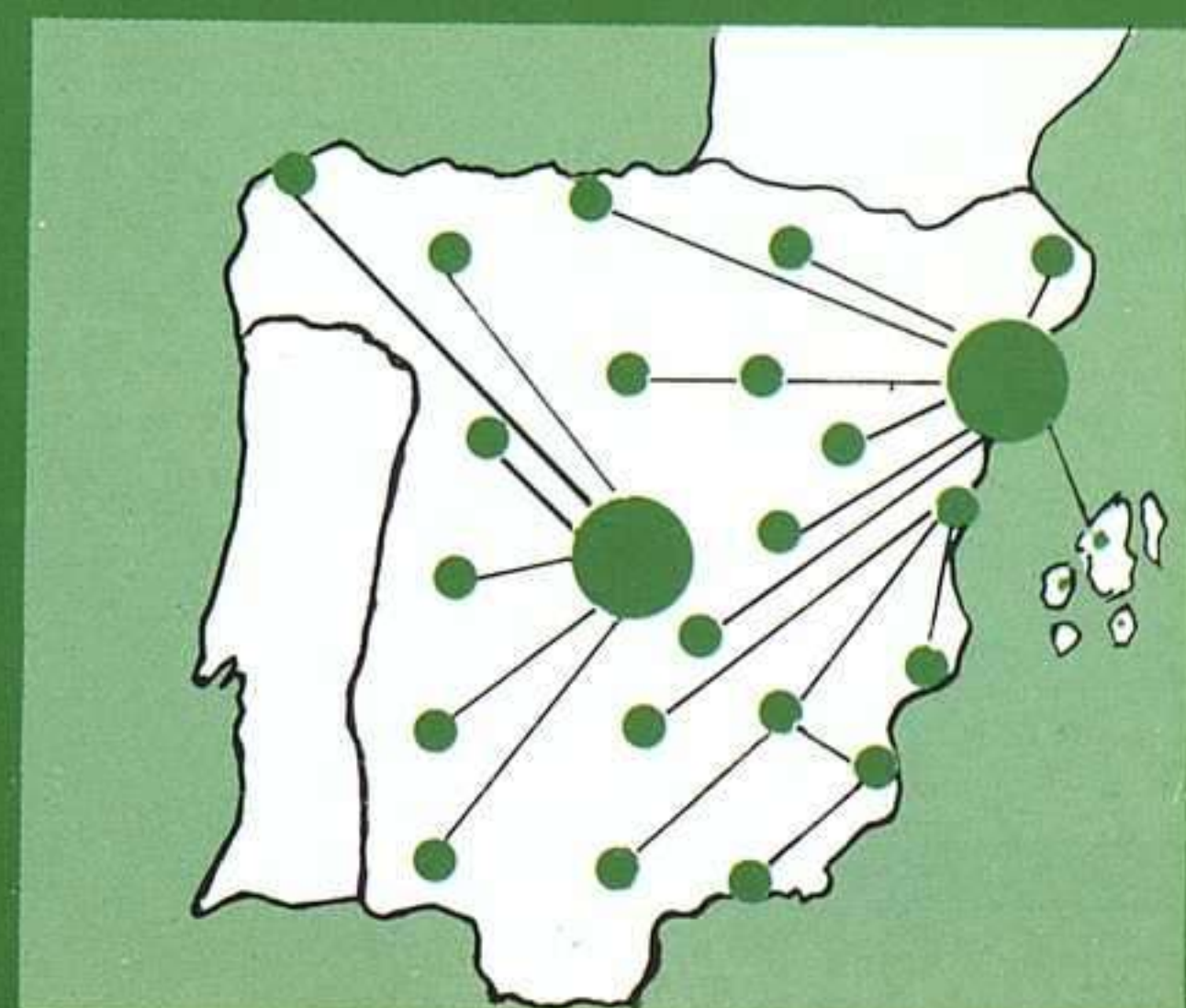
viscount®

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

**CASIO**®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes  
C/ 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 Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria  
Zaragoza